

808497

Э. И. ШЛАВСКИН

ИСПАНСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
XIX-XX
ВЕКОВ



ББК 83.3(0)5

ПЗ7

Рецензенты: кафедра истории зарубежных литератур
Киевского государственного университета им. Т. Г. Шевчен-
ко; д-р филол. наук, ст. научный сотрудник Института
мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР
И. А. Тертерян

Плавский З. И.

ПЗ7 Испанская литература XIX—XX веков: Учеб. пособие
для студентов филол. фак. ун-тов и пед. ин-тов.— М.:
Высш. школа, 1982.— 247 с.; ил.

55 к.

Пособие по истории испанской литературы охватывает период от
второй половины XIX века до середины 70-х годов XX века. Наряду
с испанской литературой оно включает в себя факты литературы на
каталанском, баскском и галисийском языках.

П $\frac{4603020000 - 390}{001(01) - 82}$ 136 - 82

ББК. 83.3(0)5
8И

© Издательство «Высшая школа», 1982

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее учебное пособие написано в соответствии с программой по истории испанской литературы, составленной автором данной книги в 1980 г. и утвержденной Минвузом СССР. По сравнению с предыдущими вариантами программы в нее внесены некоторые уточнения, а также включены краткие обзоры литератур таких народов Испании, как баски, каталонцы, галисийцы. В научный оборот советской испанистики эти разделы впервые введены автором. Это получило отражение и на страницах книги.

Пособие рассчитано на студентов романо-германских отделений филологических факультетов университетов. Оно может оказаться полезным также и студентам других отделений филологических факультетов при изучении курса истории зарубежной литературы, поскольку в последнее время в программу этого курса все чаще включаются разделы, посвященные испанской литературе.

Цель настоящего пособия — дать конкретно-исторический анализ тех этапов развития испанской литературы, которые составляют рассматриваемый период. Усложнившийся по сравнению с предшествующими эпохами литературный процесс во второй половине XIX и в XX веке не позволяет однозначно определить господствующие в различные периоды художественные системы. Поэтому в названия разделов вынесены не те или иные направления (романтизм, барокко и т. д.), а временные параметры.

Конечно, литература, как и другие формы общественного сознания, обладает в своем историческом развитии относительной самостоятельностью и периодизация ее истории далеко не всегда совпадает с периодизацией исторического процесса. Однако исторические события, которые послужили вехами, отделяющими один раздел от другого (революционные движения в Европе 1848 г., получившие отклик также в Испании, испано-американская война 1898 г., первая мировая война и Великая Октябрьская социалистическая революция, установление и крах фашистской диктатуры), имели такое огромное значение, что определили не только социальную и политическую историю испанского общества, но и его духовную жизнь, в частности литературный процесс.

Как и всякое пособие, эта книга призвана обобщить и суммировать важнейшие завоевания науки, отразить ее современное состояние, указав и возможные новые решения некоторых проблем.

Все основные работы советских ученых об испанской литературе соответствующего периода предлагаются читателю в завершающей книгу краткой библиографии.

Книга иллюстрирована репродукциями произведений испанских художников.

Автор считает своим приятным долгом выразить искреннюю признательность доктору филологических наук И. А. Тертерян и кафедре истории зарубежных литератур Киевского университета (заведующая кафедрой — профессор К. А. Шахова), которые в качестве официальных рецензентов высказали много ценных замечаний и пожеланий и тем самым способствовали совершенствованию рукописи. Хотелось бы поблагодарить также многочисленных коллег, чьи соображения автор постарался учесть при создании этого пособия.



ЛИТЕРАТУРА

1848-1898

Во второй половине XIX столетия в Испании еще продолжали сохраняться сильные феодальные пережитки в социальной, политической и экономической жизни. Буржуазная собственность мирно уживалась с крупным помещичьим землевладением, элементы нового буржуазного права — со средневековыми привилегиями аристократической верхушки, дворцовой камарильи и католической церкви. Правда, за первые полстолетия страна пережила три буржуазно-демократические революции. Но в ходе их выяснилось, что слабая и трусливая буржуазия Испании не способна решительно освободить страну от феодальных порядков, что последовательно революционному пути она предпочитала путь постепенных реформ. Это стало особенно проявляться тогда, когда на арену политической борьбы вышел рабочий класс. Первые стихийные выступления рабочих в Испании относятся еще к 30-м годам. В марте 1848 г. в Мадриде и других городах страны вспыхнули восстания, явившиеся откликом на революционные события в Европе. Эти восстания были жестоко подавлены, но они оказались предвестием новых революционных потрясений. В революциях 1854—1856 и 1868—1874 гг. рабочий класс стал уже активной политической силой, с которой вынуждены были считаться и на которую все с большей опаской смотрели и реакционеры, и «прогрессисты». Растущая активность пролетариата все решительнее толкала буржуазию в объятия реакции.

Конечно, прервать процесс утверждения буржуазных отношений в стране, ставших объективной необходимостью, уже была не в силах никакая реакция, но ей удалось в какой-то мере задержать буржуазное развитие общества, придать ему крайне уродливые черты, воспрепятствовать коренным демократическим преобразованиям в стране. Так было и после революции 1868—1874 гг., следствием которой явился компромисс между реакционной верхушкой буржуазии и правящей феодально-дворянской камарильей: в результате этого буржуазия стала хоть и скромной, но признанной частью господствующих классов, а испанское государство превратилось в буржуазно-помещичью монархию.

Этот компромисс обеспечил более интенсивное, чем прежде, развитие капиталистических отношений в последней четверти XIX в., но углубил кризис, переживаемый господ-

ствующими классами. Государственный аппарат разьедала коррупция, все стало предметом купли и продажи: государственные подряды, аристократические титулы, чиновничьи мундиры, депутатские мандаты. В политической жизни утвердилась система «парламентских качелей», благодаря которой на протяжении всего этого периода правительства консерваторов-помещиков и «либеральных» буржуа, разыгрывая комедию «демократии», сменяли друг друга у власти. Никто из них не хотел замечать нищеты масс, безземелия крестьян, бесправия рабочих, борьбы каталонцев, басков, галисийцев за свои национальные права. Понадобилось сокрушающее поражение в испано-американской войне 1898 г., чтобы развеялся мираж былого величия Испании. Однако внимание искусства и литературы печальная судьба страны привлекала задолго до того.

В 50—60-е годы господствующие позиции в испанской литературе продолжал сохранять романтизм. Между тем романтическое искусство уже лишилось жизненной силы, внутренне застыло и к началу 50-х годов практически исчерпало свои художественные возможности. Это особенно заметно в поэзии, где героический пафос оборачивался ложной патетикой, а большие темы романтического искусства разменивались на ходячую монету псевдофилософских излияний или политического кликушества. Таковы, например, поэмы Габриэля Гарсии де Тассары (Gabriel García de Tassara, 1817—1875), порожденные страхом перед надвигающимися социальными катаклизмами. Апокалипсические мотивы торжествуют и в поэзии Гаспара Нуньеса де Арсе (Gaspar Núñez de Arce, 1834—1903). В «Боевых кличах» (*Gritos de combate*; большинство стихотворений сборника создавалось в 50-е годы, опубликован сборник в 1875 г.) поэт бросает обвинение Вольтеру в растлении умов, шлет проклятья республиканскому строю, который якобы принес с собой в Европу хаос и торжество «гнусной черни», а Парижскую Коммуну объявляет предвестьем конца света.

На фоне этой эпигонской псевдоромантической поэзии могла бы показаться удивительным и необъяснимым феноменом лирика Беккера, полная неподдельной романтической страсти, если бы в то же время не переживала подлинного расцвета романтическая поэзия таких народов Испании, как каталонцы, галисийцы, баски. Именно во второй половине XIX в. впервые наиболее полно обнаруживается диалектически противоречивый характер культурного развития Испании. С одной стороны, в это время выявляются и акцентируются черты своеобразия в становлении этих литератур, их стремление к обособлению от литературы испано-кастильской. С другой — не менее отчетливо обнаруживаются и многочисленные контакты и

взаимодействие этих литератур. Хорошо известно, в частности, какую роль сыграло знакомство и дружеское общение Беккера и великой галисийской поэтессы Розалии Кастро¹ в формировании эстетических взглядов каждого из них, в становлении самобытного искусства обоих поэтов. С середины 70-х годов можно говорить, однако, о влиянии литератур этих народов и в более широком плане, о воздействии их на всю атмосферу литературной Испании этой эпохи. Прежде всего потому, что для многих писателей того времени характерно двуязычие. Та же Розалия Кастро (Rosalía Castro, 1837—1885) начинает свое творчество с лирических циклов «Цветок» (La flor) и «Моей матери» (A mi madre), написанных по-испански, как и последний ее поэтический сборник «На берегах реки Сар» (A las orillas del Sar, 1884). Ее современник и соотечественник Эдуардо Пондал (Eduardo Pondal, 1835—1917) в 1877 г. опубликовал книгу стихов «Шепот сосен» (Los ghirnos de los pinos), в которой часть стихотворений была написана по-галисийски, другие — по-испански, а в третьих перемежаются оба языка. Антонио Труэва, ставший одним из крупнейших испано-кастильских писателей, создавал некоторые стихотворения и на родном баскском языке. В творчестве этих поэтов особенно зримы тесные связи между всеми литературами Испании. В этих условиях обмен идеями, художественными открытиями, поэтическими формами оказывался совершенно естественным и неизбежным.

Историки литературы баскского, галисийского, каталонского народов называют этот период «Возрождением» (галис. Rexurdimento, кат. Renaixença). Речь идет, однако, не о возрождении античного идеала, как в XV—XVI вв., а о восстановлении и развитии находившихся в течение нескольких веков в упадке местных языков и литератур. Перед деятелями культуры стояла задача отстоять право этих культур на самостоятельное существование. Не случайно в литературе этих народов Испании в это время такое видное место занимает тема их героического прошлого, исторического и легендарного. Так, упоминавшийся выше галисийский поэт Эдуардо Пондал в сборнике «Жалобы сосен» (Queixumes dos pinos, 1886), написанном уже целиком по-галисийски, многие стихотворения посвятил рассказу о жизни и подвигах легендарного прародителя галисийцев Бреогана, завоевателя Ирландии. Одно из этих стихотворений «Сосны» (Os pinos) было в начале века

¹ Транскрипция имен галисийских писателей дается с учетом норм современного произношения. Этим объясняется некоторое несовпадение с написанием их в предыдущем учебном пособии.

положено на музыку Паскуалем Вейгой и стало гимном галисийцев. Бродячий баскский поэт («бертсолари», как их называют в народе) Хосе Мариа Ипаррагирре (José María Iparraagirre, 1820—1881) сочинил песню «Дерево Герники» (Gernikako Arbola, 1853) о святыне баскского народа — дубе Герники, под которым, по преданию, собирались предки басков на народное вече. Эта песня — ныне национальный гимн басков. Соотечественник Ипаррагирре по ту сторону Пиренеев французский баск Жозеф Огюстен Шао (Joseph Augustin Chaho, 1810—1858) еще в 1845 г. сочинил «Легенду об Аиторе» (Légende d'Aïtor), в которой образ легендарного патриарха баскского народа Аитора призван прославить древнюю цивилизацию басков. Крупнейший каталонский поэт этой поры Джасинт Вердагер (Jacint Verdaguer, 1845—1902) создает две поэмы — «Атлантиду» (L'Atlantida, 1877), своеобразно контаминировавшую древний миф о Геркулесе и легенду о погибшем материке Атлантиде, и «Каниго» (Canigó, 1886), где воскрешаются героические деяния каталонцев в средние века и рисуется величественный пейзаж Пиренеев с их высочайшей вершиной Каниго, «матерью Каталонии».

Патриотическим чувством продиктованы и широкий интерес каталонских, баскских и галисийских деятелей культуры к народному творчеству, его собрание и обработка. В регулярных поэтических конкурсах, которые проводятся в эти годы в Галисии, Каталонии и Басконии и получают, в память об аналогичных состязаниях средневековых трубадуров Прованса, название «Цветочных игр», неизменно участвуют и народные барды-импровизаторы. А главное — опыт народного творчества усваивают крупнейшие поэты, обогащающие фольклорные традиции новыми темами и новыми поэтическими средствами. Таков сборник стихов каталонского поэта Джоакина Рубио-и-Орса (Joaquim Rubió i Ors, 1818—1899) «Волынщик с Льобрегата» (Lo gaiter del Llobregat, 1842). Такова и знаменитая книга стихов Розалии Кастро «Галисийские напевы» (Cantares gallegos, 1863). Подлинная и глубокая народность содержания и поэтической формы, искренняя любовь, с какой поэтесса изобразила неброские картины родной природы, быт и простые человеческие чувства своих соотечественников, снискали этой книге славу далеко за пределами Галисии. Еще глубже проникает в жизнь своего народа Розалия Кастро в сборнике «Новые листья» (Follas novas, стихи создавались в 1870—1872 гг., опубликованы в 1880). Здесь поэтесса уже не ограничивается с любовью сделанными зарисовками своеобразного быта Галисии, но с трагической мощью обличает многие социальные беды современности. Для интимной лирики Кастро также становятся характерными мотивы отчаяния, тоски. Некоторыми своими

чертами поздняя поэзия Кастро, как и поэзия Беккера, предвещала поэтические искания «Поколения 1898 года».

Социально-критические тенденции, характерные для позднего творчества Кастро, обнаруживаются и в произведениях некоторых других писателей, например баскского поэта-сатирика Индалесио Бискарондо, известного под псевдонимом Билинч (Indalecio Biscarrondo, Billinch, 1831—1876). Однако большинство галисийских, каталонских и баскских писателей этой поры склонны скорее к костюмбристскому бытописанию, чем к социальной критике. В русле костюмбризма творят галисийский поэт Валентин Ламас Карвахаль (Valentín Lamas Carvajal, 1849—1906), автор поэтических сборников «Шипы, листья и цветы» (Espinás, follas e flores, 1875—1876), «Галисийские томления» (Saudades gallegas, 1880), «Муза деревень» (A musa das aldeas, 1890); каталонские прозаики, авторы сборников костюмбристских очерков Эмили Виланова (Emili Vilanova, 1840—1905), Антони Карета (Antoni Careta, 1843—?) и др.: баскский драматург Марселино Сороа Ласа (Marcelino Soroa Lasa, 1848—1902), автор первой баскской комедии из современной жизни «Антон дурачок» (Antón Caicu, представлена впервые в 1882).

Костюмбристская струя в литературах этих народов оказала большое влияние на формирование регионалистской (областной) прозы в испано-кастильской литературе и сама, в свою очередь, усвоила многие характерные черты испано-кастильского регионализма. Ранние регионалисты — Фернан Кабальеро, Антонио Труэва и др. — как и их предшественники-костюмбристы, обычно, стремясь к предельной достоверности, со всей тщательностью выписывают в своих произведениях картины быта и природы. Но и в понимании сущности художественных конфликтов, и в способах построения характеров, и во многих других компонентах их творчество развивается еще в русле романтизма. Вот почему регионалистскую прозу 50—60-х годов, которую иногда объявляют первым этапом развития критического реализма в Испании, можно считать лишь его предвестием, а качественно новый этап в истории испанской литературы открывают писатели, зрелое творчество которых относится к 70-м годам — Аларкон, Валера, Гальдос, Переда.

Поначалу, в 70-х годах, в идейной и эстетической борьбе на первый план выдвигался по-прежнему конфликт между новым и старым обществом, лежавший в основе и многих произведений ранних регионалистов. Но сразу же этот конфликт получает принципиально иное, чем прежде, освещение в литературе. Ранним областникам капиталистические порядки в Испании представлялись чем-то наносным, случайным и потому, при всей их «зловредности»,

более или менее легко устранимыми. В последней четверти XIX в. большинство писателей даже самых консервативных взглядов (например, Переда) уже понимают, что победа буржуазного общества — свершившийся факт, а передовые писатели-реалисты истолковывают этот конфликт как столкновение буржуазного прогресса с силами феодально-клерикальной реакции. Внимание именно к этому конфликту объяснялось не только тем, что лишь недавно завершившаяся революция справедливо осмыслялась как острейшее его выражение, но и тем, что в 70-е годы в стране шла гражданская война, так называемая вторая карлистская война (1872—1876), в которой сторонники Карла VI отвергали компромисс, достигнутый после революции, объявляя его уступкой «силам хаоса и разрушения».

Кумирами испанской реакции оставались в эти годы Хайме Бальмес и Хуан Доносо Кортес. Схоластике Бальмеса и апокалипсическим заклинаниям Доносо Кортеса испанская либеральная интеллигенция противопоставляла философию «гармонического рационализма», разработанную испанским социологом Хулианом Сансом дель Рио на основе идей второстепенного немецкого философа Краузе. Идеалистическая концепция краузизма приобрела широкую популярность в среде испанской интеллигенции благодаря вытекавшей из нее этической и социологической программе. Это была программа «европеизации» Испании, приобщения ее к «благам» буржуазного прогресса с помощью образования и воспитания. Практические шаги в этом направлении предпринял один из учеников Санса дель Рио — Франсиско Хинер де лос Риос, основавший в 1876 г. Институт свободного образования, первое чисто светское учебное заведение в Испании, ставшее пропагандистом передовых идей и воспитавшее многих деятелей испанской культуры.

Одним из конкретных выражений программы «европеизации» было интенсивное усвоение испанскими литераторами опыта крупнейших художников-реалистов. Имена Бальзака и Диккенса называют в качестве своих учителей едва ли не все испанские романисты конца века. Позднее к этим именам присоединилось и имя Эмиля Золя, хотя в оценке его творчества, как и эстетической концепции натурализма, не было единодушия (об острой полемике вокруг натурализма см. в главе V).

В эту же эпоху одним из существенных факторов интеллектуальной жизни Испании впервые стал интерес к русской культуре. Этот интерес, на первый взгляд неожиданный, был не только отражением того внимания, которое проявляли к культуре России с середины XIX в. во всей Европе; пусть не всегда осознанно, но испанские литераторы ощущали, что во многих отношениях ис-

панская действительность с ее незрелыми буржуазными отношениями, огромным духовным потенциалом народных масс, в частности крестьянства, явственными признаками грядущих социальных потрясений ближе к России, чем к «цивилизованной» Европе. Высокий нравственный пафос, резкое неприятие социальной несправедливости, внимание к судьбам «маленького человека», глубокая народность русской культуры привлекли к ней сердца и умы многих испанских литераторов.

Уже с конца 50-х годов в мадридских салонах были хорошо известны блестящие и остроумные письма, которые присылал из России в 1856—1857 гг. своему другу Леопольдо де Куэто молодой секретарь испанской дипломатической миссии Хуан Валера. Эти письма, опубликованные полностью лишь в наше время, содержали интересные сведения и о русской литературе. Позднее появляются первые критические разборы русской литературы, прежде всего книга Эмили Пардо Басан «Революция и роман в России» (1887), обширное и оригинальное исследование русской литературы XIX в. в ее связях с общественным движением своего времени. В это же время имена Тургенева, Достоевского и особенно Толстого прочно входят в сознание испанских читателей: все их основные произведения неоднократно переводились и широко обсуждались в печати.

Знакомство с европейской и русской литературой, несомненно, способствовало формированию художественной системы критического реализма в Испании. Испанские писатели-реалисты не только осваивают новые художественно-эстетические принципы, но и вторгаются в новые для литературы сферы социального бытия: наряду с темой столкновения феодального и буржуазного общества в романе 80—90-х годов появляется антибуржуазная тема; писатели обращаются к жизни народных масс, пытаются по-иному, чем прежде, определить их роль и место в судьбе Испании. Художественное исследование истоков процесса умирания старого и утверждения буржуазного общества, равно как и социальных последствий этого процесса, и составляет, в сущности говоря, общественное содержание реалистической прозы Испании конца XIX в.

Поэзия и драма этой поры проходят тот же путь, что и проза. Но если в эпоху романтизма эти роды искусства играли первостепенную роль в литературной жизни, то теперь они оказались отодвинутыми романом на периферию. К тому же именно в поэзии и драме дольше сохранялись пережитки романтизма. В сущности говоря, подлинно реалистическая драматургия в Испании возникает лишь на рубеже XX в. и представлена творчеством Бенито Переса Гальдоса и каталонского драматурга Анжела Гимера

(Angel Guimerá, 1849—1912). Создатель социально-психологических драм, Гимера особенно прославился как автор пьес «Мария Роса» (María Rosa, 1894) и «Низина» (Terra Baixa, 1896).

Еще более скромны достижения реалистической поэзии. Только галисийский поэт Мануэл Куррос Энрикес (Manuel Curros Enríquez, 1851—1908) подхватывает и усиливает социально-критические ноты, звучащие в поэзии поздних романтиков. В сборнике стихов «Песни родной земли» (Aíres da miña terra, 1880) он с горечью отмечает безысходную нищету народа, оскудение сельского дворянства Галисии, всеобщее разложение нравов, господство диких суеверий и предрассудков, безрадостное эмигрантское существование вдали от родины. Его большая поэма «Божественный сайнет» (O divino sainete, 1888), по форме представляющая собой пародию на дантову поэму, — это острейшая сатира. Описывая путешествие поэта в Поезде Семи Грехов, следующим в Рим, автор подвергает осмеянию не только служителей католической церкви, но и саму церковь. Обе эти книги стали причиной преследований поэта властями; многие годы он провел в изгнании и умер в Гаване, основав здесь Галисийский центр, один из важнейших очагов галисийской культуры за рубежами Испании. Творчество поэта фактически при его жизни, да и много лет спустя после его смерти оказалось под запретом.

Попытку порвать с устаревшими романтическими традициями в поэзии совершает Рамон де Кампоамор-и-Кампоосорио (Ramón de Campoamor y Campoosorio, 1817—1901). В противовес «искусству для искусства», к которому, по его мнению, стремились классицисты и романтики, он провозглашает «искусство для идеи, выражаемой обычным языком». Из этой формулы ему удалось осуществить вторую часть. Действительно, в своих многочисленных поэтических сборниках, из которых наиболее значительными были «Долоры» (Dolores, 1846), «Маленькие поэмы» (Poemas requieños, 1872—1874) и «Юморяды» (Humoradas, 1888), поэт решительно отрезал от ответившей риторике позднеромантической поэзии, смело ввел в поэтический обиход обыденную, бытовую лексику. Однако при всей внешней отшлифованности «долор» — стихотворений басенного типа, «маленьких поэм» — тех же «долор», только более масштабных, и «юморяд» — стихотворных афоризмов — все они принципиально аполитичны и утверждают идеи и прописи буржуазной морали, банальность которых лишь отчасти смягчается свойственными лучшим стихотворениям Кампоамора ироническими и скептическими интонациями. Из кризиса, в котором оказалась испанская поэзия конца XIX в., ее вывели лишь поэты, связанные с «Поколением 1898 года» и «модернизмом».

ГЛАВА I
ГУСТАВО АДОЛЬФО БЕККЕР



уство Адольфо Домингес Бастида, известный в истории литературы под второй фамилией отца — Беккер (Gustavo Adolfo Dominguez Bastida, Bécquer, 1836—1870), родился в Севилье, в семье давно натурализовавшихся и уже забывших язык своих предков немцев. Вся его жизнь была как бы реальным воплощением романтического идеала: сиротство и материальные лишения; рано обнаружившийся талант художника и поэта; болезненное самолюбие, заставившее отказаться от профессии художника, уничтожить почти все ранние стихи и лишь изредка публиковать в журналах более поздние произведения; неприятие «тусклой» жизни столицы, меланхолические скитания по провинции и пристрастие к одиночеству; неудачная женитьба и трагическая тайная любовь к другой женщине; юношеские мечты о славе и чахотка, преждевременно сведшая его в могилу.

Литературное наследие Беккера невелико по объему, и большинство его произведений было опубликовано лишь посмертно. Друзья выпустили сборник его «Стихов» (*Rimas*, 1871) по неполному черновому списку, единственно сохранившемуся после того, как в бурные дни сентябрьской революции 1868 г. погиб оригинал подготовленной поэтом книги. Тогда же были собраны воедино прозаические «Легенды» (*Leyendas*) и лирические «Письма из моей кельи» (*Cartas de mi celda*). К этому можно добавить «Литературные письма одной женщине» (*Cartas literarias a una mujer*, 1860—1861), предисловие к сборнику стихов его друга Анхеля Феррана (1860), в котором Беккер изложил свои взгляды на роль искусства.

Поэзию Беккера отличает крайний субъективизм. Остро переживая беды малых мира сего, поэт не мог предложить никаких собственных решений этой «загадки сфинкса», кроме христианского милосердия, и был достаточно самокритичен, чтобы понимать бессмысленность своих надежд на помощь богачей беднякам. В этом и заключаются истоки трагического мироощущения поэта, его романтического бунтарства, которое, однако, не носит активного характера и заставляет занять по отношению к действительности позицию, обозначаемую емким словом *ensimismamiento* (углубление в свой внутренний мир, самозерцание). Именно

поэту в стихи Беккера социальная тема проникает редко (см., например, стихотворение XXVI). Через весь сборник проходит одно доминирующее чувство — любовь. И даже тогда, когда в начале книги поэт размышляет о поэзии и об искусстве, поэзия отождествляется им с любовью.

Подобно любви, поэзия понятна всем и, как и любовь, она не поддается объяснению, заявляет Беккер в 1-м из «Писем из моей кельи». В другом месте он сравнивает свою поэзию с «чувством, которое всплывает в памяти или предощущается» (2-е письмо). Воспоминание Беккер объявляет важнейшим элементом поэтического творчества. В «Литературных письмах» он писал: «Все люди способны чувствовать, но лишь немногим дарована способность сохранять, подобно сокровищу, живое воспоминание о пережитом. Я полагаю, что эти немногие — поэты. Более того, думаю, что именно потому они и поэты».

Только «живое воспоминание о пережитом» способно, по мысли Беккера, породить музыку поэзии. Поэт часто отождествляет поэзию и музыку, определяя поэзию как «гигантский и странный гимн» (I), как «ноты, заснувшие на струнах лиры и арфы» (V) и т. п. Иными словами, поэт, как утверждает Беккер, это существо, способное извлечь аккорды музыки-поэзии из того, что он пережил и переживал, после того, как память очистила его ощущения от всего случайного и наносного. Но путь этот — от воспоминания до поэзии — путь долгий и тяжкий, на котором поначалу поэтические образы кажутся «уродливыми силуэтами немислимых существ»; они движутся подобно волнам, влекомым ураганом: «идеи без слов, слова без смысла; каденции, лишённые ритма и такта; воспоминания и желание того, чего нет» (III). И только титанический труд поэта способен придать этому первозданному хаосу стройную форму, облечь воспоминание и музыку поэзии в достойные их слова.

Поэзия Беккера, производящая впечатление чуть ли не импровизации, чувства, мгновенно отлившегося в интуитивно найденную поэтом форму, на самом деле — плод тщательной и долгой шлифовки каждого образа. Что же касается поэтической манеры Беккера, то на нее перекрестное влияние оказали немецкая романтическая поэзия, лирика Гейне и народная андалузская поэзия, знакомая и близкая художнику с детства.

Народ, по выражению Беккера, — это «величайший из поэтов всех времен», а андалузские народные песни он объявляет «сдва ли не лучшими» и добавляет: «...передавая чувство... эти песни вызывают какую-то неясную и неопределенную меланхолию, которая порождает в сознании одновременно и страдание и нежность». Народная поэзия — это «поэзия естественная, лаконичная, сдержанная, высека-

мая душой подобно электрической искре ...тревожащая чувство одним мимолетным словом, лишенная какой-либо искусственности, свободная от заранее предрекаемых форм, пробуждающая тысячи идей, которые дремали в бездонном океане фантазии...»

Беккер обратился к андалузскому песенно-музыкальному фольклору, к тому самому канте хондо — «глубинному пению», которое столь высоко ценил позднее другой андалузец — Федерико Гарсиа Лорка, сказавший: «Бесконечные оттенки Горя и Страдания выражены в канте хондо с величайшей точностью и правдивостью». Это же привлекло к канте хондо и Беккера. Нередко самые хитроумные по замыслу стихотворения Беккера, возводимые к изощреннейшим образцам профессиональной поэзии, на самом деле получили импульс в народных «коплас».

С фольклором стихи Беккера связывают многие черты: непосредственность и искренность выражения, сознательный аскетизм в выборе поэтических средств, например удивительно экономное пользование эпитетами («нагая поэзия» — говорил о таких стихах Хуан Рамон Хименес), необычайная музыкальность (канте хондо ведь органично соединяет текст и мелодию!), наконец, прием поэтического параллелизма, один из излюбленных у Беккера.

Каких высот поэзии достигает лира андалузского поэта с помощью подобных простых, иногда даже кажущихся элементарными средств, можно проследить на многих стихотворениях сборника. Таково, например, стихотворение XXIII, лаконично передающее чувство поэта:

Por una mirada, un mundo;	За один лишь взгляд — весь мир;
Por una sonrisa, un cielo;	За одну лишь улыбку — небо;
Por un beso...; Yo ne sé	За один поцелуй — Я не знаю,
Qué te diera por un beso!	Что отдал бы я за один поцелуй!

Здесь нет ни одного эпитета, ни одной метафоры. Высокой поэзией это четверостишие делает наполняющее его чувство влюбленного, наиболее полно выраженное даже не в гиперболох первых строк, а во второй половине четверостишия, когда одна мысль о поцелуе любимой заставляет его задохнуться от беспредельности возможного счастья.

Эта беспредельность любви — лейтмотив цикла, повествующего о краткой счастливой поре взаимного чувства. «Нынче земля и небо мне улыбаются; нынче солнце проникает в глубины души; я сегодня ее видел... Ее видел, и она на меня взглянула... Сегодня я верую в бога!» — восклицает он (XVII).

Увы, счастье разделенной любви — лишь краткий миг. Приходит друг и сообщает, что Она неверна (или просто

забыла? — Беккер не любит сообщать подробности события, все его внимание сосредоточено на внутреннем мире лирического героя); все рушится в одно мгновение — «и я понял в тот миг, почему люди плачут, почему убивают себя» (XLII). В концовке этого стихотворения поэт первоначально писал: «А что я мог поделать? То был друг... Он сделал мне одолжение... И я поблагодарил его». В окончательный вариант Беккер внес как будто бы совсем незначительные изменения: «Кто принес мне это известье? Мой *верный* друг... Он сделал мне *великое* одолжение... И я поблагодарил его». Эти эпитеты (единственные во всем стихотворении!) призваны по-гейневски подчеркнуть мрачную иронию ситуации: друг разбивает сердце влюбленного, будучи уверенным, что творит благо.

В стихотворениях раскрывается вся гамма чувств несчастного в любви — от холодного отчаяния, когда человек стареет за одну ночь (XLIII), от проклятий по адресу изменницы (XLVII) до попыток разобраться в происшедшем (XLI), понять, нет ли в разрыве его вины (L), и т. д.

В стихотворении LII страдания лирического героя облекаются в элегическую форму. Стихотворение состоит из четырех четверостиший. В первых трех строфах поэт обращается поочередно к гигантским волнам, разбивающимся о пустынные берега; к порывам ураганного ветра, срывающего с деревьев увядшие листья; к грозным тучам, в которых горят кровавые отблески молний. И каждый раз умоляет об одном: «Возьмите меня с собой». Эти три строфы построены строго параллельно. Нарастающее от строфы к строфе напряжение достигает кульминации и получает разрядку в четвертой строфе: «Возьмите меня, о умоляю, туда, где безумие лишит меня рассудка и памяти. О умоляю! Я так боюсь остаться наедине со своими страданиями».

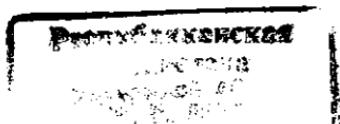
Если бы не этот взрыв сдерживаемого отчаяния в финале, параллелизм конструкций в предшествующих строках мог бы показаться, наверно, нарочитым нагнетанием чувств. Нарушение параллелизма в последней строфе возвращает стихотворению ощущение непосредственности. В этом и заключается нелегкое искусство простоты, которое Антонио Мачадо считал отличительной чертой поэзии Беккера. «Поэзия Беккера, — писал Мачадо, — столь ясная и прозрачная, поэзия, в которой все кажется написанным для того, чтобы быть понятным, обладает, тем не менее, очарованием, не поддающимся логическому объяснению... Кто-то сказал и очень точно: «Беккер — это гармоника, на которой играл ангел». Верно: это был ангел истинной поэзии...»

К концу сборника отчаяние заполняет все существо лирического героя; в последних стихотворениях книги, по-

священных философским раздумьям, любовь отождествляется со смертью и получает предельно трагическое осмысление в заключительных строках последнего LXXVI стихотворения: «О, что за молчаливая любовь — смерть! Как покоен сон в могиле!»

Любовь, в сущности говоря, — центральный персонаж и прозаических «Легенд» Беккера; любовь и смерть, любовь и сон, любовь, мимолетная, как луч луны. Субъективный и лирический мир стихов здесь объективируется, переносится в далекое, преимущественно средневековое, прошлое. В этом они напоминают «Легенды» Соррильи и «Исторические романсы» Риваса. Но, как писал Анхель дель Рио, в прежних романтических преданиях «...господствовал, наряду с описательным элементом, дух приключений, интриги; это искусство новеллистическое. В легенде Беккера, напротив, царит таинственное, сверхъестественное и магическое; это искусство лирическое». Содержание этих легенд разнообразно, оно нередко заимствовано писателем из народных сказок, но почти всегда в основе трагического конфликта, определяющего развитие их сюжета, лежит тяга к недостижимому, невозможному, ускользающему. В «Зеленых глазах» (*Los ojos verdes*) — это таинственная дева с зелеными глазами, увлекающая молодого охотника в пучину вод; в «Маэстро Пересе, органисте» (*Maese Pérez, el organista*) — чарующая мелодия органа, раз в год, в день смерти органиста, звучащая в соборе, где когда-то играл маэстро Перес; в «Луче луны» (*El rayo de luna*) — это таинственная незнакомка в белом, которой однажды ночью обернулся для юного героя луч луны, упавший сквозь листву на аллею парка. В этих легендах, как и в «Письмах из моей кельи», написанных Беккером для одного мадридского журнала из уединения в монастыре святой Марии Верульской, не только воспроизводится опоэтизированное прошлое, но и появляется своеобразный «идеологический» пейзаж, к которому испытывали позднее такое влечение писатели «Поколения 1898 года». Эта переключка поэзии Беккера с творчеством писателей рубежа века не случайна: завершая развитие романтического искусства, творчество Густаво Адольфо Беккера пролагало пути новаторскому искусству Хуана Рамона Хименеса, Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорки, распахивало двери в новый «золотой век» испанской литературы.

808467



ГЛАВА II

ПЕРВЫЕ ОБРАЗЦЫ РЕГИОНАЛИСТСКОЙ ПРОЗЫ



В прозе предшествующего периода господствующими жанрами были исторический роман и костюмбристский очерк. В 50–60-х годах они продолжают пользоваться популярностью, но на первый план выдвигается регионалистская (областническая) проза.

Регионализм издавна был характерен для испанской культуры, ведь устойчивые провинциальные различия К. Маркс справедливо считал одним из исконных свойств испанской социальной действительности еще со времен Реконкисты¹. Эти различия ощущались даже в пределах одной испано-кастильской нации, например между жителями Андалузии и Астурии. В каждой из этих областей сложились своеобразные обычаи, быт, фольклор и т. д. Неравномерность капиталистического развития еще более углубила эти различия, а характерные для капитализирующегося общества тенденции к ломке провинциальных перегородок, к нивелированию быта и нравов вызвали усиленное сопротивление патриархально-консервативных элементов общества. Вот на этой-то основе и получает развитие регионалистская проза — новелла и роман.

Социальная база регионализма была достаточно широка и разнообразна; прозу областников поэтому характеризовала пестрота идей и принципов. Но всех этих писателей объединяла любовь к своей «малой родине», интересы которой они ставили выше общенациональных. Вслед за костюмбристами регионалисты обращаются преимущественно к современной теме. Важной особенностью их творчества было выдвижение на первый план темы народа, изображение народа носителем высшей нравственности и добродетели.

В трактовке этой темы особенно явственно обнаруживалась патриархально-народническая узость общественных позиций областников. Им свойственно наивное отрицание неизбежности капиталистического развития, т. е. то, что

¹ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 10, с. 429.

В. И. Ленин, характеризуя русское народничество, назвал «сентиментальной критикой капитализма»¹. И все же их демократические пристрастия способствовали тому, что в произведениях испанских реалистов второй половины века видное место заняли сюжеты из народной жизни, картины народного быта, типы людей из народа, фольклорные мотивы.

Регионалистское движение с особой силой охватило юг Испании — Андалузию — и северные, баскские провинции. Андалузия и Бискайя и выдвинули двух крупнейших представителей областнической литературы — Фернан Кабальеро и Антонио де Труэву.

Под мужским псевдонимом Фернан Кабальеро (Fernán Caballero) скрывалась Сесилия Бель де Фабер (Cecilia Böhl de Fáber, 1796—1877), дочь гамбургского негодянта и консула в Кадисе, известного знатока и поклонника классической испанской культуры.

Творить Фернан Кабальеро начала еще в 20-х годах; уже тогда были задуманы и написаны некоторые повести и романы, опубликованные много позднее. Но активная литературная деятельность ее не продолжалась и двадцати лет. Первый ее роман «Чайка» (*La gaviota*) вышел на испанском в 1849 г. (писался он по-французски). Сентябрьская революция 1868 г., которую Фернан Кабальеро, преданная монархическим и религиозным идеям, восприняла чуть ли не как свершение самых мрачных пророчеств о конце света, заставила ее замолчать навсегда.

Большую часть своей жизни Фернан Кабальеро провела в Андалузии; здесь же разворачивается действие большинства ее новелл, повестей и романов. Разнообразное по жанрам и темам творчество Фернан Кабальеро вместе с тем характеризуется постоянством идей, оценок, кругозора, цельностью мировосприятия. Можно выделить три основных структурных элемента ее прозаических произведений, сочетание которых и составляет своеобразие ее писательской манеры. Первый из этих структурных элементов — фольклорные мотивы. Писательница была великодушным знатоком и ревностной собирательницей андалузского фольклора. Ее сборники народных и детских сказок неоднократно переиздавались в Испании и переводились в других странах. Не удивительно, что фольклорные мотивы составляют весьма существенную сторону ее собственного творчества, придавая ему своеобразный лиризм и задушевность.

Много лет Фернан Кабальеро публиковала также костюмбристские зарисовки сельского быта Андалузии. Некоторые ее рассказы, в сущности, и сводятся к тщательно и

¹ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 202.

достоверно нарисованным картинам патриархальных нравов юга Испании. Эти рассказы позднее вошли в сборники «Картины андалузских нравов» (*Cuadros de costumbres andaluses*, 1852) и «Картины нравов» (*Cuadros de costumbres*, 1861). Но пристальное внимание к быту характерно и для ее повестей и романов. Недаром большинство из них снабжено подзаголовком «роман нравов». Однако и наивные народные предания, и песни, и картины патриархального быта захолустных городков и деревень Андалузии важны для Фернан Кабальеро-романистки не сами по себе, а как своеобразный лирикоэпический фон, на котором явственней проступают волнующие писательницу конфликты современной действительности. Эти конфликты и составляют третий и центральный структурообразующий элемент ее прозы.

Без преувеличения можно сказать, что все творчество Фернан Кабальеро посвящено прославлению благородства «народной души», понимаемой ею как воплощение наивной, но искренней религиозности, моральной чистоты, привязанности к стародавним обычаям и лояльности в отношении господствующих социальных и политических институтов. Один из примеров подобной идиллии роман «Лето в Борносе» (*Un verano en Bornos*, закончен в 1853 г., опубликован в 1855) — рассказ о трогательной любви и счастливом замужестве двух сестер, устоявших против многочисленных соблазнов богатства. Но писательница редко ограничивается подобным идиллическим изображением «народной души», расцветающей на лоне природы. Она предпочитает рисовать трагические последствия столкновений нежных сердец, нравственно чистых, простодушно наивных людей из народа с пороками современного «цивилизованного» общества, в котором, по ее убеждению, вопарились, оказывая развращающее влияние на людей, идеи «материализма», безбожия и социализма.

Поэтика рассказов, повестей и романов Фернан Кабальеро сводится к борьбе идеальной добродетели с пороком, причем добродетелью объявляется следование всеобщим устоям нравственности, а пороком — малейшее отклонение от них. Порок в конце концов оказывается наказанным с помощью провидения, хотя добродетель нередко гибнет в неравной схватке.

Так было уже в первом романе писательницы «Чайка». Героиня этого произведения — полудикая рыбакка Марисалада, прозванная Чайкой и обладающая необыкновенным голосом. В глухом андалузском селении, где она проживала, поселился бедный немец Штейн, врач по профессии. Через несколько лет они поженились, а вскоре после этого по настоянию герцога Альмансы, старого друга Штейна, переселились в Севилью. Здесь Марисалада выступит на

оперной сцене и быстро приобретает широкую известность. В вихре успеха она забывает о своих близких, эгоистически предаёт любящих и преданных ей людей, оказывается причиной, правда невольной, смерти отца. В конце концов она становится свидетельницей гибели своего любовника-тореро и, потрясенная этим, теряет голос и навсегда исчезает со светского небосклона, чтобы, вернувшись в родную деревеньку, стать добропорядочной супругой местного цирюльника.

С различными вариациями аналогичный сюжет присутствует и во многих более поздних произведениях писательницы. Так, в романе «Семейство Альвареды» (*La familia de Alvareda*, 1849) источником трагедии ее героев становится вторжение в жизнь патриархальной крестьянской семьи корыстных и низменных расчетов. В повести «Одна в другой» (*Una en otra*, 1849) трогательная идиллия любви сельских Ромео и Джульетты разворачивается на фоне злосчастия и бед, постигающих крестьянскую семью, которая также стала жертвой самых низменных чувств и алчности. Дочь разбогатевшего на Кубе с помощью темных махинаций плебея Мария де лас Лагримас гибнет, не в силах перенести навязываемого ей отцом брака по расчету (роман «Лагримас» — *Lagrimas*, 1850). В романе «Клеменсия» (*Clemencia*, 1852) героиня проходит через аналогичные испытания, но в конце концов обретает счастье, соединив свою жизнь с давно любившим ее простым и честным юношей и поселившись в сельской глуши.

Нетрудно заметить, что конфликты в произведениях Фернан Кабальеро неизменно возникают там, где в жизнь вторгаются корысть, безверие, эгоизм, неизменные, по убеждению писательницы, спутники буржуазного прогресса, который разрушает патриархальную идиллию, столь милую сердцу автора. К Фернан Кабальеро вполне применима характеристика, которую дает А. И. Герцен европейским консерваторам этой поры: «Упрямство, что ли, это с их стороны, недостаток понимания или страх перед мрачным будущим смущает их до того, что они видят только то, что гибнет, привязаны только к прошедшему, опираются только на развалины или стены, готовые рухнуть»¹.

Впрочем, вера в божественный промысел позволяет Фернан Кабальеро сохранить убеждение в неизбежности кары господней. Это определяет собой характер развязки во многих ее произведениях. Так, например, в повести «Леди Вирджиния» (*Lady Virginia*, 1857) знатная англичанка, когда-то бросившая своего ребенка, много лет спустя находит сына, воспитанного бедной, но мудрой и благородной

¹ Герцен А. И. Соч. в 9-ти т. М., 1955—1958. Т. 3, с. 363—364.

рыбачкой в деревушке близ Кадиса. Но находит, чтобы потерять его вновь и теперь уже навсегда, когда, потрясенный раскрывшимся ему предательством матери, юноша кончает жизнь самоубийством. Писательница, однако, редко удовлетворяется тем, что демонстрирует неусыпную бдительность провидения, карающего порок, она еще и обильно уснащает повествование моралистическими суждениями и назиданиями.

Творчество Фернан Кабальеро часто характеризуют как первый этап становления реалистической прозы в Испании XIX в., ссылаясь при этом на точность и достоверность содержащихся в ее романах костюмбристских описаний. Но Фернан Кабальеро не удается преодолеть внутренней статичности, свойственной костюмбризму, и она пытается лишь компенсировать ее за счет бурно развивающегося внешнего действия. Соединение это оказывается чисто механическим и становится одним из очевидных художественных просчетов писательницы. С другой стороны, контрастность построения романов, резкие, без светотени краски в изображении персонажей, склонность к мелодраматическим ситуациям, пристрастие к экзотическим типам тореро, контрабандистов, добродетельных и злых бандитов и т. п. — все это, несомненно, пришло к Фернан Кабальеро из романтической повествовательной традиции.

В меньшей мере сохраняется связь с романтизмом в творчестве Антонио де Труэвы (Antonio de Trueba, 1819—1889).

Выходец из баскской крестьянской семьи, многие годы вынужденный жить вдали от родных мест, Труэва, писатель-самоучка, во всех своих произведениях с глубоким и неподдельным чувством воспеваает свой край, горы и долины Басконии, их трудовой люд, главным образом крестьян, еще не затронутых буржуазной цивилизацией. Страстный любитель и собиратель народной поэзии, Труэва и сам писал по-баскски и по-испански бесхитростные и простодушные стихи, которые вошли в сборники «Книга песен» (*El libro de los cantares*, 1851), «Книга гор» (*Libro de las montañas*, 1867) и др. Многие из его стихотворений, в свою очередь, получили широкое распространение в устной традиции как народные песни.

Еще большую известность приобрел Труэва своими многочисленными рассказами, собранными в книгах «Народные рассказы» (*Cuentos populares*, 1853), «Рассказы розового цвета» (*Cuentos de color de rosa*, 1854), «Крестьянские рассказы» (*Cuentos campesinos*, 1860), «Разноцветные рассказы» (*Cuentos de varios colores*, 1866) и др. Гимн патриархальному бытию бискайского крестьянства в устах Труэвы звучит натуральнее и искреннее, чем у Фернан Кабальеро панегирик крестьянам и рыбакам Андалузии.

Жизнь народную Труэва не только знает доподлинно, — он сам живет этой жизнью. Поэтому его рассказы и производят впечатление полной достоверности, чуть ли не документальности. Отсюда и другое свойство этих рассказов — их взволнованный лиризм, нигде не переходящий в фальшивую сентиментальность. Писатель вовсе не склонен смотреть на жизнь только в розовом свете. Рассказы Труэвы — это незамысловатые, но разнообразные житейские истории, в которых грустное часто соседствует с веселым, а трагическое — с идиллией. Сюжету он придает малое значение, часто его рассказы скорее напоминают костюмированные зарисовки веселых сельских праздников или скромных деревенских похорон, воскресного отдыха крестьян и их тяжелых трудовых будней.

Идеалом Труэвы является мирная жизнь крестьянской семьи, занятой честным трудом и угодными богу делами, как, например, в рассказах «Сельское счастье» (*Felicidad doméstica*), «Посев и жатва» (*Las siembras y las cosechas*) и др. Бедняку он всегда отдает предпочтение перед богачом. Один из рассказов так и называется «Богач и бедняк» (*El rico y el pobre*). Его герои — два односельчанина, сапожник и местный богатей. Сапожник, хоть и живет в бедности, счастлив, потому что совесть его спокойна. Богач же, всю жизнь проживший обманом ради того, чтобы накопить побольше денег, не может поверить в искренность счастья сапожника. Он пытается совратить его соблазнами богатства и терпит поражение. Тогда он кончает жизнь самоубийством. Однако Труэва достаточно трезв и наблюдателен, чтобы понимать: в жизни чаще одерживает победу не простодушная честность, а наглая корысть. Эту мысль в одном из рассказов — «Дядюшка Корысть» (*El tío Integés*) автор иллюстрирует народной сказкой о том, как Корысть, взяв к себе в компаньоны в торговом деле Простодушие и Справедливость, убивает Простодушие, калечит Справедливость и заживает припеваючи. Вообще в сказках, вкрапленных в сборники Труэвы, писатель иногда отказывается от свойственного ему добродушно-иронического юмора. Описывая некую страну Корретанию в «Корретонцах» (*Los corretones*), Труэва создает злую карикатуру на буржуазную демократию. Колоритную картину страны Лентяев он рисует в сказке «Компот» (*Compota*). Сатирические стрелы Труэвы направлены против ловких мошенников-горожан, пользующихся в своих корыстных целях наивностью крестьян, как, например, в рассказе «Томильяресцы» (*Los tomillareses*). Другим объектом сатиры Труэва избирает представителей местной сельской администрации — глупых и жестоких алькальдов, писарей и т. д. Однако в большинстве случаев эти персонажи бывают посрамлены если не своими согражданами, то по воле божьего про-

мысла, как в рассказах «Хитрее Кардоны» (El más listo que Cardona), «Ребаньяплатос» (Rebanaplatos) и др.

Особое место в рассказах Труэвы занимает тема религии. Простодушная и наивная вера пронизывает все творчество писателя. Это не мешает ему в иных случаях добродушно посмеяться над тем или иным служителем церкви: таковы его рассказы «Экономка священника» (El ama del cura), «Златоуст» (El rico de oro) и в особенности «Священник из Паракуэльяса» (El cura de Paracuellos), где повествуется о сельском священнике, прославившемся не только как благочестивый пастырь, но и как лучший тореро в округе. В целом мир, в который вовлекает читателя Труэва, — это замкнутый мир патриархальной деревни, остающейся верной дедовским обычаям и с недоверием отвергающей сомнительные блага цивилизации.

Великолепный знаток народной речи, Труэва находит для милых его сердцу картин патриархального быта родной Бискайи удивительно поэтичную при всей ее незамысловатости языковую форму. И в этом отношении, как и во многих других, он словно перебрасывает мостик от регионалистского костюмбризма к реалистическому областническому роману Хосе Марии де Переда.

ГЛАВА III

ПРОЗАИКИ-РЕАЛИСТЫ Х. М. ПЕРЕДА, П. А. АЛАРКОН, Х. ВАЛЕРА



реди писателей регионалистского направления выдающееся место по праву занимает Хосе Мария де Переда (Jose Maria de Pareda, 1833—1905). Отпрыск знатной, но оскудевшей дворянской семьи из Сантандера, Переда с детских лет впитал любовь к родным краям, которые он покидал лишь трижды и ненадолго. Первый раз это случилось в 1852 г., когда по настоянию родителей он отправился учиться в артиллерийское училище Мадрида, а

затем Вальядолида. Не закончив его, год спустя он вернулся на родину. В молодости равнодушный к проблемам политики, Переда вскоре после низложения Изабеллы II решительно заявил о своем неприятии революции и вообще буржуазия. Он даже примкнул к карлистской партии и в качестве депутата от нее прожил около двух лет, в 1871—1872 гг., в столице. Однако знакомство с закулисной стороной парламентской деятельности навсегда отвратило его от политической борьбы и укрепило в патриархально-консервативных убеждениях. С этой поры он почти не покидал родного края и в Мадрид ненадолго приехал лишь в 1897 г. для участия в церемонии приема его в Королевскую Академию.

Все симпатии Переда, конечно же, принадлежали патриархальному прошлому, но поначалу в его произведениях звучали скорее не идиллические, а трагические ноты: писатель с болью отмечал, как неотвратимы перемены, происходящие вокруг. Эта горькая правда и предстала перед глазами читателей в его сборниках рассказов «Горные сцены» (*Escenas montañesas*, 1864) и «Типы и пейзажи» (*Tipos y paisajes*, 1871).

Нравы Бискайи Переда рисовал без всяких романтических прикрас. Недаром Антонио де Труэва в своем предисловии к «Горным сценам», высоко оценив творчество Переда, вместе с тем упрекнул его в пессимизме и в выпячивании на первый план самых непривлекательных сторон жизни. Упреки эти справедливы лишь отчасти. Переда действительно во многих своих рассказах из первых сборников показывает убожество жизни, тяжкий труд и беспросветную нищету людей из народа, объясняя это проникновением в былые патриархальные углы буржуазного «прогресса». В рассказе «В Индии» (*A las Indias*) образ парохода, поглощающего в своем чреве сотни подобных обездоленных людей, отправляющихся искать счастья за океаном, превращается в мрачный символ всего обуржуазившегося мира. Непонимание друг друга и глухая вражда горожан и крестьян — тема рассказа «Каждому свое» (*Sumum quique*). Повесть «Герб и Мошна» (*Blasones y talegas*) рассказывает о Дон Кихоте XIX столетия, нищем идальго доне Робустьяно де Трес Соларес-и-де-ла Кальседа, которого нужда заставляет породниться с разбогатевшим трактирщиком по прозвищу Масоркас. Повесть завершается ироническим описанием семейной идиллии гордой дочери дона Робустьяно Вероники и простодушного Антона, наследника трактирщика. Такой же элегией по доброму старому времени, но уже лишенной всякой иронии, стал рассказ «Конец одной расы» (*El fin de una raza*), история смерти 80-летнего рыбака Тремонтории, последнего пред-

ставителя некогда могучего племени наивных и величественных тружеников моря.

Объясняя цели, которые он преследовал в своих костюбристских зарисовках, Переда говорил, что хотел дать читателю понять, «какое поколение жило спокойней и счастливей — то, которое прикрывается мишурой современной цивилизации, или то, что ходило в отрепьях нашего былого невежества... Просвещение! Все было бы хорошо, если бы в его лучах голодный мог найти себе хлеб, а дрожащий от холода — приют. Но хваленое просвещение служит лишь для того, чтобы еще больше подчеркнуть нищету и богатство, делая еще более невыносимым для бедняка этот вечный контраст». Уже в этих произведениях за описанием полной сурового трагизма повседневной борьбы людей из народа за существование нетрудно различить симпатии автора к труженикам и его ненависть к буржуазному миропорядку.

Эта антибуржуазная тема становится центральной в творчестве Переды 70-х годов. В 1871 г. он публикует сборник «Этюды темперой» (*Bocetos al temple*), куда вошли три повести: «Жена Цезаря» (*La mujer de César*), «Поряdochные люди» (*Los hombres de pro*) и «Золото побеждает» (*Oros son triunfo*). В последней из них Переда рисует столкновение гнусного богатея и бедняка, столкновение, в котором богач обездолил и опозорил бедняка, отнял у него невесту. Еще большей остротой отличается повесть «Поряdochные люди». В ней сельский трактирщик Симон Серохо, наживший капитал ростовщицеством, соблазняется предложением политических проходимцев выставить свою кандидатуру на парламентских выборах. С помощью подкупа и фальсификации он избирается в кортесы и в конце концов становится жертвой беззастенчивой эксплуатации со стороны всякого рода шантажистов и других подозрительных субъектов. Более развернуто эта сатирическая картина злоупотреблений на выборах, корыстолюбивой подоплеки парламентской борьбы, коррупции властей предстает в «парламентских», политически тенденциозных романах «Дон Гонсало Гонсалес де ла Гонзалера» (*Don Gonzalo González de la Gonzalera*, 1879) и «Педро Санчес» (*Pedro Sánchez*, 1883).

Реакционность политических позиций Переды в этих романах очевидна: он создает злой пасквиль на революцию, республику и парламентский строй. Здесь уместно вспомнить характеристику феодального социализма в «Манифесте Коммунистической партии»: «...наполовину похоронная песнь — наполовину пасквиль, наполовину отголосок прошлого — наполовину угроза будущего, подчас поражающий буржуазию в самое сердце своим горьким, острым, язвительным приговором, но всегда производя-

ний комическое впечатление полной неспособностью понять ход современной истории»¹.

Нечто подобное произошло и в данном случае. Ненависть обострила зрение Переды; он сумел разглядеть в борьбе буржуазных партий, в самой буржуазной революции такие стороны, которые ускользали от взоров либерально настроенных литераторов, и обличить своекорыстие, демагогию политиканов новой формации с убийственной меткостью. Но верность наблюдений, точность описаний исчезает на тех страницах, где писатель противопоставляет ненавистному миру буржуа образы благородных помещиков вроде Рамона Лопеса де Льюсиа в «Педро Санчес».

Эта полная неспособность Переды понять ход современной истории и сохранить верность правде жизни особенно проявилась в двух откровенно тенденциозных романах — «Бык на свободе» (*El buey suelto*, 1878) и «Каково дерево, такова и палка» (*De tal palo tal astilla*, 1880). Первый задуман как полемический ответ на романы Бальзака о безрадостной семейной жизни; второй является откликом на романы Гальдоса о пагубных последствиях религиозной нетерпимости. Жизненно достоверные и поразительно точные костюмбристские описания быта здесь соседствуют со сгущенным до натурализма показом изнанки жизни и присутствующей мелодраме резкостью красок в изображении центральных персонажей. Что же касается композиции, то приверженность Переды к костюмбризму сказывается в том, что романы его превращаются, по сути дела, в серии костюмбристских зарисовок, едва связанных между собой незамысловатой фабулой.

Подобный недостаток характерен и для других произведений этого периода, в частности для романа «Вкус землицы» (*El sabor de la tierra*, 1882), в котором явственно обнаруживается стремление к идиллическому осмыслению патриархальных черт быта родной Бискайи. Фабула в этом произведении сводится к истории стародавней вражды двух семейств, отступающей в конце концов перед силой чистого и благородного чувства сельских Ромео и Джульетты. Однако неторопливо развивающийся сюжет — лишь повод для описания колоритных типов жителей бискайских гор, сцен их повседневного, но пронизанного поэзией труда быта. Подобное сочетание предельной достоверности в описании природы, быта, одежды, речи обитателей Бискайи с их идиллическим истолкованием становится особенностью зрелого творчества Переды.

Этот последний период открывается романом «Сотилеса» (*Sotileza*, 1885), первой попыткой Переды преодолеть костюмбристскую статичность изображения. Действие романа разворачивается в рыбацком предместье Сантандера. Переда

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 4, с. 448.

беспощадно правдиво рисует нищету, грубость нравов и отношений его обитателей, грязь на улицах и в домах поселка. Но на этом фоне лишь еще ярче проступает стремление писателя воспеть добродетели, нерушимую веру и героическую стойкость тружеников моря. Правы те исследователи, которые отмечают в этом романе следы натуралистической техники письма, но по своим исходным позициям это произведение — истинный антипод натуралистического романа. История простой рыбацки Сильды, прозванной Сотилесой (*sotileza* по-испански означает наиболее тонкую и гибкую часть рыболовной снасти), с детства оставшейся сиротой и воспитанной в бедной, но добродетельной семье, позволяет Передде обнаружить воспевающее его нравственное здоровье человека из народа, скрывающееся под внешней грубостью. На примере образа Сильды особенно ярко проступает стремление Передды руководствоваться «принципом углубления во внутреннюю жизнь», который Томас Манн полагал важнейшим признаком романного жанра. И сюжет романа, и центральный его конфликт — столкновение трех претендентов на руку Сильды — построены так, что через них обнаруживается эволюция образа героини, ее психологическая изменчивость.

Это же прослеживается и в романе «На горных вершинах» (*Peñas arriba*, 1895), кульминационной точке творчества Передды. Это история столичного жителя, всегдагда-тая мадридских театров, клубов и кафе, который волею случая очутился в глухой горной деревушке Табланке и обрел счастье в слиянии с величественной природой, в общении с простодушными, но чистыми сердцем обитателями селения и в любви к целомудренной горянке Лите. Повествование превращается в патетический гимн природе и людям Бискайи. Так завершается творческая эволюция писателя — от очерка нравов и быта «Горных сцен» через роман-хронику сельской жизни «Вкус землицы» к роману «На горных вершинах», морально-философскому роману о нравственном очищении человека, зараженного пороками буржуазной цивилизации, под воздействием девственной природы и бесхитростных обитателей баскских гор. К этому последнему этапу писатель приходит не без влияния идей Л. Н. Толстого, получивших в это время в Испании широкое распространение.

Скудость фабулы в романах Передды компенсируется красочным описанием различных характерных сцен из жизни обитателей Табланки (охота на медведя; спасение мальчика, ставшего жертвой снежной лавины; торжественно-чинные сельские похороны и т. д.). К этому добавляются мастерски выписанные реалистические портреты людей из народа (в искусстве портретирования, как и во многом другом, Передда, несомненно, учится у Сервантеса), яркие, всегда окрашенные

чувством пейзажи и, наконец, раскрытие психологической эволюции героя. Это все делает творчество Переды одной из вершин классического реализма в Испании XIX в.

Другим родоначальником критического реализма в Испании был Педро Антонио де Аларкон (Pedro Antonio de Alarcón, 1833–1891). И в жизни и в творчестве Аларкона было столько крутых поворотов, что критик Сесар Барха, например, написал: «Аларкон — это человек без убеждений, гражданин без принципов, художник без эстетической концепции... Все его творчество в силу этого характеризуется какой-то неопределенностью...»

Барха оценивает Аларкона слишком сурово. Конечно, и в мировоззрении, и в творчестве этого писателя можно обнаружить немало противоречий и непоследовательности, но в самих его метаньях есть нечто закономерное, характерное для той среды, в которой он сформировался как личность и как художник. Происходивший из обедневшей дворянской семьи, Аларкон сперва изучал теологию и право, а затем, уверовав в свой литературный талант, покинул родной андалузский городок Гуадис. Несколько лет он вел богеменный образ жизни в Гранаде и в столице, участвовал в восстании против режима Изабеллы II, издавал газету «Эль латиго» («Кнут»), в которой бичевал придворную камарилью и клерикалов. Позднее он отправился волонтером в армию, воевавшую в Марокко, а с середины 60-х годов дважды представлял в парламенте весьма умеренный «Либеральный союз». В годы революции Аларкон быстро правееет, а затем и окончательно утверждается в рядах консерваторов. В 1875 г. он становится членом Государственного совета, а два года спустя избирается в Академию, при вступлении в которую произносит речь «О морали в искусстве» (*De la moral en el arte*), объявив открытую войну прогрессивным идеям в жизни и в литературе.

Семнадцать лет от роду Аларкон написал роман «Финал Нормы» (*El final de Norma*, опубликован в 1855). Эта история неземной любви скрипача-испанца Серафина и «девы Севера» Брунильды, преследуемой жестоким злодеем, оснащена всеми атрибутами типично романтического повествования, но, как всякое эпигонское произведение, лишено подлинно романтической страсти и производит впечатление чуть ли не пародии на романтизм.

Гораздо более органичны черты романтического мировосприятия в рассказах Аларкона, создававшихся в 50-х годах и позднее объединенных в сборниках «Любовные рассказы» (*Cuentos amatorios*, 1881), «Маленькие национальные истории» (*Historietas nacionales*, 1881) и «Неправдоподобные повествования» (*Narraciones inverosímiles*, 1882). Особенно интересны рассказы второго сборника, многие из

которых посвящены событиям войны против Наполеона. Некоторые рассказы, несомненно, основаны на изустных историях, которые бытовали в народе; другие написаны в той же манере народного предания, которое как будто стремится излагать достопамятные события предельно точно и вместе с тем окружает их своеобразной атмосферой поэтической легенды. Таков знаменитый рассказ «Угольщик-алькальд» (*El carbonero alcalde*), повествующий о героизме жителей горной деревушки Лапесы, которые все как один встали по призыву своего алькальда — угольщика по профессии — Мануэля Атьенсы (лицо историческое) на защиту родной деревни от реквизиционного отряда французов и предпочли смерть в бою позору плена. Не менее известен также имевший реальную основу рассказ «Офрануженный» (*El afrancesado*), где идет речь о том, как скромный аптекарь в одном из галисийских городков, притворившись сторонником французских оккупантов, созывает к себе на обед офицеров из французского гарнизона и гибнет вместе с ними, подсыпав яд в пищу. В рассказе «Иноземец» (*El extranjero*) мать польского солдата, убитого французом-мародером в Испании, узнает убийцу своего сына, когда тот во время русского похода остановился в Варшаве, по медальону, снятому им с тела убитого, и мстит за сына.

Уже во многих ранних произведениях заметно движение художественного сознания Аларкона от внешних романтических контрастов и эффектов к реализму. Большую роль на этом пути сыграла работа писателя над жанром документального репортажа. Первый образец этого жанра — написанный по личным впечатлениям «Дневник очевидца войны в Африке» (*Diario de un testigo de la guerra en África*, 1860). Вполне оправдывая колониальную авантюру Испании в Марокко, Аларкон, однако, в своей книге рисует суровые будни войны и признает за противником мужество, стойкость, героическое поведение. Его книги путевых записок о путешествиях в Италию и по Испании прочно утвердили этот жанр в испанской литературе.

Вершиной художественного творчества Педро Антонио де Аларкона и одним из признанных шедевров испанской литературы стала повесть «Треугольная шляпа» (*El sombrero de tres picos*, 1874). Сюжет «двойного адюльтера», своеобразно разработанный в повести Аларконом, имеет давнюю историю, начиная с «Декамерона» Боккаччо (8-я новелла VIII дня). В Испании эта история вдохновила безымянного автора романа XVIII в. «Мельник из Аркоса». В начале XIX в. отдельными листовками печатались и другие версии этого сюжета, в частности «Песня о корредоре и мельничихе», которая стала непосредственным источником повести «Треугольная шляпа».

Книга Аларкона, однако, отличается от народной побасенки не только масштабами, а следовательно, и новыми персонажами и иными мотивировками их поведения, но и трактовкой центральных персонажей. В народном предании мельничиха уступает любовным домогательствам коррехидора, а мельник оплачивает оскорбителю той же монетой в ночном свидании с его супругой. У Аларкона супружеская честь и мельника и коррехидора осталась незапятнанной. Объясняется это отнюдь не только стремлением следовать «требованиям приличия и скромности», как утверждает писатель в предисловии. Изменения в сюжете продиктовало ему художественное чутье, логика внутреннего развития характера персонажей, какими он их себе представил и изобразил. Гордая красавица Фраскита мало чем напоминает разбитную мельничиху из романса, и измена мужу для нее так же невысказана, как естественна для ее прототипа; да и дядюшка Лукас, готовый в ослеплении ревностью на безрассудство, но внутренне благородный, не способен добиваться осуществления задуманной им сгоряча мести коррехидору. Но дело не только в этом. Все события, о которых повествует писатель, важны для него прежде всего как импульс, с помощью которого приводятся в движение и раскрываются характеры персонажей. Ситуация «двойного адюльтера», возникшая однажды ночью, как бы высветила изнутри действующих лиц повести.

Сомнений нет, симпатии Аларкона на стороне дядюшки Лукаса и Фраскиты. Воплощая в них нравственное здоровье народа, величие и благородство духа, Аларкон ставит Лукаса и Фраскиту, при всей их жизненной достоверности, как бы вне времени. Ничто не изменилось бы в их характерах и поведении, перенеси Аларкон действие из 1805 г. в современность.

Это не значит, что писатель не озабочен задачей создания исторически верной картины прошлого. Напротив, Аларкон погружает действие своей повести в атмосферу быта маленького испанского городка начала прошлого века. Воссоздание этой атмосферы едва ли не более тревожит писателя, чем самый сюжет. Ведь, как писал он за несколько лет до того, «безжалостный революционный нивелир» уже начинает уничтожать своеобразие архитектурного облика испанских городов и обычаев, одежды, языка их обитателей, и в этих условиях долг художника — запечатлеть «сокровища памятников, предания, побасенки, песни, мелодии, диалекты, костюмы, верования и занятия, которые еще сохранились среди обломков в старинных королевствах нашей мечтательной отчизны и которые составляют самую суть, смысл существования и истории поколений, сменявших друг друга в течение столетий». Сентиментально-меланхолическое переживание прошлого,

однако, в повести контрастно сочетается с гротескно-ироническим изображением характерных для «доброе старое времени» фигур представителей власти — коррехидора, альгвасила, алькальда.

В отличие от Фраскиты и дядюшки Лукаса коррехидор и его окружение — плоть от плоти своей эпохи и своего класса, их типическое воплощение. Дон Эухенио де Суньига-и-Понсе де Леон, вот уже четыре года исполняющий обязанности коррехидора городка, — не просто одряхлевший Дон Жуан, каких было много во все времена, но еще и прежде всего распутный испанский дворянин XVIII в., уверенный в том, что путь к сердцам приглянувшихся ему женщин открывает не внешность и не благородство души, а знатное имя и высокое положение. Это убеждение поддерживает в нем и его альгвасил Гардунья (*garduña* — хорек). «Это черное пугало казалось тенью своего пестро разодетого хозяина», — пишет Аларкон. Но только казалось, ибо на самом деле именно ему, пережившему трех коррехидоров, как бы воплощающему их нечистую совесть и практическую сметку, принадлежит сомнительная честь изобретения хитроумной интриги, которая должна была увенчать победой похотливые помыслы его господина, а завершилась столь плачевным фиаско. Под стать этим представителям власти и алькальд соседней деревни Хуан Лопес, казнокрад, пьяница и распутник.

Один из способов гротескной деформации образов власть предержащих — превращение их в подобие манекенов и наделение «жизнью» предметов, с ними связанных. Поэтому не случайно повесть и названа «Треугольная шляпа». Треуголка коррехидора как бы становится равноправным персонажем романа. А с другой стороны, коррехидор сравнивается с огородным пугалом, а альгвасил «одновременно походил на ищейку, вынюхивающую преступников, на веревку, которую связывают этих преступников, и на сооружение для их казни».

Нанося удар по трем представителям власти, Аларкон, конечно, не мог не понимать, что этим он задает и самую власть, весь старый порядок, царивший в стране в начале XIX в. Критическая оценка этого порядка, символизированного треугольной шляпой, в повести Аларкона несомненна, как несомненна и консервативность его воззрений в этот период. Противоречие здесь мнимое. Он понимал, что прошлое уже не вернуть, есть в этом прошлом черты, которые и не следовало бы возрождать, даже если бы такая возможность существовала. Трезвый взгляд на прошлое лишает его исторического оптимизма, ибо пришедшие на смену людям старого режима «юнцы-конституционалисты» внушают ему еще меньше доверия, чем прежние правители. Поднявшись над своими политиче-

скими пристрастиями, он признает, что в милом его сердцу прошлом было немало такого, чему история вынесла приговор суровый, но справедливый. Отсюда и возникает в повести то особое отношение к старине, которое один из исследователей метко назвал «иронической нежностью».

Широко используется в повести прием контраста. По этому принципу построены характеристики супружеских пар: мельник — мельничиха, коррехидор — коррехидорша; этот же принцип положен в основу дуэгов Фраскиты и коррехидора, коррехидора и Гардуњи и т. д. Аларкон прибегает и к цветовым контрастам (красный плащ коррехидора и черный альгвасила) и даже к контрастам звуковым (рев ослиц в тишине андалузской ночи, звонкий голос мельничихи и шамканье коррехидора и т. д.).

Контрастна и композиция: статичное, плавное повествование первых глав сменяется полным динамикой рассказом о ночном приключении коррехидора и дядюшки Лукаса. Эта контрастность красок в соединении с «иронической нежностью» и добродушным юмором в обрисовке народных персонажей, а также разговорной интонацией всего рассказа и создает своеобразную стилистическую атмосферу книги Аларкона. Жанровая картинка, вставленная в историческую рамку, обрела подлинную масштабность и перспективу, позволившие за анекдотической историей рассмотреть глубинные социальные процессы, происходившие в стране. В этом именно, а не только в жизненной достоверности описаний и обнаруживается реализм повести.

Прошлое Аларкон оказался способным оценить более или менее справедливо; разобраться в смысле процессов, происходивших у него на глазах, ему не позволили консервативные воззрения. Три романа, появившиеся после «Треугольной шляпы», — «Скандал» (*El escándalo*, 1875), «Дитя на шаре» (*El Niño de la bola*, 1880) и «Блудница» (*La pródiga*, 1882) — написаны в манере откровенно тенденциозных романов, прямо направлены против всех тех явлений, которые Аларкон связывал с «тлетворным» влиянием революции. Героями первого романа Аларкон сделал иезуита отца Манрике и ловеласа-вольнодумца Фабiana Конде, который, разочаровавшись в светской суеде, с помощью духовного пастыря «очищается» и обретает внутренний покой, обратившись к «истинной вере». В романе «Дитя на шаре» ростовщик дон Элиас разрушает счастье своей дочери, выдав ее замуж за богатого, а прежний жених Соледад, Мануэль Венегас, карикатурный портрет современного либерала-вольнодумца, убивает свою бывшую возлюбленную и сам гибнет от руки ее мужа. И здесь единственный положительный образ — это строгий и благородный отец Тринидад. Наконец, в романе «Блудница» Алар-

кон живописует трагическую судьбу женщины, некогда стяжавшей себе дурную славу легкомысленными светскими связями и невольно становящейся причиной острых конфликтов и раздоров. В конце концов, не в силах вынести всеобщего презрения и бойкота, донья Хулия кончает жизнь самоубийством.

Все эти романы написаны по свежим следам только что задушенной революции; их антиреволюционная направленность была совершенно очевидна. Реакционная тенденциозность не позволила Аларкону создать правдивую картину современности. В отдельных эпизодах и сценах обнаруживается былое повествовательное мастерство писателя, но и в обрисовке характеров, и в построении романа Аларкон возвращается к приемам мелодрамы; жизнь сменяется схемой, а живые герои — марионетками. Критика сурово оценила эти произведения, и Аларкон навсегда отошел от литературной деятельности.

Третий представитель реалистической литературы последней трети XIX в. — Хуан Валера (Juan Valera, 1824—1905). Он родился в небольшом городке Кабре (провинция Кордова), получил блестящее домашнее образование, пополненное в привилегированных учебных заведениях Малаги и Гранады. Родственные узы, связывавшие его с А. Алькала Галиано и герцогом де Ривасом, открыли перед юношей двери светских салонов столицы, а затем и путь к дипломатической карьере. В качестве дипломата Валера побывал во многих столицах Европы и Америки. В промежутке между двумя циклами дипломатической деятельности он дважды избирался в кортесы от «Либерального союза» и до конца своих дней сохранил верность несколько расплывчатым, но стойким либеральным воззрениям.

Валера был универсально образованным человеком, знал многие языки, жадно приобщался к культуре разных народов. Он проявлял живой интерес к различным философским течениям своего времени и уже под конец жизни в книге «Сверхчеловек и другие новации» (*Superhombre y otras novedades*, 1903) подверг резкой критике нищезанство. Самому же писателю была близка ренессансная идеалистическая философия, в частности неоплатонизм с его пантеистическими тенденциями. Тем же языческим пантеизмом и гуманистическими идеалами свободомыслия пронизаны и его религиозные взгляды. Постоянно подчеркивая свою верность католицизму, Валера тем не менее был бесконечно далек от того традиционного, догматического исповедания веры, которое на протяжении веков господствовало в Испании и определяло пафос произведений Фернан Кабальеро и последних романов Аларкона.

Валера очень рано приобрел известность своими лите-

ракурсно-критическими трудами. Разносторонность и широта литературных интересов сделали его первым в Испании критиком и литературоведом европейского масштаба. Отдав дань романтизму в сборнике стихов 1844 г., Валера чуть ли не с самых ранних своих критических выступлений начинает борьбу с романтической эстетикой, которую он считал нарушением законов гармонии и красоты, высшей цели искусства. С этих же позиций он позднее отверг в знаменитых «Заметках о новом искусстве сочинять романы» (*Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, 1886) и теории натурализма. Впрочем, критически оценивает он и реализм. В 1881 г. Валера писал, что не намерен «обращать внимания на новое искусство реализма, смешную и суетную моду, импортированную из Франции». И добавлял: «Если «Дон Кихот» и «Кандид» — это реализм, то новая школа не нова; если же нет, то и я не хочу к ней принадлежать».

Итак, Валера все же готов причислить себя к реалистической школе, если только это реализм Сервантеса и Вольтера. Его представления об искусстве действительно близки к ренессансной эстетике. В частности, как и Сервантес, Валера различает правду реальности и правду мечты, реальный и идеальный планы действительности и объявляет задачей искусства не только воспроизведение сущего, но и его поэтизацию, возвышение с помощью идеала красоты. Как и художники Возрождения, Валера убежден, что истинный идеал красоты равнозначен идеалу любви, добра и «вечной истины». Именно потому, что идеал красоты для него совмещает эстетическое и этическое, Валера и протестовал против нарочито тенденциозного искусства, решающего, по его мнению, задачи, стоящие вне сферы искусства истинного. В противовес Переде, Аларкону, Гальдосу, создававшим в эти годы романы подчеркнуто тенденциозные, посвященные доказательству той или иной моральной или философской идеи, Валера сосредоточил усилия по преимуществу на анализе сложного душевного мира своих героев, создал испанский реалистический психологический роман.

Природа конфликтов, лежащих в основе романов Валеры, существенно отличается от конфликтов в регионалистском или социально-бытовом романе. В регионалистском произведении сталкивались различные нравы, в социально-бытовых — два типа социального бытия, воплощенных в разных персонажах. А романы Валеры строятся на столкновении двух типов мировоззрения, притом нередко в сознании одного героя. Эти острые психологические конфликты находят в конечном счете объяснение и разрешение в общественных условиях эпохи. Поэтому романы Валеры можно назвать социально-психологическими.

Глубокое общественное содержание психологических конфликтов, интересующих писателя, явственно проступает уже в первом его романе — «Пепита Хименес» (Pepita Jiménez, 1874). Валера позднее вспоминал: «Я написал эту книгу тогда, когда радикальная революция, вырвавшая с корнем вековой трон и религиозное единство, привела в движение и выбила из привычной колеи все в Испании... Я писал ее, когда разворачивалась самая ожесточенная борьба между старыми и новыми идеалами». И хотя писатель отрицал дидактическую направленность своего творчества, тем не менее время бурных потрясений наложило отпечаток на эту книгу. Современники восприняли «Пепиту Хименес» как выступление в защиту новых идеалов против старых, естественных человеческих чувств, против мертвящей аскетической догмы.

В романе нет ни неожиданных событий, ни резких поворотов действия, ни занимательной интриги. Зато внимание читателя привлекает удивительно точный анализ человеческого сердца, глубокое проникновение писателя в мир чувств.

В письмах молодого семинариста Луиса де Варгаса к дядюшке, настоятелю кафедрального собора и воспитателю избравшего себе карьеру священника Луиса, раскрывается сложная гамма чувств, овладевших им после его знакомства с юной и прекрасной Пепитой Хименес. Сначала его влечет к ней простое любопытство: слишком много он слышит похвал ее уму, красоте, благородству. Он поэтому не сразу осознает, какое глубокое чувство пробудила в нем молодая вдова. Начитавшись мистиков XVI в., преклонение перед красотой Пепиты Луис пытается объяснить как любование «совершенным творением бога». Даже осознав свое чувство, он поначалу стремится примирить его с аскетическими идеалами: через любовь к «творению божиему» можно познать любовь к «творцу». Однако вскоре Луису становится ясно, что его чувство несовместимо с требованием умерщвления плоти, предъявляемым католической церковью ее служителям. Он еще продолжает бороться, но постепенно сдает позицию за позицией. И побежденный, наконец, любовью, юноша не только не сломлен духовно, но, напротив, убеждается в истинности и красоте языческого, земного начала.

Аналогичная борьба разворачивается и в сознании Пепиты. Правда, у нее этот разлад длится куда меньше, чем у Луиса. Юная вдова, вышедшая некогда замуж за старика из дочерней покорности, теперь «полагает, будто душа ее полна мистической любви к богу и только бог может принести ей покой». Но стоило ей познакомиться с Луисом, как колебаниям уже нет более места в ее сердце. Горячая вера в правоту человеческого чувства

позволяет ей с самого начала и более активно, чем это делает Луис, утверждать свое право на земное счастье.

Впрочем, в «Пепите Хименес» писатель еще склонен к некоему компромиссному решению. В конце романа он готов объявить, что обретенный Луисом идеал земной любви не отменяет и идеала аскетического. Более того, уже женившись на Пепите, как пишет Валера, «в своем благоденствии Луис никогда не забывает, насколько выше был прежний его идеал». Однако вопреки этим рассуждениям объективный смысл произведения состоит в утверждении непреходящей ценности простых земных радостей и человеческих чувств в противовес аскетической религиозной догме. Книга прозвучала поэтому как вызов христианско-католической морали. Недаром папа римский не простил Валере этой «безбожной книги» и не дал своего согласия на назначение его послом в Ватикане.

Сам Хуан Валера указывал на то, что большое влияние на «Пепиту Хименес» оказал роман древнегреческого писателя Лонга «Дафнис и Хлоя». Эти два произведения роднят и идиллический строй их, и тщательный анализ любовных переживаний героев, и лирическое ощущение сельского пейзажа. Однако был у Валеры и другой образец, органически еще более близкий ему: это традиции ренессансной литературы Испании — пасторального романа, новелл Сервантеса, драмы Лопе де Веги. Образ Пепиты, в частности, во многом близок образам героинь Лопе или Тирсо де Молины, самозабвенно борющихся за свое счастье и любовь.

Уже в «Пепите Хименес» определился характерный для романтического творчества Валеры конструктивный прием: в центр произведения он ставит какой-нибудь «казус совести», морально-психологический конфликт, который возникает в сознании героя или героев и оказывается неразрешимым с позиций господствующей в обществе традиционной христианско-католической морали. В результате герои либо гибнут, будучи не в силах сбросить с себя оковы этой морали, либо добиваются счастья, смело бросая ей вызов. В «Пепите Хименес» конфликт разрешается идиллически; в более поздних романах — «Командор Мендоса» (*El Comendador Mendoza*, 1877) и «Донья Лус» (*Doña Luz*, 1879) — драматически и даже трагически.

Хотя эти три произведения не связаны друг с другом сюжетно, их можно рассматривать как своеобразную трилогию, ибо в основе каждого из них лежит столкновение человеческого чувства с христианско-католической моралью. В «Командоре Мендосе» действие происходит в конце XVIII в. и сводится к борьбе между былыми любовниками, эпикурейцем и вольтерьянцем доном Фадрике де Мендосой и религиозной фанатичкой доньей Кларой, за

судьбу их дочери. По мысли матери, Бланка, плод «греховной» связи, адюльтера, не должна стать наследницей того, кто не являлся на самом деле ее отцом; ей следует поступить в монастырь, заодно искупив и вину матери перед богом. Дон Фадрике отстаивает право Бланки на счастье, содействуя ее любви к поэту дону Карлосу. В остром психологическом поединке между Кларой и Фадрике победу одерживает любовь. Но, надломленная годами аскетических самоистязаний, гибнет Клара, а ее дочь, доведенная матерью почти до истерии, получает тяжелую душевную травму.

Еще более трагический поворот получает тот же конфликт в «Донье Лус», где на примере судьбы священника-миссионера отца Энрике Валера как бы демонстрирует, что могло произойти с Луисом де Варгасом, не найди он в себе достаточно сил, чтобы отказаться от священнического сана. Миссионер и богослов Энрике, многие годы путешествовавший по Азии и Африке с проповедью католической веры, вернувшись в Испанию, знакомится с доньей Лус. В его сердце вспыхивает страстное чувство к прекрасной и скромной женщине. Энрике вступает в безнадежную и роковую для него внутреннюю борьбу с «греховной» страстью, борьбу, которая приводит его к параличу и смерти. В романе трагическое, но прекрасное чувство Энрике, о котором донья Лус узнает лишь после его смерти из попавшего в ее руки дневника погибшего, приобретает особую глубину, будучи контрастно сопоставленным с корыстными расчетами претендента на руку и богатство доньи Лус, светского льва дона Хайме, истинные «чувства» которого открываются героине слишком поздно, уже после их брака. Так, традиционной католической морали, как источнику трагедии Энрике, оказывается противопоставленной не менее отвратительная мораль корыстолюбия. Эта последняя тема, однако, в творчестве Валеры дальнейшего развития не получила.

Несколько иной характер приобретает конфликт в романе «Иллюзии доктора Фаустино» (*Las ilusiones del doctor Faustino*, 1875). Свообразие его заключается в том, что психологический казус, который находится в центре внимания писателя, имеет социально-философский характер. Конечно, и здесь, как и в других романах, Валера стремится, по собственным его словам, «нарисовать картину нравов и страстей нашей эпохи, дать достоверное художественное изображение человеческой жизни». Но, поставив перед собой задачу философскую, он сознательно нарушает прямолинейное понимание принципа жизнеподобия, насыщая свой роман фантастикой, окутывая некоторые персонажи и ситуации пеленой тайны, создавая ощущение сверхъестественности происходящего. Такая стилистика вовсе

не противопоказана реалистическому роману, а у Хуана Валеры она поставлена на службу основным философским идеям книги.

«Иллюзии доктора Фаустино» задуманы как один из вариантов истории молодого человека XIX в. Характеризуя в послесловии к роману его заглавного героя, писатель подчеркивал, что «доктор Фаустино — персонаж, имеющий некий символический и аллегорический смысл. Как личность он представляет все современное поколение: это доктор Фауст в миниатюре, но без магии, без дьявола, без прочих сверхъестественных сил, к помощи которых прибегал гетевский Фауст». Фауст для испанского писателя такой же вековой тип, как Дон Жуан, Прометей, Тартюф; по мысли Валеры, Фауст воплощает в себе неутомимую жажду познания, неудовлетворенность достигнутым, поиски реализации в жизни высокого идеала. Только герой Валеры — «Фауст в миниатюре», и все черты Фауста приобретают у него мелкий и нелепый характер.

Прежде всего, сфера поисков Фаустино ограничена двумя совокупно действующими обстоятельствами: социальным статусом героя и его темпераментом, характером. Фаустино принадлежит к старинному аристократическому роду, некогда славному и могущественному, а ныне, в меркантильном XIX в., окончательно захиревшему. От своих предков Фаустино наследовал лишь аристократическое презрение к труду и непомерное честолюбие. Душой его владеет «тщеславие ученого, честолюбие политика, кичливость аристократа». Жизнь разбивает социальные иллюзии героя, полагающего, что его дворянское происхождение как бы автоматически открывает ему пути к славе и преуспеянию.

Таков один — социальный — аспект романа. Но не менее значительное место в романе уделено показу краха иллюзий психологических. Впрочем, грани между этими двумя аспектами нередко почти неуловимы. В самом деле, тщеславие, честолюбие и кичливость, отмечаемые Валерой в образе Фаустино, в равной мере порождены и социальными обстоятельствами, и особыми чертами психологии героя. Одно из важнейших психологических свойств Фаустино — склонность к романтической трансформации реальности. В «Иллюзиях доктора Фаустино» Валера подвергает критике романтическое мироощущение, которое, став нормой жизненного поведения, ярко обнаруживает дисгармонию идеального и реального и неизбежно ведет героя к краху. Частной иллюстрацией этого общего вывода в романе оказывается крушение, переживаемое Фаустино в поисках «идеальной» любви: и любовь к Констансии, земная и небескорыстная, и мистическое влечение к «Вечной Подруге» Марии, таинственной романтической де-

ве, в равной мере нереализуемы. И как закономерный итог крушения всех иллюзий — самоубийство героя, осознающего перед смертью, что единственной реальной сущностью его личности был эгоизм.

Хуан Валера создал немало и других романов, в которых возникали все новые и новые психологические конфликты. В романе «Перемудрили» (*Pasarse de listo*, 1878) рассказывается о трагической гибели «маленького человека», заурядного чиновника дона Браулио, в душу которого легкомысленно и без всяких оснований заронили сомнение в верности горячо любимой им жены. В другом романе — «Хуанита долговязая» (*Juanita la larga*, 1895) — центральное место занимает обаятельный образ девушки из народа, энергично и наперекор суду общества устраивающей свое счастье.

Особое место в творчестве Валеры принадлежит его последнему роману «Морсамор» (*Morsamor*, 1899). Написанный вскоре после поражения Испании в испано-американской войне 1898 г., развевшей мираж былого величия страны, книга Валеры стала своеобразным откликом на эти события. Действие романа происходит в начале XVI в. В одном из монастырей доживает свой век брат Мигель, некогда прославленный рыцарь и трубадур Морсамор. Доходящие до его кельи слухи о великих открытиях, совершаемых испанскими и португальскими мореплавателями, растревожили его покой и вновь пробудили в нем честолюбивые помыслы. Владеющий искусством магии брат Амбросио возвращает Морсамору молодость, и тот в сопровождении остролова и скептика брата Тибурсио отправляется на поиски земной славы. Морсамор совершает кругосветное путешествие, посещает разные реальные и фантастические страны, завоевывает царства и завладевает богатствами, покрывает громкой славой свое имя, нигде не находя, однако, удовлетворения и убеждаясь каждый раз, что слава, власть, богатство, любовь — не что иное, как суета сует. Пережив множество разочарований, он спешит к родным берегам и гибнет в бурю, уже видя вдали берега Португалии. В эпилоге рассказывается о пробуждении брата Мигеля от магического сна, в который, оказывается, погрузил его брат Амбросио, чтобы показать суетность земных дел.

Испанские критики, анализируя «Морсамор», подчеркивают, что в мрачные дни поражения Валера как бы напоминал о былом величии родины. Не менее существен, однако, в романе и традиционный для испанской литературы мотив *desengaño*, разочарования, соединяемый здесь с фаустовской жадностью деяния и с горестным ощущением иллюзорности героического прошлого.

По своей тональности, по кругу идей, для романа

важных, «Морсамор» не столько завершает эволюцию реалистического романа XIX в., сколько открывает дорогу философско-психологическим исканиям писателей, известных под названием «Поколения 1898 года». Гуманистическое содержание творчества Валеры, художественное богатство его палитры сделали его одним из наиболее значительных представителей реалистической прозы XIX в., художественную и идейную вершину которой составили романы Гальдоса.

ГЛАВА IV

БЕНИТО ПЕРЕС ГАЛЬДОС



Бенито Перес Гальдос (Benito Pérez Galdós, 1843—1920) за полвека своей творческой деятельности создал семьдесят семь романов и повестей, более двух десятков драм и комедий, множество публицистических и литературно-критических произведений. Лучшие из них сохранили общественное и художественное значение и в наши дни.

Б. Перес Гальдос родился в городе Лас Пальмас на Канарских островах. Закончив здесь школу, он в 1863 г. приезжает в Мадрид, чтобы заняться изучением юриспруденции. Но вскоре бурные политические события вовлекают молодого человека в свой стремительный водоворот. Интересы политической борьбы отодвигают на второй план университетские занятия. В годы, предшествовавшие революции, и в ходе самой революции происходило формирование мировоззрения Гальдоса. Именно в это время он избирает путь литератора.

После первых неудачных опытов в драматургии Гальдос обращается к историческому роману: в 1867 г. он начинает работу над романом «Золотой фонтан» (*La fontana de Ogo*, опубликован в 1871), посвященным революции 1820—1823 гг. Затем выходит в свет роман «Смельчак» (*El audaz*, 1871), повествующий о неудачном восстании 1804 г. в Толедо.

Обращение Гальдоса к историческому прошлому было продиктовано живыми интересами сегодняшнего дня, стремлением в былом найти объяснение настоящему и определить перспективы будущего. В это время политические идеалы молодого писателя еще весьма умеренны: он заявляет себя сторонником конституционной монархии. Это определило и особый характер изображаемых в романах конфликтов и их разрешение. И в «Золотом фонтане» и особенно в «Смелчке» Гальдос сталкивает две концепции революции: одна состоит в требовании немедленного и коренного преобразования всех сторон жизни испанского общества, другая предполагает путь реформ. В «Смелчке» эти две концепции воплощены в двух персонажах: в якобинце Мартине Муриэле, не способном соразмерять свои политические лозунги с требованиями момента, и в либерале-конституционалисте доне Буэнавентуре Ротондо, тяжело переживающем упадок монархии и дворянства. Пылкими речами фанатик революции Муриэль увлекает за собой большинство заговорщиков, но только для того, чтобы нелепо погибнуть самому, погубить и доверившихся ему людей, и самый заговор. В то время трагедию революции Гальдос видел в ее преждевременности, в предпочтении, отдаваемом революционерами насилью перед убеждением и просвещением масс. Конечно, это не могло не исказить в какой-то мере историческую перспективу в его ранних романах. Они стали лишь эскизами огромного полотна, над которым трудился писатель почти всю жизнь, цикла исторических романов, получивших название «Национальных эпизодов» (*Episodios nacionales*).

Сорок шесть романов этого цикла охватывают историю Испании начиная с битвы при Трафальгаре (1805) и кончая реставрацией монархии в 70-х годах. В истории мировой литературы никто до Гальдоса не решался поставить перед собой задачу подобного масштаба: создать художественное полотно жизни целой нации за три четверти столетия, да еще заполненных войнами, революциями, переворотами, характеризующимися уходом с исторической арены одних классов и приходом других.

Когда в сентябре 1872 г. он принялся за работу, ему не были ясны контуры даже 1-й серии. Только после шумного успеха романов «Трафальгар» (*Trafalgar*) и «Двор Карла IV» (*La corte de Carlos IV*, оба романа — 1873) в сознании Гальдоса окончательно оформился план создания всей серии, посвященной войне за независимость против Наполеона. Молодой писатель работал с лихорадочной быстротой, и к весне 1875 г. 1-я серия из десяти романов была завершена. Их можно было бы назвать одним романом в десяти частях, ибо их объеди-

няет не только эпоха, которой они посвящены, но и проходящая через все эти произведения судьба рассказчика — юного Габриэля Арасели.

Повествование от первого лица придает интимность личных воспоминаний о прошлом. Кроме того, это позволяет писателю показать формирование характера человека, волею судеб ставшего свидетелем и участником великих исторических событий. Правда, возникали и определенные трудности: юный герой должен был находиться в гуще важнейших событий, иначе его рассказ был бы неполным. В целом писателю удалось с этими трудностями справиться. Читатель знакомится с Габриэлем, четырнадцатилетним сыном прачки, в тот момент, когда он — юнга на одном из испанских военных кораблей — становится участником трагического для испанцев морского сражения у мыса Трафальгар (роман «Трафальгар»). Чудом уцелев после гибели корабля, Габриэль поступает в услужение к знатным господам; это позволяет ему увидеть воочию разложение нравов в высших сферах испанского государства («Двор Карла IV»). Здесь же происходит знакомство Арасели с Инес, дочерью графини Амаранты; молодые люди полюбили друг друга, но, конечно, и помыслить не могли о том, чтобы соединить свои судьбы. Габриэль становится свидетелем мятежа в королевской резиденции в Аранхуэсе, принимает участие в восстании жителей Мадрида против французской оккупации, попадает в плен и вместе с другими повстанцами приговаривается к расстрелу — такова фабула романа «19 марта и 2 мая» (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*, 1873). Он спасается от расправы и, едва залечив раны, участвует в сражении под Байленом, где испанцы заставили капитулировать армию французов, — об этом повествует роман «Байлен» (*Bailén*, 1873). В романе «Наполеон в Чамартине» (*Napoleón en Chamartín*, 1874) вернувшийся в столицу Габриэль рассказывает об обороне ее от возглавляемых самим французским императором войск и о вынужденной сдаче Мадрида превосходящим силам противника. Бежав из оккупированного врагом Мадрида, Габриэль присоединяется к защитникам осажденной французами Сарагосы и вместе с ними переносит все тяготы жизни в городе — этому посвящен роман «Сарагоса» (*Zaragoza*, 1874). Следующий роман «Херона» (*Gerona*, 1874) представляет собой рассказ друга Арасели, Андресильо Мариуана, об осаде французами Хероны в то время, когда Габриэль сражался в Сарагосе. В романе «Кадис» (*Cádiz*, 1874) речь идет о жизни в Кадисе, единственном городе, который не был захвачен наполеоновскими войсками; Арасели рассказывает о противоборстве сил в кадисских кортесах, о создании знаменитой конституции. Произведенный

в офицеры, Арасели присоединяется к прославленному партизанскому отряду Хуана Мартина Диаса и повествует о герилье — это составляет содержание романа «Хуан Мартин эль Эмпесинадо» (Juan Martín el Empecinado, 1874). И, наконец, последний роман серии — «Сражение при Арапилах» (La batalla de los Arapiles, 1875) — повествует о победе над наполеоновскими войсками, которую одержала армия под командованием английского генерала Веллингтона. В конце этого романа Арасели после многочисленных разлук, наконец, получает руку Инес.

1-я серия «Национальных эпизодов» принадлежит к числу лучших творений Гальдоса; именно здесь с наибольшей полнотой и яркостью выявились новаторские черты созданного писателем типа исторического романа. Писатели-романтики при всем своем стремлении к созданию подлинно исторического колорита тем не менее переносили в прошлое конфликты, характерные для современного им романтического сознания, а центральные герои оставались носителями романтических идеалов. Исторические романы Гальдоса тоже многими нитями связаны со временем, в которое они создавались. Но их актуальность проистекала не из перенесения писателем в историю чувств, мыслей и настроений современников, а из того, что он обнаруживал в историческом прошлом черты, которые сближали это прошлое с сегодняшним днем. Не менее важна и другая особенность исторических романов Гальдоса: его внимание привлекают не только отдельные исторические личности, волею судеб выдвинутые на авансцену истории, но и народ. «То, что обычно именуется „историей“, то есть бесчисленное множество книг, в которых речь идет только о бракосочетаниях королей и принцев, о соглашениях и союзах, о морских сражениях и битвах на суше... все это не объясняет исторические события: эти события либо не значат ничего, либо определяются жизнью, чувствами и даже дыханием масс», — пишет Гальдос. Он создает тип романа-эпопеи, в котором судьбы персонажей оказываются лишь отражением судьбы испанской нации. В годы, когда Гальдос работал над этой серией, он был убежден, что причиной всех бед Испании в прошлом являлось прежде всего отсутствие национального единства. Ясно, что другой, более яркий пример национального единства, чем эпоха войны за независимость, трудно было найти. Здесь субъективная позиция Гальдоса ближе всего к объективной истине.

Испанские критики расходятся в оценке историзма романов своего соотечественника: одни утверждают, что его «Национальные эпизоды» — не столько художественное, сколько историческое произведение, точно воспроизводящее

все детали истории; другие находят в книгах Гальдоса нарушение фактов истории и обвиняют автора в анти-историзме. Конечно, взгляд Гальдоса на историю достаточно субъективен и далеко не всегда его оценки точны: так, например, писатель неприязненно относится к герцогу, в которой он видел проявление «разнузданных инстинктов толпы». Это приводит к ложной оценке и некоторых исторических фактов и лиц (например, лорда Веллингтона). И тем не менее в целом романы Гальдоса можно назвать историческими в подлинном смысле этого слова. Не копируя исторических трудов, Гальдос изображает достаточно точно и объективно важнейшие факты; в центр своего повествования он ставит переломные события в жизни испанского народа и, основываясь на них, в художественно образной форме поднимает острейшие проблемы испанской действительности и, наконец, предлагает их решение с позиций, близких к идеалам демократических масс.

К моменту, когда весной 1875 г. в конце последнего романа 1-й серии была поставлена точка, в сознании Гальдоса уже созрел замысел продолжения. «В самом деле, — писал романист позднее, — изображение войны оказалось бы односторонним, неполным и не вполне объективным, если бы за ним не последовала картина волнений и беспорядков, которые были ею порождены... Эта вторая война, быть может еще более яростная, хотя и менее славная, чем предшествовавшая ей, показалась мне превосходным материалом для новых десяти романов, посвященных политике, партиям и борьбе между традиционалистами и свободой».

Так возникла 2-я серия «Национальных эпизодов», охватившая два бурных десятилетия испанской истории: с момента эвакуации французских войск в 1813 г. — роман «Экипаж короля Жозефа» (*El equipaje del rey José*, 1875) до начала первой карлистской войны в 1833 г., изображенной в романе «Одним мятежником больше и несколькими монахами меньше» (*Un faccioso más y algunos frailes menos*, 1879). Между этими крайними точками проходят вехами истории абсолютистский террор после возвращения Фердинанда VII из Франции — роман «Воспоминания одного придворного 1815 года» (*Memorias de un cortesano de 1815*, 1875); события революции 1820—1823 гг., получившие отражение в романах «Новая униформа» (*La segunda casaca*), «Великий Восток» (*El Grande Oriente*) и «7 июля» (*El 7 de julio*, все три романа — 1876); французская интервенция 1823 г. — «Сто тысяч сыновей святого Людовика» (*Los cien mil hijos de San Luis*, 1877); последующее десятилетие господства самых реакционных сил — романы «Террор 1824 года» (*El terror de 1824*,

1877), «Волонтер-роялист» (*Un voluntario realista*, 1878) и «Апостолики» (*Los Apostólicos*, 1879).

Романы 2-й серии существенно отличаются от романов 1-й серии и по своей проблематике, и по способам их построения, и по стилю изложения. В 1-й серии внимание Гальдоса сосредоточилось на теме национального единства; во 2-й раскрывается непримиримый и все углубляющийся конфликт двух Испаний, «традиционалистской» и либеральной. И, поскольку события в романах разворачиваются в обоих противоборствующих лагерях, уже нелегко было поставить в центр повествования какое-либо одно лицо, свидетеля и интерпретатора происходящего, каким был Арасели в 1-й серии. Сложные, противоречивые процессы истории оказываются во 2-й серии пропущенными сквозь судьбы двух антагонистических персонажей — Сальвадора Монсальюда и Карлоса Наварро по прозвищу Гарроте. А то обстоятельство, что эти персонажи — сводные братья, позволяет писателю в их взаимной ненависти и борьбе символизировать братоубийственный характер борьбы двух Испаний. Естественно, что Гальдос в этих романах почти полностью отказывается от приема изложения событий от первого лица.

Национальное единство и во 2-й серии остается идеалом Гальдоса, но к этому присоединилось понимание неизбежности конфликта двух Испаний. Гальдос отрицательно оценивает не только все попытки «традиционалистов» задержать поступательное движение истории, но и проявления непримиримости со стороны либерального лагеря. Правда, в оценке действий этих двух лагерей есть и существенное различие: неприятие позиций реакционеров у Гальдоса полное и безоговорочное, а при изображении их противников писатель отвергает радикализм левых (например, масонов и «коммунерос» в революции 1820—1823 гг.), выступает против революционного насилия, склоняясь к поддержке «умеренных» сторонников реформ, а не революции. По-новому Гальдос оценивает и народные массы: если в 1-й серии народ был олицетворением идеи национального единства и самоотверженной борьбы во имя интересов родины, то здесь нередко понятие «народ» (*pueblo*) подменяется понятием «чернь» (*populacho*), обозначающим темную и невежественную массу, которая часто становится слепым орудием в борьбе противоборствующих сил. Подобное толкование опиралось на некоторые реальные факты, например восторженный прием народной толпой Фердинанда VII в 1814 г., поддержка крестьянством роялистских банд в 1823—1824 гг., наконец, активное участие наваррского, галисийского и баскского крестьянства в карлистской войне. Но Гальдос ошибочно придает этим фактам универсальный смысл.

Завершив 2-ю серию «Национальных эпизодов», Гальдос отказался от дальнейшей работы над историческим материалом. События 40—50-х годов казались ему слишком близкими к современности, чтобы можно было дать им объективную историческую оценку. Только много позже, после поражения Испании в испано-американской войне 1898 г. и именно под влиянием этих событий, обнаруживших с очевидностью кризис испанского государства, Гальдос возвращается к замыслу «Национальных эпизодов» и в последующие годы создает 3-ю, 4-ю и оставшуюся незаконченной 5-ю серию — еще 26 романов об истории Испании с первой карлистской войны до эпохи реставрации. В художественном отношении эти серии, однако, значительно слабее первых двух: многие романы оказываются просто слегка беллетризованными историческими хрониками. Да и в идейном отношении уязвимость позиции писателя становится еще более очевидной: здесь, где в исторических событиях все более существенную роль начинал играть рабочий класс, либерально-филантропическая оценка народных масс особенно бросалась в глаза.

Еще в годы, когда Гальдос трудился над 2-й серией «Национальных эпизодов», он создает несколько произведений из современной жизни, в центре которых тот же конфликт между двумя Испаниями, привлекавший его внимание в истории. Один за другим появляются романы «Донья Перфекта» (*Doña Perfecta*, 1876), «Глория» (*Gloria*, 1877), «Семья Леона Роч» (*La familia de León Roch*, 1878). Все эти произведения принадлежат к жанру социально-тенденциозного романа. Но в отличие от аналогичных романов Аларкона и Переды, творения Гальдоса отражают прогрессивную тенденцию и потому дают глубокую и правдивую художественную картину действительности.

Убедительное свидетельство этого — роман «Донья Перфекта». История конфликта молодого столичного инженера Пепа Рея и его провинциальной тетушки доньи Перфекты меньше всего рассказ о несовместимости двух человеческих характеров и темпераментов. Конфликт семейный и психологический тотчас перерастает в столкновение двух типов мировоззрения, в конфликт социальный. Донья Перфекта, все ее окружение, за исключением Росарио, самый город Орбахоса превращаются в символы мира феодально-клерикальной реакции, средневековой рутин и религиозного мракобесия, которые так ненавидел и презирал Гальдос, а приезжий молодой инженер становится носителем идеи буржуазного прогресса.

Как во всяком откровенно тенденциозном повествовании, и в «Донье Перфекте» свет и мрак отделяются друг от друга достаточно резко. Писатель не прибегает к полутонам; создавая графически четкие портреты персо-

нажей, он акцентирует в облике и характере их, даже в предметах, их окружающих, какую-либо одну ведущую черту. Этой цели, в частности, служат смысловые названия и имена. Название самого города — Орбахоса, производимое обычно от *urbs augusta* (священный город), может на самом деле происходить от исп. *ajo* (чеснок). Тот же иронический подтекст звучит и в именах персонажей: Иносенсио — невинный; Рей — король; Ремедиос — лекарства, средства избавления, и, конечно же, Перфекта — совершенная. Но, как справедливо пишет испанский исследователь Анхель дель Рио, в этом романе «персонажи поднимаются до значения символов, не теряя своего человеческого содержания». Присущий Гальдосу дар наблюдательности, умение несколькими штрихами обрисовать не только внешний облик, но и внутренний мир своих героев позволяют писателю наполнить жизнью почти все образы, появляющиеся на страницах романа. Это в особенности относится к самой донье Перфекте, имя которой с той поры стало в Испании нарицательным. Донья Перфекта — истинная властительница всей округи, богатая помещица, человек весьма ограниченного умственного кругозора и решительной непримиримости ко всему, что противоречит устоявшемуся укладу жизни; женщина жестокая, но скрывающая свою жестокость под личиной показного смирения. Ее образ как будто вырублен из монолита. Но эта цельность и однолинейность образа доньи Перфекты вытекают из самой сути ее характера, воплощающего ханжество и фанатизм, ту религиозную экзальтацию, которая, по словам писателя, «питается не совестью и не истиной, открытой людям в понятиях простых и прекрасных, а извлекает свои жизненные соки из узких формул, повинующихся только интересам церкви».

Выразительны и фигуры хитрого и злобного исповедника и ближайшего друга доньи Перфекты дон Иносенсио; местного «касика» Кабальюко, главаря карлистских мятежников, унаследовавшего от отца и деда неуважение к центральной власти. Подобно тому, как городок Орбахоса, казалось, «был погребен и истлевал», напомнив подъезжавшему к нему Рею гробницу, так и обитатели этого городка в самом центре Испании могут показаться толпой призраков, восставших из гроба. Да, их век отошел, но они еще способны наносить жестокие удары. И это доказывает трагическая судьба Хосе Рея и Росарио: первому из них уготована смерть, второй — безумие.

А ведь, в сущности говоря, идеалы, которые отстаивал молодой инженер, не слишком радикальны. Пене Рей, несомненно списанный с натуры портрет энтузиаста-просветителя краутистского толка, вовсе не посягает ни на религию, ни на социальные устои общества. Но в косном,

затхлом мирке Орбахосы даже его мечты о преобразовании округи при помощи полудюжины предприятий и нескольких тысяч энергичных рук, даже его вполне невинный скепсис относительно религиозных чудес кажутся неслыханным потрясением основ.

Некоторые зарубежные исследователи выражают сомнение в типичности трагического финала: слишком, мол, несоразмерны причины и следствия. Согласиться с этим нельзя. Жестокость, с какой карает Пепа Рея и Росарио потревоженный ими мир косности и застоя, присуща этому строю жизни искони в большом и малом: здесь с тупым равнодушием приканчивают мелких воришек, чтобы не конвоировать их в тюрьму; убивают из засады зазевавшегося путника ради нескольких монет; уничтожают «возмутителя спокойствия», осмелившегося бросить хотя бы маленький камешек в это стоячее болото, отравляющее все вокруг.

«Глория» явилась прямым продолжением той же борьбы, в которую смело втянулся еще молодой литератор. Тема религиозной нетерпимости здесь дополняется темой расовой розни: «преступление» Глории, полюбившей Даниэля Мортонна, нашедшего после кораблекрушения приют в доме ее родителей, усугубляется в глазах ее родных и всех окружающих тем, что он не только не католик, но еще и еврей. Друг и идейный противник Гальдоса Хосе Мариа де Переда упрекал автора «Глории» в том, что он намеренно окарикатурил всех персонажей. Этот упрек вряд ли справедлив. В том-то и дело, что члены семьи Глории — ее отец, образованный и утонченно воспитанный помещик Хуан де Лантигуа, его брат, епископ Анхель де Лантигуа и другие вовсе не глупые и не дурные по характеру люди. Они и к Даниэлю проявляют поначалу гостеприимство, дружелюбие, добросердечие. Но все это тотчас улетучивается, как только оказываются затронутыми их религиозные и расовые предрассудки: «во имя святой веры» они готовы на любую жестокость. Трагический конфликт оказывается в романе тем более катастрофическим, что и в сердце самой Глории любовь не может полностью вытеснить привитые ей в детстве предрассудки. В борьбе с окружающим обществом и с самой собой Глория обнаруживает больше мужества и душевных сил, чем Росарио, но и она в этой неравной борьбе гибнет.

Удары, нанесенные романами Гальдоса по клерикальной реакции, были меткими. Недаром «традиционалисты» встретили появление их яростными нападками, обвинениями писателя в безнравственности и подрыве общественных устоев. Но Гальдос остался верен своим идеалам. Свидетельство этого — новый большой цикл романов, над которым писатель работал на протяжении тридцати с лиш-

ним лет, с 1881 по 1915 год, и который получил название «Современных романов» (*Novelas contemporáneas*).

Замысел этого цикла, несомненно, складывался под влиянием примера Бальзака, создателя «Человеческой комедии», чьими произведениями писатель зачитывался с юношеских лет. Подобно «Человеческой комедии» «Современные романы» должны были дать как бы анатомический разрез современному автору общества. Правда, по охвату действительности цикл Гальдоса неизмеримо уже бальзаковской эпопеи. Там перед читателями раскрывалась панорама жизни всех слоев общества, здесь действие охватывает преимущественно «средний класс». Ограничение основной сферы наблюдения имело свой смысл. Ведь именно в 80—90-х годах буржуазия, ставшая одним из правящих классов страны, стремясь воспользоваться плодами своей победы, обнаруживает лихорадочную деятельность во всех сферах общественной жизни: в экономике, политике и даже в области искусства. Анализ этих процессов, их нравственных и психологических последствий и составляет содержание цикла «Современных романов». Стремлением показать современное испанское общество как нечто цельное, где люди оказываются связанными и личными и общественными узами, было продиктовано то, что многие персонажи, как и у Бальзака, переходят из произведения в произведение, в одних оставаясь второстепенными персонажами, в других занимая первый план.

Существенно изменяется и проблематика романов. На смену характерному для социально-тенденциозных романов конфликту двух Испаний приходят конфликты, развертывающиеся внутри утвердившегося уже буржуазного общества, конфликты не менее острые и губительные. Соответственно и действие произведений Гальдоса перемещается из глухих провинциальных гнезд, куда новые веяния проникали медленно, в Мадрид, который превратился в «землю обетованную» для разбогатевших за океаном нуворишей, коммерсантов, нажившихся на спекуляции монастырскими землями, всякого рода авантюристов.

Произведения, вошедшие в цикл «Современных романов», сам автор назвал книгами «новой манеры». В поисках этой новой манеры, существенно отличной от той, которая была характерна для исторических и социально-тенденциозных романов, писатель поначалу одним из первых в Испании обращается к опыту французского натуралистического романа, в частности Золя. Некоторые зарубежные исследователи даже объявляют начало 80-х годов «натуралистическим» периодом в творчестве Гальдоса. С этим вряд ли можно согласиться, хотя в отдельных романах тех лет — «Обездоленная» (*La desheredada*, 1881), «Мюка» (*Tormento*, 1884), «Запретное» (*Lo prohibido*, 1884—1885)

и других — художник действительно отдает дань кое-каким крайностям натуралистической эстетики — преувеличенному вниманию к проблемам наследственности, к роли биологического фактора в жизни общества и т. п. Но влияние Золя сыграло и другую, гораздо более существенную роль. Оно привлекло внимание Гальдоса к некоторым социальным язвам испанского общества, порожденным капитализмом.

Однако воздействие натуралистических концепций на творчество испанского писателя никогда не было определяющим. Даже в эти годы он создает произведения, в которых это влияние сводится к минимуму. Таков, например, роман «Милый Мансо» (*Amigo Manso*, 1882). Уже по самой своей форме — романа-исповеди, написанного от первого лица, — это произведение вступает в противоречие с «объективностью» повествования как одним из требований натуралистической эстетики. К тому же роман пронизан юмором, иронией, гротеском, еще дальше уводящими писателя от этой «объективности».

Фабула романа не слишком оригинальна: герой книги Максимо Мансо повествует о том, как девушка, которую он опекал и любил, юная сирота Ирена предпочла ему и его богатому брату, добивавшемуся ее любви с гораздо менее честными намерениями, чем он, ученика Мансо Мануэля Пенью. В этой тривиальной истории главное для героя, однако, не любовная неудача, как бы болезненно он ее ни переживал, а крах его педагогической системы, и вместе с тем — всех его прекраснодушных, но далеких от реальности воззрений на жизнь. В Максимо Гальдос хотел изобразить представителя краузистки настроенной интеллигенции, которая связывала все свои надежды на возрождение Испании с «правильным» воспитанием молодежи. Писатель, сам отдавший дань увлечению краузизмом, оказывается достаточно проникновенным, чтобы понять и убедительно изобразить бесплодность этих надежд. В самом деле, и Ирена и Мануэль, любимые ученики Максимо, которым он отдал весь жар своего бескорыстного сердца, избавились от альтруизма, преподанного им, как от обветшалой рухляди, и образовали вполне «благопристойную» семью, построенную на началах эгоизма, стяжательства, корыстолюбия. В поединке с «духом времени» и влиянием среды на юные души донкихотский идеализм «милого Мансо» обречен на поражение.

«Дух времени», можно сказать, становится центральным персонажем романа, ибо все герои, исключая Мансо, в той или иной мере являются его воплощением. Особенно колоритна фигура доньи Кандиды. Подобно тому, как донья Перфекта стала воплощением старой Испании, донья Кандида — ярчайший образ-символ новой — буржуаз-

ной — Испании. И в данном случае имя столь же иронично: насколько далека от совершенства донья Перфекта, настолько же начисто лишена простодушия донья Кандида. Вдова доня Гарсиа Гранде, разбогатевшего перед революцией, донья Кандида вместе с супругом успела давно растратить принадлежавшие им капиталы, а после его смерти живет, паразитируя и строя жизнь на лжи, лицемерии, циничном обмане и наглости, — лишь бы удержаться на поверхности. Лишенная каких бы то ни было моральных норм, она охотно торгует своей племянницей Иреной, и не ее вина, что задуманная ею сделка, в результате которой Ирена должна была стать содержанкой Хосе Мариа Мансо, сорвалась. Впрочем, и Ирена, которая предпочла стать супругой Мануэля, действует не из нравственных побуждений, а по тонкому и дальновидному расчету.

Цинизм, беспринципность, корысть характеризуют всех персонажей романа за исключением «милого Мансо». «Мадрид кишит людьми такого сорта, — утверждает Гальдос, — это цвет общества и в то же время его отбросы, — ведь они одновременно и украшают и развращают его». Так повесть о несостоявшейся любви и крахе педагогической утопии превращается в беспощадный памфлет, разоблачающий самые устои буржуазного общества.

Эта социально-критическая направленность творчества Гальдоса еще более ярко обнаруживается в последующих «Современных романах», когда не без благотворного влияния русской литературы, в частности романов Тургенева и Толстого, Гальдос окончательно избавляется от крайностей натуралистического метода. Особенно отчетливо это видно в тетралогии о ростовщике Торквемаде.

Задолго до того, как была написана первая повесть из этого цикла «Торквемада на костре» (*Torquemada en la hoguera*, 1889), злобная фигура Торквемады несколько раз появляется на страницах более ранних произведений Гальдоса. Франсиско Торквемада вышел из низов. Женясь на донье Сильвии, он унаследовал после ее смерти небольшой капитал и тотчас же пустил его в оборот, ссужая деньги под огромный процент запутавшимся в долгах студентам и светским дамам. Таким он предстает в романах «Доктор Сентено» (*Doctor Centeno*, 1883) и «Госпожа Брингас» (*La de Bringas*, 1884). В те далекие времена Торквемада, которого клиенты прозвали «Гобсеком» и «Душегубом», был как две капли воды похож на классический тип ростовщика, запечатленный в произведениях Бальзака. Но «в наше беспокойное время никто не властен сохранять неизменным свой облик, а потому «Душегуб» и проделал, сам того не замечая, путь от ростовщичества метафизического до позитивно-

го», — пишет Гальдос. И революция, и Реставрация лишь удваивали его капиталы. И мало-помалу он стал обнаруживать в себе особые признаки общественной значимости, ощутив себя в полной мере «собственником и рантье».

Гальдос не случайно дал своему герою фамилию Торквемады, главы испанской инквизиции в XV в. Франсиско Торквемада — это как бы «Великий инквизитор» современности. Символично и название повести. В жизни ростовщика писатель избирает такой момент, когда палач становится жертвой. Тяжко заболевает маленький сын Торквемады, необычайно одаренный Валентинито. Поставив своего героя в трагические обстоятельства, Гальдос всей логикой развития образа показывает, что, искренний в отцовских чувствах любви и горя, Торквемада все же и на этот раз остается «жестоким скрягой, безжалостным ростовщиком, бесчестным заимодавцем».

С помощью сатирического преувеличения и гротеска писатель воссоздает типический образ ростовщика, в котором все отравлено ядом корысти. Так, например, узнав о том, что сын безнадежно болен, ростовщик восклицает: «...я не хочу отдавать моего сына, не хочу... Ведь это воровство, разбой». И когда Торквемада решает стать милосердным к людям, то это лишь явная попытка заключить выгодную сделку с богом, по дешевой цене купить спасение сына: «...ведь без добрых дел и на богородицу полагаться нельзя. Никто ведь бескорыстно не благодетельствует, всяк свой расчет имеет». Даже звезды, на которые «Душегуб» едва ли не впервые взглянул в одну из бессонных ночей у постели умирающего сына, кажутся ему новенькими, блестящими монетами. В этой повести Гальдос часто прибегает к образам и сравнениям, взятым из сферы денежных отношений, например: он «шел вперед торопливой походкой кредитора, преследующего свою жертву». Так складывается гротескно преувеличенный, но типический образ одного из новых господ жизни — буржуа.

Рассказ об испанском Гобсеке был продолжен Гальдосом в трилогии о Торквемаде, состоящей из связанных единым сюжетом повестей: «Торквемада на кресте» (*Torquemada en la cruz*, 1893), «Торквемада в чистилище» (*Torquemada en el purgatorio*, 1894) и «Торквемада и святой Петр» (*Torquemada y San Pedro*, 1895).

Через всю трилогию проходят две сюжетные линии: история превращения «Душегуба» в крупного финансиста и история его женитьбы на Фиделе дель Агила и последующего его «приручения» свояченицей Крус.

Гальдос повествует о необыкновенном возвышении бывшего ростовщика: он начинает ворочать миллионами,

становится сенатором, покупает титул маркиза. Слово его становится законом в мире биржевиков и финансистов; газеты, министры и даже церковники славят его «государственный ум» и «талантъ». Между тем, претерпев удивительную внешнюю метаморфозу, Торквемада остается внутренне все тем же процентщиком. Его «гениальные» финансовые операции — поставка государству мусора вместо табака, огромные прибыли на строительстве железной дороги, игра на бирже — все это лишь масштабами отличается от его прежних махинаций.

Возвышение Торквемады вполне закономерно, ибо «светское» общество, в которое он входит благодаря богатству, состоит из таких же лишенных щепетильности в денежных делах людей. Да и перед родовым дворянством, как это показывает Гальдос на примере семейства дель Агила, стоит неумолимый выбор: либо вступить в союз с презренными торгашами, либо погибнуть.

Такова дилемма, встающая перед Рафаэлем дель Агила, живым воплощением былого величия дворянства. Не случайно он слеп: физическая слепота — лишь аллегория слепоты социальной. А когда он начинает понимать, наконец, что в его век правит династия Торквемады, он кончает жизнь самоубийством. Сестры Рафаэля, Крус и Фидела, поступают иначе: они расстаются с дворянскими прерогативами ради того, чтобы восстановить прежнее благосостояние семьи.

С точки зрения Гальдоса союз аристократии и плутократии нелеп и бесплоден. Крах этого союза — содержание последней части трилогии, повести «Торквемада и святой Петр». Эта повесть создавалась в 1895 г., когда писатель переживал глубокий духовный кризис и, как ему казалось, находил выход из тупика в толстовских идеях самоусовершенствования и религиозного реформаторства. Идеи эти нашли воплощение в романах «Назарин» (Nazarin) и «Альма» (Halma), появившихся в том же году, что и последняя часть трилогии. Некоторое отражение эти идеи получили и в повести, в частности в образе священника Луиса Гамборены, проповедника «сурового» и «чистого» христианства. Но в изображении жизненной трагедии Торквемады Гальдос остался верен правде жизни. Последним словом ростовщика на ложе смерти было *conversion*. И никто так и не узнал — было ли это обращением к богу или отголоском навязчивых мыслей о конверсии внешнего долга государства, последнем финансовом проекте Торквемады.

Цикл романов о ростовщике, как и все «Современные романы», свидетельствовал о том, что с годами не только расширялся тематический диапазон творчества Гальдоса, но и углублялось его мастерство. «Гениальным портре-

тистом общества» назвал его Мигель де Унамуно. И действительно, гальдосовское искусство портретирования с годами совершенствуется; образы, созданные в «Современных романах», сохраняя социальную определенность, обретают большую масштабность и объемность, богатство оттенков и полутонов. И вместе с тем в творчестве Гальдоса все более многогранно изображается и социальная среда, в которой выросли герои романов; сложное и разностороннее воздействие среды на формирование характеров раскрывается писателем все полнее. Наконец, богаче становится и стилистическая палитра художника: с гротеском соседствует юмор, с пафосом обличения — тонкая ирония, с философским размышлением — лирическое переживание красоты пейзажа. Все это и делало книги Гальдоса, по меткому выражению писателя и критика Асорина, «до краев переполненными действительностью», замечательными произведениями классического реализма XIX в. в Испании.

ГЛАВА V

НАТУРАЛИЗМ В ИСПАНИИ, МЛАДШЕЕ ПОКОЛЕНИЕ ПИСАТЕЛЕЙ-РЕАЛИСТОВ. Э. ПАРДО БАСАН, КЛАРИН, А. ПАЛАСИО ВАЛЬДЕС, В. БЛАСКО ИБАНЬЕС



В начале 80-х годов в Испании широко развернулась полемика о путях дальнейшего развития литературы; при этом спор сосредоточился преимущественно на оценке эстетической концепции натурализма и ее практического воплощения в романах Золя.

Во Франции натурализм явился закономерным этапом в развитии реалистического искусства; его теория возникла на основе философской концепции позитивизма и в тесной связи с успехами естественнонаучной мысли XIX в. — эволюционной теории Дарвина и экспериментальных методов в медицине К. Бернара.

Основным положением эстетики натурализма является детерминизм в понимании характера человека: для Золя и его сторонников человек — это продукт определенных условий материального бытия, среди которых Золя, вслед

за И. Тэном, выделяет три основных элемента: «расу» (преимущественно наследственность как фактор формирования личности), «среду» (различные условия существования человека, прежде всего социальные), «момент» (совокупность социально-исторических и политических условий современности). Из этого вытекало определение задачи литературы как научного, т. е. правдивого, точного и всестороннего, изображения действительности. С этим связано и требование детализации описаний; отказа от каких бы то ни было «запретных» для литературы тем; строгой объективности, «безличности» искусства; обращения к «рядовому», «негероичному» герою и т. д. Отсюда же и недоверие к воображению как инструменту писателя. «Заставить действительных героев жить в действительной среде, дать читателю кусок человеческой жизни — в этом весь натуралистический роман», — писал Золя.

С самого начала натуралистическая эстетика породила весьма противоречивые толкования. Для Золя эта концепция означала прежде всего требование ничем не прикрытой правды в искусстве; социальное исследование человека; материалистическое, противостоящее спиритуализму и религии, объяснение его поведения в частной и общественной жизни; беспощадное обличение социальных язв современного общества. Но в эстетике натурализма объективно таилась и опасность совершенно иной трактовки. Отвергая воображение, некоторые последователи Золя отрицали необходимость и активного отбора фактов действительности, и философско-художественного их обобщения; принцип объективности нередко подменялся бесстрастным объективизмом; среди факторов, определяющих личность персонажа, предпочтение отдавалось наследственности, а естественнонаучный подход к изучению человека и общества сводился к переносу на социальные явления биологических закономерностей, в частности дарвиновского закона борьбы за существование и естественного отбора.

Это определило и различия в восприятии натурализма за пределами Франции, в частности в Испании. Хотя уже с конца 70-х годов в испанской печати возник спор вокруг натурализма, а в 1881 г. Гальдос впервые использовал натуралистическую технику в своих романах, тем не менее важнейшим фактором литературно-общественной жизни Испании эта полемика стала лишь после того, как зимой 1882—1883 гг. писательница и критик Э. Пардо Басан опубликовала серию статей, вскоре вышедших отдельной книгой под названием «Животрепещущий вопрос» (*La cuestión palpitante*).

Эмилия Пардо Басан (*Emilia Pardo Bazán*, 1852—1921) родилась в галисийской провинции Корунья, принадлежала к знатному дворянскому роду, была ревностной като-

личкой, всю жизнь придерживалась умеренно консервативных взглядов в политике.

Свидетельница революции 1868 г., Пардо Басан разделяла взгляды тех, кто считал возможным «спасти» Испанию от дальнейших революционных потрясений, приобщив ее к «благам европейской цивилизации». В рамках этой программы «европеизации» Испании и родилось стремление Пардо Басан познакомить испанских читателей с новейшими достижениями европейской культуры. Так появились книги «Животрепещущий вопрос», а позднее, в 1887 г., «Революция и роман в России» (*La Revolución y la novela en Rusia*).

Следует заметить, что в Испании той поры не было еще объективных условий для формирования цельной и последовательной в своих эстетических устремлениях натуралистической школы. Развитие критического реализма здесь шло, как известно, со значительным опозданием, и в момент, когда появилась книга Пардо Басан, писатели еще только осваивали завоевания этого метода в том виде, в каком он предстал в творчестве Бальзака, Стендаля, Диккенса. Поэтому о натурализме можно говорить лишь как о более или менее существенном эпизоде в творческой эволюции писателей не только старшего поколения (Гальдоса, Переды, Аларкона), но и их младших собратьев по перу — Пардо Басан, Паласио Вальдеса, Кларина, Бласко Ибаньеса. Лишь немногие литераторы второй половины века — прозаики Фелипе Триго (*Felipe Trigo*, 1865—1916), Хасинто Октавио Пикон (*Jacinto Octavio Picón*, 1852—1926), драматург Хоакин Дисента (*Joaquín Dicenta*, 1863—1917), автор первой испанской драмы о рабочем «Хуан Хосе» (*Juan José*, 1895) и некоторые другие — сохранили верность натуралистической эстетике до конца.

Отношение самой Пардо Басан к натурализму отнюдь не было апологетическим. Еще в предисловии к роману «Свадебное путешествие» (*Un viaje de novios*, 1881) писательница, отмечая среди достоинств натуралистического романа во Франции «глубину, тщательность и точность наблюдений», вместе с тем осуждает «систематическое предпочтение», которое французские романисты отдают «отталкивающим или постыдным сюжетам», «излишнее и часто утомительное многословие», «вечную торжественность и безрадостность» фабулы. Этому писательница противопоставляет национальную традицию: «О, каким здоровым, истинным и прекрасным выглядит наш национальный реализм, славнейшая традиция испанского искусства! Наш реализм, который смеется и рыдает в „Селестине“ и „Дон Кихоте“, в картинах Веласкеса и Гойи, в комедиях Тирсо и Рамона де ла Круса! Реализм непосредствен-

ный, неосознанный и именно поэтому совершенный и исполненный вдохновения, не отвергающий идеальное и, следовательно, истинно и глубоко человеческий...»

Эти же идеи Пардо Басан высказывала и в «Животрепещущем вопросе». Главное, что привлекало ее в Золя и натурализме, это стремление поставить литературу в один ряд с наукой. Она и сама утверждала, что «роман это трактат о жизни, и единственное, что писатель привносит в него, — это свое особое видение реальных вещей».

Такого рода романами-исследованиями и были ее собственные книги 80—90-х годов, в пору наибольшего ее увлечения натурализмом: «Женщина-трибун» (*La Tribuna*, 1883), «Родовая усадьба Ульоа» (*Los Pazos de Ulloa*, 1886), «Природа-мать» (*La madre naturaleza*, 1887), «Солнечный удар» (*Insolación*, 1889), «Томление» (*Mogliña*, 1889) и др. Наибольший интерес сохранили три романа.

Первый из них — «Женщина-трибун». Здесь писательница рассказывает довольно тривиальную историю работницы табачной фабрики Ампаро, соблазненной молодым офицером Бальтасаром; он бросает свою возлюбленную тогда, когда она становится матерью, и отправляется вслед за семьей своей богатой невесты в столицу. Дело, однако, не в фабуле. Перед читателем встает подробно выписанный быт фабричных рабочих, ужасающие условия их труда. Совершенно справедливо утверждал испанский исследователь Д. Перес Миник, что «Женщина-трибун» это первое в испанской литературе произведение, в котором рабочие изображены не только с сочувствием, но как осознающая свою силу особая общественная группа.

Весьма значителен центральный образ романа — Ампаро. Разбитная девчонка с заводской окраины, дерзкая и своенвольная, она стала своеобразным глашатаем воли трудового люда. С первых дней революции она всем сердцем приняла ее и наивно поверила в то, что с победой федеральной республики в стране установятся всеобщее равенство и благоденствие. Именно в эти дни за страстные речи в защиту революции ее и прозвали «Женщиной-трибуном». Где-то в глубине души она верит, что революция принесет ей и личное счастье: ведь тогда станет возможным ее брак с Бальтасаром. Прямой и честной Ампаро и в голову не приходит, что она может стать жертвой гнусного обмана, что Бальтасар вовсе и не помышляет о женитьбе на ней. Глубоко символична в романе сцена, в которой только что разрешившейся от бремени Ампаро сообщают об отъезде Бальтасара. А на улицах раздаются ликующие возгласы ее подружек, узнавших о провозглашении в столице республики.

Если в романе «Женщина-трибун» дано своеобразное социологическое исследование жизни низов города, то в

романе «Родовая усадьба Ульоа» и его продолжении «Природа-мать» Пардо Басан предпринимает столь же основательное изучение галисийской деревни. В центре первого романа — образ дворянина Педро Москосо. Это типичная фигура феодала-насилльника, предки которого вершили суд и расправу по всей округе; ему, однако, приходится довольствоваться близким ему кругом людей: он оскорбляет и унижает безответную Нучу, свою законную жену; открыто сожительствует с дочерью своего управляющего Сабель. Типичное для этого периода творчества Пардо Басан детальнейшее изображение жизни захолустного помещичьего гнезда и деревни здесь дополняется подробно выписанными эротическими сценами.

Быт галисийского крестьянства, воспроизводимый Пардо Басан, во многом близок укладу жизни крестьян Бискайи, к которому обращались Труэва и Переда. Но их занимали черты устойчивости и незыблемости основ патриархального бытия крестьянства; Пардо Басан свое внимание концентрирует на тех сторонах жизни галисийского крестьянства, которые более всего свидетельствуют об углубляющемся распаде и разложении патриархальных нравов.

Столь же нов для испанской литературы и подход писательницы к изображению природы. «В обоих романах, — пишет Эмилио Гонсалес Лопес, — природа, точно так же как и эротический импульс, представляет собой динамическую силу, уравнивающую различные классы, сближающую дворян и крестьян. Пейзаж Пардо Басан имеет отчетливо натуралистический характер. Галисийский пейзаж, который в произведениях Валье-Инклана служит фоном эпической трагедии, а в стихах Розалии Кастро очищается лирическим чувством, в романах Пардо Басан предстает как физиология растительного царства ... нечто, источающее вокруг себя жизненную энергию». Подобное «физиологическое» восприятие природы особенно последовательно раскрывается в романе «Природа-мать», где фабулу составляет невольный инцест Манузлиты и Перучо, не знающих, что оба они — дети Педро Москосо, только от разных матерей.

Но даже в этих романах писательницу не может вполне удовлетворить натуралистическая концепция. Еще в «Животрепещущем вопросе» она объявляла одним из ее существенных недостатков односторонность в подходе к жизни. А в 1887 г. в книге о русской литературе она возвращается к тому же вопросу: «Если взглядеться внимательно в действительность, то окажется, что краски (у натуралистов. — З. П.) выбраны более темные, что все эти гадости действительно встречаются в жизни, но лишь иногда, смешиваясь со здоровым и нейтральным». И наоборот, в русских романах она ценит именно многогран-

ность видения мира, умение обнаружить в нем добро и зло, материальное и духовное, землю и небо. Не случайно и «Природа-мать» завершается победой духа над материей: Мануэлиита с ужасом отрекается от любви к Перучо и уходит в монастырь.

Пардо Басан остановилась на полпути между классическим реализмом и натурализмом. Она и сама осознавала это, когда говорила: «Моя позиция не идеалистическая, не реалистическая и не натуралистическая, а эклектическая...»

Ее последующие романы — «Химера» (*La Quimera*, 1905), «Черная сирена» (*La sirena negra*, 1908) и другие — тоже эклектичны, но уже по-иному: реалистические тенденции здесь сочетаются со все усиливающимся в сознании писательницы мистицизмом и символизмом, сближая ее творчество с западноевропейским декадансом. Таким образом, и теоретические труды и творческая практика писательницы не отличались большой глубиной и последовательностью, но в истории испанской литературы XIX в. ее деятельность оставила заметный след: своими теоретическими работами и романами она будила литературную молодежь и стимулировала поиски ею новых путей в искусстве.

Одним из тех, для кого деятельность Пардо Басан стала стимулом собственных исканий и решений, был Леопольдо Алас-и-Уренья (*Leopoldo Alas y Ureña*, 1852—1901), широко известный под псевдонимом «Кларин» (*Clarín* — исп. рожок). Большую часть жизни он прожил в Овьедо, где окончил университет и затем преподавал право. Литературе он отдавал лишь свои досуги, но делал это не по-дилетантски, а во всеоружии мастерства.

Своей славой Кларин обязан прежде всего деятельности литературного критика. На протяжении многих лет, с конца 70-х годов, он печатал на страницах периодических изданий свои критические статьи, сыгравшие, несомненно, выдающуюся роль в литературной жизни Испании последней трети XIX в.

Эти статьи отличала прежде всего тщательно продуманная и осознанная концепция литературного процесса: Кларин решительно отказался от вкусовых оценок, которыми грешило большинство критиков — его современников. И хотя он не оставил после себя систематически изложенного курса эстетики, его статьи в своей совокупности складываются в такой курс, вполне отвечавший требованиям передовых испанских литераторов к искусству слова.

Объявляя вслед за И. Тэнном критику своеобразной наукой, он вместе с тем добавлял, что этого определения недостаточно, ибо критик должен выявить не только

соответствие изображенного художником натуре, как того требовал Тэн, но и эстетические средства, которые сделали это возможным. Именно в этом смысле он называл критику и наукой, и эстетикой.

Кларин придает огромное воспитательное значение литературному слову и поэтому весьма строго судит о творчестве каждого литератора, особенно молодого, с тем чтобы выработать в нем чувство высокой ответственности за свой писательский труд.

И, наконец, Кларин превратил критическую статью или очерк в произведение искусства. Форма его статей чрезвычайно разнообразна, как и их стиль — то иронический, то патетический, то острополюемический, но всегда страстный и в то же время задушевно-доверительный. Недаром свои очерки он часто называл *raîques* (беседы), а позднее, в 1893 г., даже выпустил многие из них под этим названием. Можно сказать, что в *raîques* формируются черты эссе, которое станет излюбленным жанром Унамуно, Асорина и других писателей «Поколения 1898 года», высоко ценивших Кларина как своего непосредственного предшественника.

Если значение литературно-критической деятельности Кларина общепризнано, то романы его были и остаются предметом самых ожесточенных споров. Для одних исследователей романы Кларина, в особенности «Регентша» (*La Regenta*, 1884—1885), представляют вершину испанской прозы XIX в.; для других они — «собрание глупостей, пошлостей и цинизма»; для третьих — заурядный плагиат. Искать причины столь резких расхождений в оценке надо не только в содержании романов, но и в политической ориентации критиков. Писатель, который сам себя с гордостью называл «демократом от всей души», создал произведения боевые и страстные, никого не оставляющие равнодушными, у одних вызывая ненависть, других вооружая для борьбы за прогресс. Он, как рожок, будил спящих и тревожил сознание равнодушных.

В 1883 г. к отдельному изданию книги Пардо Басан «Животрепещущий вопрос» Кларин написал предисловие, в котором высоко оценил французский натурализм. Но, в отличие от Пардо Басан, воспринявшей у натуралистов «научный» метод художественного исследования жизни, Кларин был покорен великим искусством Золя изображать жизнь во всей ее социальной наготе. То, что «учеба» его у Золя шла именно в этом направлении, ярко свидетельствует роман «Регентша».

Фабула романа отчасти напоминает «Мадам Бовари» Флобера, что и послужило поводом для совершенно необоснованного обвинения в плагиате. Анна Осорес вышла замуж за человека много старше ее и предпочитающего

охоту обществу жены. Ее окружает атмосфера пошлости и фальши. Стремясь вырваться из нее, она становится любовницей оперного певца Альваро Месиа, а затем каноника собора Фермина де Пас, завлекающего ее в исповедально под предлогом душевспасительных бесед. Когда ее измена делается достоянием гласности, происходит дуэль, в которой гибнет муж, оставляя Анну опозоренной, преданной остракизму и разоренной. Этот сюжет, в перипетии которого оказываются втянутыми множество персонажей, позволяет Кларину прежде всего создать галерею выразительных портретов. Уже здесь обнаруживается своеобразие мастерства испанского писателя. В отличие от натуралистов, которые рассматривают человеческий характер как отражение определенных биологических и социальных условий, Кларин, не отвергая этих объективных факторов, исследует психологию своих героев как сложный сплав объективного и субъективного, типического и индивидуального неповторимого. По тем методам, какими писатель раскрывает сложность душевных движений своих персонажей, Кларин ближе не к натурализму, а к реализму, притом реализму уже нашего столетия, вооруженному такими тончайшими инструментами проникновения в подсознательное, каких не знала или почти не знала литература прошлого века.

Не менее существенна и сатирическая направленность романа. Это находит выражение и в сатирически обобщенных образах героев, в которых неизменно подчеркивается несоответствие видимости сущности, и в характеристике города Ветусты (Ветуста — латинская форма названия Овьедо), занимающей много места в романе и чрезвычайно важной для автора. Описывая, иногда даже излишне подробно, все слои городского общества, разные стороны будничной жизни Ветусты, Кларин бесконечно далек от костюмбристского любования неповторимыми, оригинальными чертами облика города и быта горожан. Ветуста Кларина — это та же Орбахоса Гальдоса, только еще страшней в своей закоснелости, в своем неприятии всего, что выходит за пределы традиционного, освященного обычаем и церковью. И вместе с тем Ветуста — это реальный астурийский город с типичным для него миром сутяг, клерикалов, торгашей, изображенных с предельной силой сарказма и гнева. И не удивительно, что тотчас после публикации «Регентша» по распоряжению епископа Овьедо была изъята из школьных и университетской библиотек. Между тем Кларин не был ни атеистом, ни радикалом: его социальная и антиклерикальная сатира имела целью покончить с пороками современной действительности, которые он вовсе не приписывал природе самого общества.

В романе «Его единственный сын» (*Su único hijo*, 1890) на первый план выдвигается психологическая драма героя романа Бонифасио Рейеса. Не раз он сам изменяет жене Эмме Валькарсель и спокойно относится к ее изменам, но признать то, что сын Эммы Антонио, к которому он привязался как к своему единственному ребенку, на самом деле прижит женой в любовной связи с итальянским певцом, он не может. И здесь Кларина отличает удивительное умение воссоздать психологический портрет. Но роман не может сравниться с «Регентшей» ни по масштабам описываемых событий, ни по глубине их оценки.

Совершенно особое место занял Кларин как мастер малой повествовательной формы. Быть может, именно в этих произведениях явственней всего видно, чему учился Кларин у русских мастеров — Тургенева, Толстого — с их постоянным вниманием к внутреннему миру «маленького человека». Наиболее известны новеллы «Пипá» (*Pipá*, 1879), «Донья Берта» (*Doña Berta*, 1891), «Прощай, Кордера» (*Adiós, Cordera*, 1893). В первой из них рассказано о печальной судьбе мальчика, во время карнавала обрядившегося в костюм Смерти и задушенного несколькими пьяными шалопаями. Удивительно трогательна история скромной, смиренно принимающей все невзгоды доньи Берты. Потеряв страстно любимого ею сына, она покидает родные места, отправляется в Мадрид в несбыточной надежде найти в столичной толпе ребенка, который хотя бы внешне напоминал умершего, и гибнет под колесами столичного трамвая. Щемящей нежностью пронизана новелла о двух крестьянских детях, как к родному существу привязавшихся к корове, которую они пасут в горах, и тяжело переживающих, когда нужда заставляет отправить ее на бойню. Эпилог этой новеллы приобретает силу большого социального обобщения: девочка с тоской смотрит на поезд, увлекающий вдаль, как некогда любимую Кордери, ее брата, призванного в армию, — быть может, и того ждет смерть на бойне!

Заметный след в истории испанской литературы Кларин оставил не только своим творчеством и литературно-критической деятельностью; вокруг него очень скоро сгруппировалась талантливая писательская молодежь, получившая тогда же название «кастурийской группы» писателей. Наиболее известен среди них Паласио Вальдес.

Армандо Паласио Вальдес (*Armando Palacio Valdés*, 1853—1938) родился в одном из провинциальных астурийских городков. В 1870 г. он приехал в Мадрид, чтобы продолжить юридическое образование в столичном университете. Здесь он вскоре познакомился с Аласом-и-Уреньей и под его влиянием обратился сперва к литературно-

критической деятельности, а затем и к литературному творчеству: в 1882 г. выходит совместно написанная ими книга «Испанская литература в 1881 году» (*La literatura española en 1881*). Однако отношения между Паласио Вальдесом и Кларинем довольно быстро становятся все более прохладными, а затем и вовсе прерываются: слишком различными были не только темпераменты писателей, но и их политические воззрения. Радикализм Кларина с самого начала пугал умеренно либерального Паласио Вальдеса, склонного к поискам «золотой середины» и в политике, и в литературе.

Хотя Паласио Вальдес и заявил себя сторонником натуралистической доктрины, на практике он был весьма далек от последовательной реализации программы натуралистов. В своих ранних романах — «Сеньорито Октавио» (*Señorito Octavio*, 1881), «Марта и Мария» (*Marta y María*, 1883), «Четвертая власть» (*El cuarto poder*, 1888) и других — астурийский романист тяготеет скорее к идиллиям. Переды и даже Фернан Кабальеро при описании патриархального сельского быта Астурии и Андалузии. Натуралистические черты в этих романах появляются лишь там, где описываются силы, разрушающие эту идиллию. Но и здесь все смягчается едва уловимой иронией и юмором. Социальные пороки современности, столь яростно обличавшиеся Кларинем, в изображении Паласио Вальдеса кажутся поверхностными и весьма легко преодолимыми. Характерен в этом отношении и до сих пор пользующийся популярностью роман «Сестра Сан Сульписио» (*La hermana San Sulpicio*, 1889). Тема этого произведения — конфликт между внезапно вспыхнувшим земным чувством и религиозным долгом — для Испании не нова: к ней раньше обращались Валера, Гальдос и др. Но то, что у Валеры и Гальдоса было источником трагедии и во всяком случае высокого накала страстей, у Паласио Вальдеса получает быстрое и идиллическое разрешение. Молодой галисийский врач и поэт Сеферино Санхурхо и юная послушница монастыря Сан-Сульписио Глория Бермудес, полюбив друг друга, после разных перипетий, развивающихся на живописном фоне андалузской природы, не только сами отбрасывают всякие сомнения, но и легко преодолевают сопротивление матери Глории. Славой своей роман обязан отнюдь не остроте конфликта и сложности сюжетной интриги; читателя привлекает прежде всего пластические описания пейзажа, мастерство портретной характеристики, своеобразное сочетание сентиментальности и иронической усмешки.

В начале 90-х годов Паласио Вальдес публикует романы, в которых натуралистические черты как будто усиливаются: таковы, в частности, романы «Пена» (*La espuma*,

1891) и «Наездник» (*El maestrante*, 1893). В первом из них дана колоритная картина всеобщего разложения нравов в буржуазном обществе Мадрида; во втором повествуется о трагической истории семьи, где царит адюльтер, мать соперничает в любви с дочерью и т. д. Мрачный колорит этих романов, однако, исчезает в последующих книгах Паласио Вальдеса, среди которых можно отметить цикл романов о докторе Анхелико, фигуре явно автобиографической (три романа этого цикла увидели свет между 1911 и 1923 гг.) и роман «Потерянная деревня» (*La aldea perdida*, 1903). Эта книга — элегия в прозе по патриархальной идиллии, отступающей перед капиталистической индустрией, насаждающей в Астурии угольные шахты, безрадостный и тяжелый труд на которых, по мысли Вальдеса, пробуждает в людях самые дурные инстинкты.

Паласио Вальдес прожил долгую жизнь, написал несколько десятков романов, которые при всех их повествовательных достоинствах свидетельствовали о начинающемся кризисе классического реализма XIX в. в Испании. Это же, хотя и совсем по-иному, обнаруживает в конечном счете и творчество Висенте Бласко Ибаньеса.

Активный деятель республиканского движения, депутат парламента от партии республиканцев на протяжении десяти с лишним лет, страстный публицист и оратор, Висенте Бласко Ибаньес (*Vicente Blasco Ibáñez*, 1867—1928) прожил полную превратностей жизнь. «Начиная с 1891 г. моя жизнь была полна всяких происшествий, нередко я участвовал в опасных заговорах и пропагандистских поездках, митингах и судебных процессах, — вспоминал писатель. — Значительную часть времени — дни, недели, месяцы — я провел в тюрьме. Могу сказать с уверенностью, что треть этого героического периода в моей жизни я либо находился в заключении, либо спасался бегством за границу. Меня арестовывали почти тридцать раз». Именно на этот период бурной политической деятельности Бласко Ибаньеса падает начало и его литературных занятий.

В 1894—1902 гг. он публикует произведения, в которых раскрывает различные стороны быта и жизни родной Валенсии. Таковы, в частности, романы «Бесшабашная жизнь» (*Arroz y tartana*, 1894), «Майский цветок» (*Flor de mayo*, 1895), повесть «Хутор» (*La barraca*, 1898) и др. Этот «валенсианский» цикл произведений нередко объявляют регионалистским, так как здесь можно найти колоритные описания быта и природы провинции Валенсия. Между тем Бласко Ибаньес отнюдь не склонен любоваться патриархальными чертами быта, как это делали регионалисты. А главное — за «малой» родиной он всегда видит Испанию, на хорошо известном ему материале местной жизни ставит коренные общенациональные проблемы.

Таким же живучим предрассудком можно считать безоговорочное причисление Бласко Ибаньеса к натуралистам. Действительно, следы усвоения опыта Золя очевидны в романе «Бесшабашная жизнь»: это сказалось и в подчеркнутой «объективности» повествования, и в широком изображении «среды», подавляющей человеческую индивидуальность. Но в более поздних романах писатель использует опыт и классической испанской литературы, и русских реалистов, а в самом Золя его все более привлекает острота постановки больших социальных проблем. В наиболее значительных своих произведениях Бласко Ибаньес предстает перед нами как реалист. Убедительное свидетельство этого — повесть «Хутор». Несправедливый общественный порядок, при котором крестьянин оказывается в кабальной зависимости от землевладельца, в «Хуторе» становится движущей силой повествования, источником трагедии дядюшки Баррета. Она составляет как бы предысторию событий, которые разворачиваются в повести и завершаются еще одной трагедией — крахом надежд другого крестьянина, Батисте. Правда, Батисте терпит поражение не в борьбе с владельцами арендованной им земли, а в неравной схватке с такими же, как он, обездоленными тружениками. Для него, бедняка, уже отчаявшегося выжить когда-нибудь из нужды, земли дядюшки Баррета, сдаваемые в аренду по дешевке, — это последний шанс; отступить он не хочет и не может. Но не могут уступить и другие крестьяне. В борьбе за то, чтобы участок дядюшки Баррета оставался необработанным, они впервые ощутили свою коллективную силу и одержали первые скромные победы. Вот почему они обращают свой гнев против нарушителя их единства — Батисте и одерживают победу, но какой ценой! Гибнет маленький Паскуалет, сын Батисте, рушится счастье дочери Росеты, в огне пожара погибают не только жилище и скarb Батисте, но и последние надежды на мирную жизнь и труд.

Связав все персонажи в тугой узел конфликта, писатель создал полное драматизма произведение, в котором все призвано подчеркнуть трагедию испанского крестьянства, лишенного земли.

Естественным продолжением исканий писателя после «валенсианского» цикла стали его социально-тенденциозные романы начала века — «Непрошенный гость» (El intruso, 1904), «Винный склад» (La bodega, 1905) и др. В этих книгах он концентрирует внимание на пробуждении протеста против социальной несправедливости в самых низах общества. Пусть этот протест еще стихиев, пусть рабочие в «Непрошенном госте» или батраки в «Винном складе» движимы скорее инстинктом ненависти, чем пониманием того, кто их враг и друг, — все же писатель одним из

первых в испанской литературе пошел дальше филантропического сочувствия обездоленным, восславил их грозную силу.

В конце первого десятилетия нашего века Бласко Ибаньес переживает глубокий душевный кризис. Он разочаровывается в парламентской борьбе, решает отойти от активной политической деятельности. Это, конечно, не может не сказаться и на его творчестве. Если в произведениях начала 900-х годов, как и в повести «Хутор», в центре его внимания стоял народный коллектив, поднимающийся на борьбу, то теперь писатель обращается к изображению одинокой человеческой личности. В романах «Нагая маха» (*La maja desnuda*, 1906), «Кровь и песок» (*Sangre y arena*, 1908), «Мертвые повелевают» (*Los muertos mandan*, 1909) движущей силой действия становится столкновение одаренного молодого человека с обществом. Подобные конфликты и раньше вызывали глубокий интерес писателя. Но прежние его герои, например доктор Арести в «Непрошеном госте», искали свободы в обществе, свободы для всех, а значит, и для себя. Сейчас его герои — талантливый художник Мариано Реновалес, встающий против мещанской пошлости («Нагая маха»), тореро Хуан Гальярдо («Кровь и песок»), бунтующий против гнетущего влияния бессмысленных предрассудков Хайме Фебрер («Мертвые повелевают») ищут свободы от общества, свободы личной, достигаемой разрывом с окружающей средой. В этой борьбе почти все они терпят поражение. Так происходит, в частности, с героем романа «Кровь и песок».

Хуан Гальярдо предстает на первых страницах романа в зените славы: он — любимец публики, великий тореро, окруженный всеобщим поклонением. На арене во время боя с быком его с одинаковой горячностью приветствуют и зрители теневой стороны, где собираются аристократы, и стороны солнечной, предназначенной для народа попроще. Простые люди особенно гордятся тем, что он вышел из их среды, что совсем недавно был жалким оборвышем, обитателем нищих кварталов Севильи.

Еще в детстве у Хуана зреет решение стать тореро. Конечно, были в этом решении и романтическая мечта о подвиге, и юношеское стремление к славе, и желание стать богатым, но в еще большей мере, быть может, не до конца осознанный протест против жалкой судьбы нищего, уготованной ему от рождения.

Все это сближает Хуана с другим персонажем романа — Плюмитасом, который некогда был мирным крестьянином, а теперь стал разбойником и грозой для богачей лишь потому, что разбой оказался единственно возможным для него способом самоутверждения и протеста против царящей

вокруг несправедливости. Но Бласко Ибаньес показывает, что вызов, брошенный судьбе и Хуаном и Плюмитасом, в равной мере бесплоден. Всеми отверженный, гибнет от жандармской пули Плюмитас. А вскоре после этого от удара быка на мадридской арене гибнет и Хуан.

Образ Хуана, однако, сложнее образа Плюмитаса. Бросив вызов обществу, в котором бедняк может лишь ценою крови утвердить свое человеческое достоинство, Гальярдо позднее изменяет и самому себе, и своему классу, когда, добившись славы и богатства, отворачивается от давних и искренних друзей из народа ради того, чтобы войти в «высшее» общество. Не обретя дружбы светских бездельников, на которую они вообще не способны, лишившись уважения людей из народа, Хуан Гальярдо обрекает себя на полное одиночество. И именно это лишает его сил во время последнего выступления на арене. Рассказ о феерической карьере и гибели «звезды корриды» приобретает, таким образом, широкий, обобщающий характер, становясь повествованием о трагической судьбе талантливого человека из народа.

В романе «Мертвые повелевают» писатель обратился к изображению иной среды. Действие романа разворачивается на Балеарских островах, в окраинных районах Испании, где нравы и обычаи еще в полной мере отражают устоявшиеся веками и окостенелые традиции. Герой книги молодой обедневший аристократ Хайме Фебрер — потомок старинного и некогда славного дворянского рода. Вернувшись из Европы, где прошла его молодость, на родину, Фебрер хочет поправить свои дела женитьбой на дочери богатого еврея Каталине Вальс. Однако стену предрассудков ему не удается преодолеть и он отступает. Но и позднее, искренне и глубоко полюбив Маргалиду, дочь крестьянина, герой снова видит перед собой все те же призраки прошлого. Социальная пропасть отделяет его от Маргалиды не менее, чем вековая национальная рознь от Каталены.

«Мертвые повелевают, и живым бесполезно отказываться от повиновения, — мрачно размышляет Хайме Фебрер. — Все мятежные попытки сбросить это рабство, разорвать вековые цепи — обманчивы». И перед его взором как трагический символ встает огромное колесо, быстрое движение которого создает лишь иллюзию движения вперед: история мира предстает не более, чем «вечный круговорот вещей». Но герой Бласко Ибаньеса не хочет примириться с велениями мертвых; он женится на Маргалиде, обретая веру в счастье и будущее. «Нет, мертвые не повелевают; повелевает жизнь, а над жизнью властвует любовь», — такими словами завершается книга.

Итак, восстав против предрассудков общества, герой побеждает и добивается свободы. Но какой ценой? Про-

возгласив область чувств единственной жизненной сферой, в которой человек способен обрести свободу, писатель сводит борьбу против господствующей общественной несправедливости к индивидуалистическому бунту, к утверждению личности не через преобразование общества, а путем самонизоляции от него.

В 1909 г. Бласко Ибаньес отправляется в Южную Америку. Отказавшись от занятий литературой, он несколько лет живет в аргентинской глуши, пытаясь основать там образцовое агрохозяство на кооперативных началах. Эта попытка была, конечно, обречена.

Потерпев неудачу в своих начинаниях, Бласко Ибаньес приезжает вновь в Европу накануне первой мировой войны и возвращается к литературному труду. Война прервала его работу над задуманной серией романов о Южной Америке, эта серия так никогда и не была завершена. В послевоенной Испании литературная жизнь развивалась стремительно, писатель все явственней ощущал свое отставание. Он еще оказался способен на акт гражданского мужества — об этом свидетельствуют его выступления в защиту молодой Советской России и памфлет «Альфонс XIII без маски» (Alfonso XIII desenmascarado, 1924), направленный против испанской монархии и военной диктатуры Примо де Риверы. Бласко Ибаньес выпускает и романы и рассказы — многие из них, например исторический роман «В поисках Великого Хана» (En busca del Gran Khan, опубликован посмертно в 1928) о Христофоре Колумбе, способны были еще привлечь внимание читающей публики. Но теперь уже его творчество оказалось на периферии испанской литературы — магистральную линию заняли другие, молодые. В свои права вступал двадцатый век.





ЛИТЕРАТУРА

1898-1917

Новая эпоха началась в Испании не по календарю, — о ней возвестил грохот орудий. Испано-американская война 1898 г., по определению В. И. Ленина, «крупнейшая веха империализма, как периода»¹, для Испании означала окончательный крах ее как колониальной державы; по парижскому мирному договору Испания лишилась своих последних заокеанских колоний. Эта война обнаружила глубочайший кризис правящих классов страны, всей складывавшейся веками системы их господства. Однако было в этих событиях нечто и более значительное, что затронуло широчайшие круги испанской интеллигенции. Удар, нанесенный поражением Испании по национальному престижу, был настолько велик, что многие мыслящие испанцы восприняли эти события как глубочайшее национальное унижение. Все миражи о былом величии внешне развелись, а открывшаяся их глазам картина действительности способна была породить лишь отчаяние.

Монархия, отмеченная каиновой печатью вырождения; государственный аппарат, разьедаемый коррупцией и всеобщей продажностью; буржуазные политические партии, уже давно подменившие борьбу принципов мелкой драчкой за теплые местечки; дворянство, кичливое и праздное; церковь, чьи служители распорядились с равной наглостью и в опочивальне короля и в лачуге нищего; трусливая буржуазия, готовая довольствоваться обедами с барского стола; нищий, обездоленный, невежественный народ — такой открылась Испания глазам целого поколения интеллигенции, поколения, которое позднее само окрестило себя «Поколением 1898 года», или «Поколением катастрофы».

Под «Поколением 1898 года» имеется в виду широкое идейное и культурное движение в среде испанской интеллигенции, возникшее в результате осознания глубокого кризиса испанского буржуазно-помещичьего государства на рубеже веков. Поэтому к числу представителей этого течения относят деятелей литературы и искусства (живописцев Хосе Гутьерреса Солану и Игнасио Сулоагу), историков (Рафаэля Альтамиру), ученых (Рамона Менендеса Пидалья, Америко Кастро и др.).

Ядро «Поколения» составили литераторы, начальные буквы фамилий которых объединились в странное слово Бамбук: Пио Бароха, Асорин (псевдоним Хосе Марти-

¹ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 30, с. 39.

неса Руиса), Рамиро Мазсту, Хасинто Бенавенте, Мигель де Унамуно, Рамон дель Валье-Инклан. Позднее к ним присоединились поэты Антонио Мачадо, Хуан Рамон Хименес, философ и теоретик искусства Хосе Ортега-и-Гассет и другие.

Они никогда не составляли единой, сплоченной группы, хотя в первом десятилетии XX в. иногда и демонстрировали относительную общность позиций, например в чувствовании памяти Мариано Хосе де Ларры. С самого начала в их общественных идеалах и философских воззрениях, представлениях об искусстве и творческих устремлениях было немало существенных различий. С годами эти различия лишь углублялись. И тем не менее, по крайней мере на первом этапе их деятельности, примерно до конца первого десятилетия XX в., для них были характерны и некоторые общие черты. Так, все писатели «Поколения» начинают с неприятия и резкого отрицания современной им Испании. Никаких утешительных иллюзий и лицемерных недомолвок; зло проникло во все поры жизни, его надо бичевать, подвергать уничтожающей критике.

Конечно, это страстное неприятие официальной Испании, обличение ее пороков у большинства писателей «Поколения» было лишь оборотной стороной их любви к родине. В центре мучительных раздумий «Поколения» всегда стояла Испания, ее прошлое, настоящее и будущее. Только человек, буквально одержимый любовью к родине, мог воскликнуть подобно Унамуно: «У меня болит Испания» (*Me duele la España*). Подобная любовь заставляла писателей вдумываться в прошлое, анализировать факты истории, чтобы понять истоки, обнаружить ранние симптомы болезни, которая поразила все части общественного организма страны. Патриотическое чувство не ослепляло их, а обостряло зрение. «Мы отбрасывали... все, что было связано с одряхлевшей Испанией. И мы стремились к глубокому и любовному контакту с другой Испанией, вечной и стихийной... Мы с упоением читали стихи старых поэтов: Берсео, Хуана Руиса, Манрике...» — вспоминал Асорин.

Уже здесь, в этих словах, возникает тема двух Испаний. Но Асорин противопоставляет «вечную» Испанию великих образцов культуры «Испании одряхлевшей», славное прошлое — безрадостному настоящему. А Унамуно в своей теории «интраистории», Антонио Мачадо в стихах из книги «Поля Кастилии» приходят к выводу о том, что и в истории и сейчас противостоят Испания правящих классов — эгоистическая, агрессивная и бесплодная, и Испания народа — мужественная, стойкая и духовно щедрая. Заслугой «Поколения» было не только открытие

многих драгоценных страниц в истории испанской культуры, но и признание духовного богатства народа, в частности его поэтического творчества.

Одним из проявлений патриотического чувства «Поколения 1898 года» был подлинный «культ Кастилии». Это тем более примечательно, что многие деятели «Поколения» не были кастильцами по рождению: Унамуно и Бароха были баски, Валье-Инклан — галисиец, Мачадо — андалузец, Асорин — левантиец. Судьбы родного края не были безразличны ни одному из них, но, даже обращаясь к любовному воспроизведению природы и быта своей «малой родины», они были весьма далеки от регионализма. С этим связан и отказ Валье-Инклана, Барохи и Унамуно от родного языка в своем творчестве. Они были твердо убеждены, что свою задачу как писателей — будить совесть испанцев — смогут в полной мере осуществить только с помощью испано-кастильского языка. И это поняли многие их современники. «Вы, люди нового поколения, благодаря серьезности и искренности своих усилий вновь открыли внутренний дух кастильского искусства в новом понимании его языка, понимании его строгости, сдержанности...» — писал каталонский поэт Джоан Марагал Асору в 1901 г.

Новое понимание языка писателями «Поколения», пожалуй, нигде не обнаруживалось так ярко, как в их произведениях, посвященных пейзажу Кастилии. Именно потому, что язык стал для писателей средством проникновения в сокровенную суть, самую душу испанского народа, «пейзаж в книгах Унамуно, Асорина, Мачадо не просто эмоционален — пейзаж идеологичен», — справедливо отмечает советская исследовательница И. А. Тертерян, поясняя далее смысл этого процесса: «...история опрокидывается на природу, мысль писателя об истории, о национальном складе характера пронизывает пейзаж, превращает его в особый одухотворенный мир».

История в творчестве писателей «Поколения» опрокидывалась не только на природу, — она присутствует всегда. «Поколение 1898 года» было буквально одержимо чувством истории. Оно рождалось из боли, которую вызвало в их сердцах настоящее Испании, и порождало постоянную озабоченность ее будущим. Предшественники «Поколения» указали на два возможных пути обновления отчизны. Одни — это были краулисты Франсиско Хинер де лос Риос и его единомышленники — видели спасение Испании в том, чтобы, выражаясь фигурально, «снести Пиренеи», «европеизировать Испанию», приобщить ее к «благам» буржуазной цивилизации. Но уже Анхель Ганивет (Angel Ganivet, 1862—1898), предтеча и один из самых ранних выразителей настроений «Поколения», в своем труде «Испан-

ская идеология» (*Idearium español*, 1896) обращал внимание на обратную сторону медали — торжество буржуазной пошлости и корысти и, не отрицая необходимости научного и экономического прогресса, призывал «запереть границы Испании на тройной замок», ибо только возврат к исконным традициям, возрождение «жизненной силы нации» способны обеспечить восстановление бывшего величия родины.

Тема будущего Испании наиболее ярко обнаруживает расхождения во взглядах различных писателей «Поколения»; эти расхождения и привели в конечном счете к расколу в рядах «Поколения». В размышлениях о грядущем Испании обнаружилось и специфические слабости мировоззрения многих деятелей движения.

Трагедия всех их состояла в том, что их мировоззрение опиралось на идеалистическую философию. Не случайно в творчестве Унамуно такую роль играли религиозно-философские искания, а богоборчество совмещалось в его сознании с «богостроительством», поисками «истинной» религии. Не случайно и то, что тот же Унамуно и его более молодой коллега Хосе Ортега-и-Гассет стали создателями испанского варианта экзистенциализма.

Трагедия деятелей «Поколения» состояла и в том, что ненавистной им всем буржуазной пошлости и корысти они могли противопоставить лишь крайний индивидуализм. Конечно, когда Унамуно и другие деятели «Поколения» противопоставляли массу личности, они имели в виду прежде всего мещанство, «буржуазную чернь», не способную возвыситься над собственными эгоистическими интересами. Но и в подлинном народе — крестьянстве, ремесленниках — они склонны были видеть талантливого ребенка, который нуждается в разумном и просвещенном учителе. Народолюбие и сочувствие народу противоречиво сочетались в их сознании с неверием в его способность взять в свои руки будущее страны. Все они были бесконечно далеки от народа, и в этом таился источник их трагического бессилия. Лишь немногие среди писателей «Поколения» — Антонио Мачадо, Рамон дель Валье-Инклан и некоторые другие — позднее пришли к народу, и это оплодотворило их творчество. К этим немногим на пороге смерти присоединился Унамуно. Но большинство писателей «Поколения» предпочло занять позицию «нейтралитета» в социальных схватках, предпочло отказаться от активной общественной позиции.

Расхождения во взглядах писателей «Поколения» затрагивали не только сферу идеологии; в меньшей мере они сказались и в решении эстетических проблем. Многие исследователи считают «Поколение 1898 года» не

только идейным движением, но и особым литературным направлением, которое взаимодействовало с двумя другими направлениями, существовавшими тогда в испанской литературе: критическим реализмом и так называемым модернизмом. Конечно, писателям «Поколения» были присущи некоторые общие эстетические особенности. Так, например, они единодушно отказывались следовать по пути писателей критического реализма XIX в. Даже признавая заслуги Гальдоса и других мастеров этого направления, они тем не менее упрекали их в фактографичности, пристрастии к костюмбристским описаниям, недостаточном внимании к индивидуальным переживаниям личности, наконец, в отсутствии «индивидуального стиля». В противовес писателям XIX в. «Поколение» предпочитало роману, господствующему жанру литературы второй половины XIX в., жанры поэтические и драматические, а в области прозы ввело в обиход жанр лирико-философского эссе (*ensayo*) или близкие к нему жанры. Но эти общие эстетические посылки не сложились в строгую систему эстетических принципов, характерную для литературного направления. Вот почему взоры многих писателей «Поколения» обратились к модернизму, к этому времени получившему распространение в странах Латинской Америки.

Советское литературоведение обычно называет модернизмом различные декадентские и авангардистские течения зарубежного искусства XX в. Между тем исследователи испаноязычных литератур, в том числе и советские, под модернизмом в этих литературах понимают сложное по своему характеру эстетическое течение, развивавшееся в Латинской Америке, а затем и в Испании до первой мировой войны. Основоположники модернизма Рубен Дарио и другие провозгласили необходимость обновления содержания и формы латиноамериканских литератур, создания самобытного искусства Латинской Америки. При этом, в особенности на первом этапе своего развития, латиноамериканский модернизм явное предпочтение отдавал обновлению поэтической формы, совершенствованию метрических форм, искусству поэтического слова, музыкальному звучанию стиха.

Именно эта сторона модернизма и привлекла к нему внимание писателей «Поколения 1898 года». На испанской почве модернизм воспринимался, по выражению испанского литератора Э. Лопеса Чаварри, как «реакция не только на натурализм, но и вообще на утилитарный дух эпохи, на грубое равнодушие вульгарщины». Уточняя направление этой реакции, один из крупнейших поэтов-модернистов Испании Хуан Рамон Хименес называл модернизм «свободным и энтузиастическим походом навстречу красоте». Подобно тому, как это делал Гонгора в XVII в.,

испанские модернисты пытались противопоставить эстетическую утопию ненавистной им реальности. Конкретными средствами подобного эстетического возвышения над действительностью для модернистов стали, по справедливому определению И. А. Тертерян, стилизация, т. е. ориентация не на реальность, а на замкнутый в себе мир художественного творчества; тщательная работа над ритмикой, лексикой художественной речи, а в поэзии и над новыми метрическими формами; наконец, «синестезия», т. е. попытка передачи с помощью слова зрительных и слуховых образов. Все это объединялось в понятие «индивидуальный стиль», как способ познания и воспроизведения красоты-истины.

Подобное эстетизированное представление о литературе очень скоро перестало удовлетворять таких выдающихся художников, как Валье-Инклан, Антонио Мачадо, Хуан Рамон Хименес, и каждый из них, по-своему переосмысливая приобретенный ими опыт, обогащает свое видение мира, свое мастерство и в творчестве 10–30-х годов выходит за пределы модернистского искусства.

Среди писателей «Поколения» были и такие, которые подобно Унамуно с самого начала отнеслись к модернизму враждебно, увидев в нем прежде всего гипертрофированное формотворчество. Однако творческая эволюция и Унамуно и тех писателей «Поколения», которые начинали в русле модернизма, шла в одном направлении — в сторону реализма. Только это реалистическое искусство существенно отличалось от реализма XIX в.

Качественно новые черты этого направления в целом определить трудно, настолько разными путями шли к нему различные испанские писатели. И все же можно отметить некоторые общие свойства этого искусства. Прежде всего это его интеллектуализация. Рациональное начало в художественном творчестве писателей XX в. значит не меньше, чем эмоциональное. Философский роман, новелла, поэма занимают важное место в их творческом наследии. Литература все чаще выходит за пределы семейно-бытовой проблематики, основной в социальном романе XIX столетия. Писатели обращаются к решению коренных проблем человеческого бытия или к социальным процессам глобальных масштабов, втягивающих в свою орбиту массы, народ. Не случайно в эти годы переживает пору возрождения старинный плутовской роман, привлекающий к себе внимание писателей теми художественными возможностями, которые показывают свойственные этому жанру открытость композиции, эпизодическое построение, резкие смены социального фона действия и т. д.

Наряду с таким макрокосмическим охватом действительности углубляется и интерес к микрокосму, к отражению

мира в индивидуальном сознании и, что еще важнее, к сложным психологическим процессам, опирающимся на под-сознательное, инстинктивное.

Для искусства нашего века чрезвычайно характерны взаимопроникновение и взаимообогащение жанровых форм и родов искусства. В поэзии это привело, например, к преобладанию лироэпических форм над «чистой» лирикой и эпосом. Широко используются такие малоизвестные в XIX в. средства художественной организации материала, как «поток сознания», резкие сдвиги временных и пространственных категорий и т. п. Все это свидетельствует о том, что реалистическое искусство на рубеже столетия вступает в качественно новый этап, который именуют обычно «критическим реализмом XX века».

ГЛАВА VI МИГЕЛЬ ДЕ УНАМУНО



бшепризнанным идеологом и духовным вождем «Поколения 1898 года» был Мигель де Унамуно-и-Хуго (Miguel de Unamuno y Jugo, 1864 – 1936). Окончив в 1884 г. Мадридский университет, он несколько лет работал в родном Бильбао. В 1891 г. по конкурсу Унамуно занял кафедру греческого языка в Саламанкском университете, а через 10 лет стал ректором этого старейшего учебного заведения Испании. Но меньше всего Унамуно был кабинетным ученым. И хотя многие его ученые труды и сейчас поражают своей глубиной и основательностью, университетскую деятельность Унамуно рассматривал прежде всего как возможность воспитывать молодежь в гуманистическом духе. Именно поэтому из саламанкского уединения на всю Испанию разносился его гневный и страстный голос. В 1914 г. за выступление против монархии его сместили с поста ректора и позднее несколько раз привлекали к суду по обвинению в «оскорблении его величества».

Когда в сентябре 1923 г. Примо де Ривера совершил государственный переворот, Унамуно в числе первых выступил против диктатуры. В феврале следующего года его без суда и следствия выслали на остров Фуэртевентура (Канарские острова). Однако уже полгода спустя на французском корабле он покинул место ссылки и поселился сначала в Париже, а затем в пограничном городке Эндайя. Многочисленные статьи в газетах Европы и Америки, равно как

и стихи, написанные им в годы изгнания, полны ненависти к реакции и диктатуре.

Возвращение Унамуно в 1930 г. в Испанию стало всенародным триумфом. А когда в апреле 1931 г. Испания была провозглашена республикой, он был назначен пожизненным ректором Саламанкского университета и председателем Высшего совета культуры. От этого последнего поста Унамуно вскоре отказался, с полным основанием увидев в буржуазной республике те же антидемократические черты, которые он всегда обличал в монархии. Вместе с тем его пугала и растущая активность народных масс, в которой он видел лишь разрушительное начало. Быть может, поэтому, когда летом 1936 г. начался фашистский мятеж, Унамуно, хоть и ненадолго, оказался на стороне франкистов. Вскоре он сумел понять свою ошибку, и на годичном университетском акте в Саламанкском университете осенью того же года бросил в лицо фашистам гневные слова: «Вы можете победить, но никогда не сможете убедить!» Отставленный с поста ректора, Унамуно вскоре скончался.

Всякое произведение писателя подчеркнуто субъективно: повсюду на первом плане личность автора. Унамуно сам писал: «Всем моим книгам именно я придаю тепло и жизнь, и именно благодаря этому теплу и жизни, которые я придал своим книгам, вы их читаете. Я вложил в них свою страсть».

Ученый-филолог, философ, публицист, писатель и общественный деятель — все эти стороны универсальной природы существовали в нем слитно, нерасторжимо. Поэтому многочисленные эссе писателя, посвященные философским, политическим, этическим или литературным проблемам, вместе с тем всегда глубоко лиричны и поэтичны, а его романы, стихи и драмы посвящены сложнейшим философским и этическим проблемам. И во всех этих произведениях раскрывается мятущаяся душа художника-мыслителя.

В литературно-философской эволюции Унамуно можно выделить несколько этапов с характерными для каждого из них ведущими тенденциями. Начальный период охватывает раннее творчество писателя, примерно до 1898 г. Наиболее характерные для этого периода произведения — цикл эссе под общим названием «Об исконных началах» (*En torno al casticismo*, 1895) и роман «Мир в войне» (*Paz en la guerra*, 1897).

Эссе Унамуно содержат резкую и разностороннюю критику социальной действительности и политической жизни Испании. В цикле «Об исконных началах» анализируется исторический путь страны. Существенный смысл истории откладывается, «отстаивается» в «вечной традиции». Эти животворные и подлинно национальные традиции Унамуно противопоставляет традициям ложным и косным. Носителем «вечной традиции» писатель объявляет народ; правя-

шие классы культивируют мертвые традиции. Эта антитеза иллюстрируется на примере романа Сервантеса. В эти годы безумный рыцарь Дон Кихот представляется Унамуно воплощением иллюзорной попытки воскресить и увековечить мертвую традицию, а отрешившийся от рыцарских бредней Алонсо Кихана становится носителем традиции подлинной и, следовательно, народной.

Понятие «вечной традиции», по мысли Унамуно, открывает путь к познанию самой сути исторической жизни нации, к познанию «интраистории», в которой эта традиция проявляется. Унамуно решительно отличает историю в обычном ее понимании, т. е. историю, где борются партии, низвергаются троны и царствуют тираны, от истории внутренней, «нить которой прядут невежественные, темные люди; эту историю Унамуно называет «интраисторией». «Интраистория» — это частная, повседневная жизнь народа в соответствии с «вечными традициями»; это «глубинная история устойчивых фактов, молчаливая история бедных труженников, которые изо дня в день, без отдыха, поднимаются до зари, чтобы возделывать землю». Исследованию жизни людей в «интраисторическом плане» и посвящает писатель свой первый роман «Мир в войне».

Действие романа происходит во время второй карлистской войны, и большая часть книги описывает осаду карлистами Бильбао. Точно и правдиво воссоздаются потрясающие картины народных бедствий, которые влечет за собой братоубийственная война. Это раскрывается на примере судьбы двух семей: лавочника-карлиста Итурриондо и торговца-либерала Араны. История любви Игнасио Итурриондо и Рафаэлы Араны, разлучаемых обстоятельствами войны, в которой их семья оказываются в противоборствующих лагерях, становится одним из фабульных стержней повествования.

Однако замысел писателя отнюдь не сводится к достоверному воспроизведению событий истории; в художественных образах и конфликтах роман раскрывает историческую концепцию, философию истории Унамуно. Несомненно, одним из импульсов при написании романа была эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир». Произведение Толстого, видимо, послужило толчком, активизировавшим мысль Унамуно и помогшим ему сформулировать свои взгляды на историю, в чем-то сходные с толстовскими, но в самом существенном решительно отличающиеся от них.

Полемика с Толстым начинается уже с заглавия. Русскому писателю для понимания истории русского народа в равной мере важны и мир, и война; для Унамуно же мир куда более важен, чем война. Если и есть какой-либо смысл в бессмысленной бойне, какой представляется Унамуно всякая война, то он заключается в том, что война позволяет

человеку оценить мир, независимый от войны и вообще от какой-либо «исторической» деятельности и достигаемый погружением героев в «интраисторию».

Несогласие Унамуно с Толстым касается и других принципиальных проблем философии истории. Так, у обоих писателей исторический процесс — это равнодействующая многих частных волей и целей. Но у Толстого каждый человек служит бессознательным орудием для достижения исторических, общечеловеческих целей, а Унамуно не только совершенно равнодушен к общей цели исторического движения, но и никак не связывает его с частной жизнью людей: обычная история и «интраистория» не пересекаются.

Для Толстого Отечественная война 1812 г. — это та кризисная ситуация, которая позволяет и всему русскому народу и лучшим его представителям, в частности Пьеру Безухову, проникнуть в глубинный смысл происходящего и через это обрести внутренний покой. И для каждого солдата, и для Пьера этот мир с самим собой наступает тогда, когда его «я» растворяется в «мы». Для Унамуно слияние героя с народом неприемлемо: весь смысл проникновения личности в «интраисторическое» бытие сводится к самоуглублению «я», к его изоляции от внешнего мира.

Так добывается внутреннего мира, покоя Педро Антонио после гибели сына и смерти жены; так обретает этот мир Пачико Сабальбиде, самый «интраисторический» персонаж романа Унамуно. Пачико, по образному определению одного испанского ученого, — это персонаж-свидетель, погруженный в глубины своего «я». Огромную роль в процессе его углубления в «интраисторию» играет слияние с природой, благодаря которому он «...ощущает через созерцание необъятной панорамы глубину мира, постоянство, единство и противоборство всех его частей, слышит молчаливую песнь души всего сущего...».

Роман «Мир в войне» знаменовал собой также новый этап в развитии национального исторического романа: на смену гальдосовскому объективному повествованию приходит откровенно субъективное, авторское вмешательство в рассказ. Но и здесь, несомненно, многое свидетельствует о восприятии и переосмыслении опыта Толстого. Все это делает роман Унамуно важной вехой не только в его творческой биографии, но и в истории испанской литературы.

В течение четверти века, последовавших за появлением романа «Мир в войне», Унамуно создает все свои наиболее важные эссе, прозаические и поэтические произведения. В них отразился существенный поворот в мировоззрении Унамуно. В предшествующие годы он не раз высказывал веру в совместимость «интраистории», народной жизни и «вечной традиции» с развитием науки и прогрессом. С интересом к научным теориям связано было и увлечение писателя

идеями социализма. Человек, отвергавший все партии без разбору, Унамуно вместе с тем заявлял, что «может прийти к взаимопониманию с любым политиком, который ощущает бесконечную и вечную ценность человеческой личности. Даже если эти политики называют себя социалистами, а, быть может, именно потому, что они называют себя так...». В эти годы Унамуно увлеченно читал Маркса, однако марксистом не стал. Писатель не сумел преодолеть вульгарные представления о марксизме, как об учении, сводящем все явления жизни непосредственно к экономике. А так как его волнуют прежде всего проблемы этические, то он скоро расстается с социалистическими идеалами, признаваясь, что требует свободы для личности, но не понимает стремления к «справедливости для массы».

Не только социалистическая доктрина, но и вообще наука теперь, по мысли Унамуно, кажется неспособной дать ответ на все трагические вопросы, с которыми сталкивается человек и человечество. Наука, опирающаяся на доводы разума, способна объяснить лишь частности; для того чтобы найти решение коренным проблемам человеческого бытия, надо выйти за пределы рационализма; данные разума должны быть сопоставлены с тем, что подсказывает сердце. Так складывается новая философско-этическая доктрина Унамуно, начинается новый этап его творчества.

Писатель решительно пересматривает в этот период свое отношение к проблеме «Испания — Европа». Прежде Унамуно вполне разделял лозунг краулистов «европеизировать Испанию», видя в приобщении к буржуазному прогрессу основное средство возрождения своей родины. Теперь он обнаруживает в буржуазном прогрессе бездуховность, торжество торгашеского духа, мещанского эгоизма. При сравнении с этим открывшимся ему теперь аспектом буржуазной цивилизации особенно драгоценными кажутся духовные богатства, накопленные испанским народом. Вот почему лозунг «европеизировать Испанию» он дополняет лозунгом «испанизировать Европу». В полемике вокруг этого девиза испанский мыслитель иногда был близок к идее «избранничества» испанского народа, его национальной исключительности. Но все это был скорее полемический переклест, чем логический вывод из лозунга, предполагавшего лишь бережное отношение к духовным идеалам испанского народа, действительным или казавшимся такими устойчивым чертам национального характера и культуры.

Одной из особенностей испанского национального характера Унамуно объявляет органическую неспособность к отвлеченным абстрактным идеям вне этической их оценки. Поэтому философскую концепцию жизни он понимает и как этическую. Ненавистному испанскому «традиционалистскому» обществу и государству, буржуазному своекорыстию

и эгоизму он противопоставляет лишь индивидуалистический гуманизм, лишь одинокую человеческую личность. Недаром на этом этапе писатель радикально пересматривает свое отношение к герою сервантесовского романа. В книге «Житие Дон Кихота и Санчо» (*Vida de Don Quijote y Sancho*, 1905) Унамуно не менее откровенно антиисторичен, чем прежде; он заявляет, что подходит к образам романа не как «сервантист», а как «кихотист». Поэтому конкретно историческое толкование образов он отбрасывает ради вневременного, объявляя сущностью Дон Кихота героический энтузиазм одиночки, а донкихотство — национальной религией. «Героическое безумие» Дон Кихота Унамуно противопоставляет не благородию Санчо, а здравому смыслу мещан — священников, бакалавров, домоправителей. Что же касается Санчо-народа, то, по мысли Унамуно, зерно этого образа в его способности к «донкихотизации», т. е. к восприятию героического энтузиазма одиночки. «Именно Санчо должен утвердить на вечные времена донкихотство на нашей земле», — так писатель утверждает веру в испанский народ как наследника и носителя благородных идеалов человечности.

Исследование личности неотделимо у Унамуно от исследования народной массы и в его философском эссе «О трагическом ощущении жизни у людей и народов» (*Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y pueblos*, 1913). Философию Унамуно сближает скорее не с наукой, а с поэзией. Как и поэзия, философия несет на себе отпечаток личности ее создателя, а философская истина — «это то, во что верят от всего сердца и от всей души» и, следовательно, познается она не путем логических умозаключений, а должна быть выстрадана и быть для каждого своей.

Уже здесь, в признании субъективного характера истины и ее неразрывной связи с состоянием человеческого сознания, Унамуно выступает как один из провозвестников экзистенциалистской философии. Еще более отчетливо эта суть возрений испанского мыслителя проступает тогда, когда он обращается к проблемам смерти и бессмертия, по его мнению, центральным в философии.

Разумом человек постигает, что он выходит из мрака и уходит во мрак; следовательно, нет ничего бессмысленной человеческого существования. Но сердце не мирится с подобным пессимистическим выводом. «Вот оно — противоречие: моего сердца, которое говорит «да», и моего сознания, говорящего «нет», — восклицает Унамуно. Жажду бессмертия невозможно утолить доводами рассудка; стремлением разрешить неразрешимые противоречия разума и чувства и порождены, как полагает мыслитель, все формы религии, не исключая и христианство. Ярый анти-

клерикал и противник официальной католической догмы, Унамуну одновременно мучительно ищет веры в бога; его вера нередко приобретает оттенок мистический, но мистицизм этот типично испанский, очень земной и сугубо еретический. Когда на вопрос «Для чего бог?» Унамуну отвечает: «Для меня самого», то он гораздо ближе к протестантизму, чем к правоверному католицизму. Но он выходит за пределы всякого христианства, когда на вопрос «Существует ли бог?» отвечает: «Бог нужен, чтобы придать вселенной законченность и смысл... Верить в бога — это значит желать, чтобы он был, и к тому же вести себя так, как если бы он был». Вера в бога, по его мнению, возникает из надежды человека на бессмертие. А беда католицизма в том, что он эту иррациональную надежду подменил системой рациональных доказательств.

Разрешить противоречие между «скептицизмом разума» и «отчаянием чувства» не дано никакому учению. Это вечное противоречие, делающее жизнь человека, по мысли Унамуну, «трагедией, постоянной борьбой без победы и даже без надежды на победу». Следствием этого является присущее людям и народам, во всяком случае испанскому, трагическое ощущение жизни. Это ощущение жизни Унамуну называет «агонией», носители его — «агонисты».

«Агония», т. е. конфликт разума и чувства, фигурирует под тем или иным названием у всех экзистенциалистов. Но, как писал позднее Антонио Мачадо, «там, где Хейдеггер (один из крупнейших философов-экзистенциалистов. — З. П.) говорит безоговорочное «да», наш дон Мигель отвечает почти богохульным «нет» идее смерти, которую, однако, признает неизбежной». Здесь и заключено коренное отличие экзистенциалистской концепции Унамуну от всех прочих разновидностей экзистенциализма: подлинная жизнь личности, считает Унамуну, заключена не в осознании абсурдности своего существования, а в отказе от страха смерти («восстать против смерти как несправедливости!») и в самоутверждении вопреки абсурду. В борьбе с *nada* (ничто), со смертью «агонист» запечатлевает свою личность, свой образ в сознании других. В этом Унамуну и видит смысл любви, дружбы, любой человеческой деятельности.

Процесс самоутверждения личности — сложный и многогранный психологический процесс. Исследование его особенностей, завоеваний и потерь на этом пути и составляет содержание большинства художественных произведений Унамуну.

Одно из первых воплощений этого эстетического замысла — книга «Туман» (*Niebla*, 1914). Стремясь подчеркнуть необычность своего произведения, Унамуну обозначает его не словом *novela* (роман), а изобретенным им словом *pivola* . «Ниволы» Унамуну действительно существенно отличаются

от обычного романа: это чаще всего философско-символическое произведение, характерными особенностями которого писатель объявляет преимущественно диалогическую форму изложения, отсутствие каких-либо описаний, в особенности пейзажных, подробностей быта или обстановки, которые характерны для определенной эпохи, страны и местности. Подобные самоограничения призваны, по его собственным словам, придать его произведениям «наивысшую напряженность, наиболее сильное драматическое звучание». К этому можно добавить также, что большинство «нивол» Унамуну посвящено пристальному анализу человеческих страстей, кажущихся писателю вечными и независящими от обстановка времени и места. В «Тумане» это любовь главного персонажа Аугусто Переса к Эухении — чувство, воспринимаемое им как средство вырваться из «тумана» прошлого, обывательского существования. Однако все попытки одного человека пробиться к сердцу другого обречены на неудачу. Эту экзистенциалистскую идею призваны подтвердить и другие любовные истории, составляющие содержание вставных новелл. В «Тумане» эта основная идея иногда теряется за гротесковой сложностью и многоплановостью конструкции, за откровенным обнажением литературных приемов и средств, предвещающим последующие опыты «авангардистов». В написанных позднее «ниволах» — «Авель Санчес» (Abel Sánchez, 1917), «Тетушка Тула» (Tía Tula, 1920) и сборнике «Три назидательных новеллы с одним прологом» (Tres novelas ejemplares con un prólogo, 1920) — трагическая борьба человека с окружающим миром и с самим собой становится единственной темой.

В основе каждого из этих произведений лежит одна абсолютизированная Унамуну «общечеловеческая» страсть, владеющая всем существом героя, который борется с нею, но не способен от нее избавиться. Так, в «Авеле Санчесе», имеющем подзаголовок «История одной страсти», писатель рассказывает о «каиновом» чувстве зависти в сердце Хоакина Монегро, ненавидящего своего удачливого друга и соперника в любви Авеля Санчеса. В новелле «Две матери» (Dos madres) главная тема — это жажда материнства, толкающая, однако, Рагель на холодную жестокость и эгоизм. В другой новелле — «Маркиз де Лумбрия» (Marqués de Lumbría), действие которой разворачивается в чопорном аристократическом семействе, повествуется история любовного соперничества двух сестер, та любовь-ненависть, которая позднее не раз становилась предметом исследования в современной литературе. Закрывающая «Три назидательных новеллы...» новелла «Совершенный мужчина» (Nada menos que todo un hombre) раскрывает мучительное противоречие между стремлением героя утвердить свое мужское превосходство и таящейся в глубинах его сердца любовью к жене. Наконец,

«Тетушка Тула» — это история женщины, жертвующей своей личной жизнью во имя воспитания детей сестры, но даже это жертвенное чувство оказывается источником страданий и для самой тетушки Тулы и для окружающих.

Все эти произведения — тонкие психологические этюды. Но подобно тому, как в истории для Унамуно помимо обычной истории существует глубинный слой («интраистории»), так и в его «ниволах» трагические психологические конфликты не могут скрыть глубинного потока социальной жизни, в конечном счете определяющего эти конфликты. Проследить это можно на примере «Авеля Санчеса».

Библейская легенда о братоубийстве привлекла к себе внимание Унамуно задолго до написания «нивола». Как бы различно ни толковал он эту тему в разное время, неизменно его несогласие с традицией, согласно которой Каину отводится роль злодея, а Авелю — его невинной жертвы. В эссе «Одиночество» (Soledad, 1905) Унамуно, например, писал: «Я хотел бы услышать Каина наедине, когда рядом с ним нет Авеля, и услышать его после того, как его проклял бог!» Вот таким монологом-исповедью современного Каина — Хоакина Монегро — и должна была стать «нивола» «Авель Санчес». Замысел Унамуно подчеркивается здесь тем, что авторский текст перемежается с «Исповедью», написанной будто бы самим Хоакином. Фабула «нивола» крайне проста. Чуть ли не с колыбели Хоакин и Авель дружны. Хоакин, несомненно, талантливее и глубже Авеля, но так уж получается, что школьные товарищи льнут к Авелю; Елена, которую полюбил Хоакин, становится женой Авеля; везде и всегда Авелю без труда достается то, чего не может добиться его друг. Постепенно в сердце Хоакина зреет чувство зависти-ненависти, которого он стыдится, от которого хочет и не может избавиться до самой смерти. На первый взгляд эта «нивола» может показаться одним из частых на Западе в XX в. исследований мрачных тайников человеческой души, исследованием, призванным доказать «вечность» и неизменность человеческих пороков. Однако это впечатление поверхностно и рассеивается при более внимательном вчитывании.

В самом деле, в чем корни зависти Хоакина? Конечно же, прежде всего в ощущении несправедливости, царящей вокруг. Ведь он гораздо более духовно богат, чем Авель. Но оказывается, что это духовное богатство никому вокруг не нужно; наоборот, окружающие как будто не хотят простить Хоакину, что он на голову выше их. Между тем Авель — плоть от плоти окружающего общества; он потому и становится кумиром, что всем лестно видеть знаменитым одного из себе подобных. И когда Хоакин в споре с Авелем относительно библейской легенды о Каине восклицает: «Обласканным, приближенным был у бога Авель... Лишенным

милости — Каин», то, конечно же, он протестует и против общества, в котором возможна подобная несправедливость. Недаром он продолжает: «Так ты полагаешь, что счастливики, взысканные судьбой, любимчики, совсем в этом неповинны? Они повинны уже в том, что не скрывают своего незаслуженного успеха, своего преимущества, не подтвержденного собственными заслугами...» Упрек, брошенный обществу, безусловно справедлив.

Унамуно, несомненно, сочувствует Хоакину, но и по отношению к нему он столь же прозорливо жесток, как и к остальным. Оружие, избираемое Хоакином, — обоюдоостро. Стремясь к самоутверждению, герой в то же время разрушает в себе те свойства, которые выделяли его из общества. В этом особый трагизм и этого и других произведений Унамуно. Зависть оказывается «внутренней гангреной испанской души», всеобщим пороком в обществе, в котором господствует девиз: «Возненавидь ближнего своего, как самого себя!»

Произнося беспощадный приговор современному обществу, Унамуно склонен иногда пороки этого общества абсолютизировать и объявлять извечными. Но действие произведений Унамуно происходит в современной Испании и в абстрактно обобщенных образах этих произведений читатель все же узнавал знакомые ему лица соотечественников и современников. Отвергая «чистое искусство», которое он называл «дистиллированной водой, непригодной для питья и в жизни бесполезной», писатель признавал лишь искусство, «плоть и кровь которого составляет человеческая боль», искусство, рожденное «кровавыми слезами». Именно такими были его «ниволы».

Позднее, уже в годы изгнания, Унамуно сам не только отлично сознавал социальную направленность своего творчества, но и гордился этим. Когда кто-то из «доброжелателей» посоветовал ему «бросить политику» и заняться вновь своими лекциями, учеными штудиями, новеллами, поэмами, Унамуно ответил: «Они не хотят понять, что мои лекции, мои ученые штудии, мои романы, мои поэмы и есть политика. Ибо сегодня на моей родине речь идет о том, чтобы сражаться за свободу истины, то есть за высшую справедливость».

Не следует, однако, преувеличивать сдвиги в сознании и творчестве Унамуно этих лет. Большинство его произведений последнего десятилетия жизни в целом идет в русле прежних идей и решений. Такова, например, драма «Другой» (*El otro*, 1932), «мистерия в трех хорнадах с эпилогом». Пьеса рассказывает о судьбе двух почти неотличимых друг от друга близнецов Косме и Дамьяна. Они женятся и отдаляются друг от друга. Однажды Косме в порыве безумия убивает своего брата и, придя в сознание, объявляет себя

«тем, другим». Перед трупом Дамьяна жены братьев признаются в том, что каждая из них любила «другого»; каждая считает, что в живых остался именно ее нелюбимый муж. В конце концов братоубийца кончает жизнь самоубийством. Старая няня обоих братьев говорит под занавес: «Я люблю и Каина, и Авеля, в равной мере обоих. Люблю Авеля как возможного Каина, как Каина по своим желаниям...»

Как видно, драма Унамуно — возвращение к теме «Авеля Санчеса». Но пьеса идет дальше «ниволей» в схематизации персонажей, превращении их в прямых носителей философских идей.

Иной тип «агониста» представлен в драме «Брат Хуан, или Мир есть театр» (*El hermano Juan o el mundo es teatro*, 1934). Легендарный Дон Хуан здесь предстает как воплощение самой любви, не реализуемой, однако, в жизни, так как любое чувство — лишь актерская игра; да и сама жизнь — не более, чем театральное представление. Пробуждая в женщине любовь к себе, Хуан стремится тем самым доказать себе и остальным реальность своего существования. И именно потому, что доказать это невозможно, он отрекается от каждой возлюбленной, а в конце концов и вообще от земной любви ради того, чтобы в монастыре дожидаться соединения с единственной истинной возлюбленной — смертью. Так и умирает Хуан, не будучи уверенным, что жил. Только Инес не хочет поверить в его смерть. «Дон Хуан бессмертен», — утверждает она. И отец Теофило, друг и антагонист Хуана, отвечает: «Да, как на сцене...». Вновь возникает трагическая тема жизни и смерти, смерти и бессмертия; решение их в этих поздних произведениях еще более безысходно и трагично, чем прежде.

Все основные темы творчества Унамуно как бы сфокусированы в повести «Святой великомученик Мануэль Добрый» (*San Manuel Bueno y mártir*, 1933). Рассказывая с редкими в его прозе подробностями об устоявшемся быте крестьян деревни Вальверде де Лусерна, Унамуно видит в нем реализованную «интрансторию», т. е. жизнь народа, опирающуюся на «вечные традиции» и порождающую устойчивость его сознания. Сохранение незыблемости народного бытия составляет смысл жизни местного священника дона Мануэля, втайне давно уже изверившегося в бога. О тайне Мануэля догадывается лишь одна женщина, всю жизнь любившая его; эту тайну священник перед смертью доверяет ее брату Ласаро, чужаку и вольнодумцу. И когда дон Мануэль умирает, Ласаро, такой же «агонист», как и умерший, принимает на себя священнические обязанности покойного: иллюзия веры, необходимая для душевного покоя массы, будет сохранена.

Давнишняя идея Унамуно об ответственности мыслящего

человека за судьбы народа здесь углубляется: не только народу нужны мыслящие руководители, но и сам «агонист» нуждается в народе, чтобы преодолеть свои сомнения и отчаяние. Есть, однако, в этом подвиге самопожертвования «агониста», как справедливо заметила И. А. Тертерян, и другая сторона. «Избавляя их (массы) от «агонии», — пишет советская исследовательница, — он ведь и отнимает у них право самим сомневаться, размышлять и выбирать, он лишает их выбора. Любовь к народу, самопожертвование ради народа оборачивается неверием в духовную самостоятельность масс». Насколько глубоким было это противоречие в сознании Унамуну, показали его метания в поисках истины на пороге смерти.

Таков идейный итог жизни Унамуну. Каков же ее художественный итог? Как известно, писатель начинал свою литературную деятельность с отрицания реализма старого, гальдосовского типа. Он и позднее обвинял «так называемых реалистов» в том, что они довольствуются изображением внешней реальности. Унамуну был неправ, сводя реалистическое искусство XIX в. лишь к изображению социальной и бытовой среды. Но он хотел подчеркнуть значение противоборствующих человеческих страстей. Истинная художническая реальность, с позиций Унамуну, — это «реальность внутренняя, реальность воображения и воли». Вот почему, не отрицая внешнего мира как объекта художнического наблюдения и изображения, Унамуну сводит его описание в своих произведениях до минимума. Главное же для писателя — диалектика души, борение в человеке «семи добродетелей и семи смертных грехов». На этом пути были у Унамуну неизбежные потери: чувства его персонажей чаще всего предельно обнажены и схематизированы. Но несомненны и художественные завоевания испанского писателя: в формирование критического реализма XX в., столь интеллектуализированного и столь пристально изучающего сложные процессы человеческой психики, «низов», драмы и поэзия Унамуну внесли существенный вклад.

ГЛАВА VII РАМОН ДЕЛЬ ВАЛЬЕ-ИНКЛАН



отличие от Унамуну, для которого художественное творчество было лишь частью его многогранной деятельности, Валье-Инклан был прежде всего художником, писателем.

Рамон Мариа дель Валье-Инклан (Ramón María del

Valle-Inclán, 1869—1936) принадлежал к числу писателей, которые сочиняли не только книги, но и собственную жизнь. Так сочинил он «Автобиографию», полную явных небылиц, вроде убийства сэра Роберта Джонса на борту корабля «Далила». Так придумал он себе романтический внешний облик — длинные черные волосы, «ассирийскую» бороду, черный плащ-крылатку. Так придумал он себе и образ жизни в столице: богемное пренебрежение светскими условностями, скандалы и ресторанные дебоши.

Что означало все это? Стремление любым способом привлечь к себе внимание, розыгрыш, своеобразный дендизм, проявление оригинальности, которую он считал важнейшим свойством подлинного искусства? Быть может, все это играло свою роль, но все же главным, думается, было нечто другое. Валье-Инклан сочинял и строил свою жизнь как одно из своих произведений. Как и его творчество, его жизнь должна была стать открытым вызовом мещанской добропорядочности, буржуазному здравому смыслу, серой обыденности.

Валье-Инклан обладал острым чувством сопричастности всему, что творится в мире, и, следовательно, не мог не быть борцом. Но к последовательному демократизму, к идее революции он шел долгим и тяжким путем. Его творчество обычно делят на три этапа: первый — примерно до 1905 г., второй — до первой мировой войны, третий — 20—30-е годы.

Раннее творчество писателя (первый сборник новелл Валье-Инклана «Женские истории» — *Femeninas* — появился в 1895 г. и содержал в зародыше многие темы последующих произведений, наброски будущих героев его романов) формировалось под воздействием латиноамериканского модернизма и французского декаданса: это нашло выражение в эстетическом бунте против буржуазной реальности, в противопоставлении искусства, творящего истинную красоту, уродливому прозаизму действительности. Направленность и механизм созидания внереальной красоты Валье-Инкланом, его «мифотворчество» (выражение испанского исследователя Гильермо Диаса Плахи) особенно наглядно демонстрируют «Воспоминания маркиза де Брадомина» (*Memorias del Marqués de Bradomín*), более широко известные под названием «Сонаты» (*Sonatas*) и состоящие из «Весенней сонаты» (*Sonata de primavera*, 1904), «Летней сонаты» (*Sonata de estío*, 1903), «Осенней сонаты» (*Sonata de otoño*, 1902) и «Зимней сонаты» (*Sonata de invierno*, 1905).

Название «Сонаты» многозначно. Прежде всего, конечно, этим акцентируется значимость в композиции и стилистике книги музыкальной стихии и гармонии. Но за этим кроется также символика смены времен года, метафорически

сопоставляемых не только с различными возрастами человека, но и с четырьмя фазами эмоционального развития героя. Наконец, название влечет за собой и соответствующее избобразительное решение каждой части.

Словесное мастерство в «Сонатах» доведено писателем до удивительного совершенства; в частности, эффект музыкальности достигается здесь и последовательной ритмизацией прозы, и путем группировки эпитетов, глаголов и существительных в ритмические цепочки (например: *Marqués de Bradomin era feo, católico y sentimental*), и благодаря внутренним созвучиям гласных во фразе и т. д.

Действие «Сонат» относится к XIX в., но при чтении происходит своеобразный временной сдвиг: в книге возникает некое отвлеченное, сказочно-мифологическое «прошлое», рождается ощущение «давно минувших дней». Нечто аналогичное происходит и с пространством. Валье-Инклан создает удивительно пластичные пейзажные описания: так появляется «классическая итальянская равнина с ее виноградниками и оливковыми рощами, с руинами акведуксов и мягкими очертаниями холмов, округлых, как женские груди» («Весенняя соната»); «жгучее солнце, выжженные добела берега, спокойное море без бриза, без рокота волн, воздух раскаленный как в кузне Вулкана» («Летняя соната»); «холмы, пустынные и печальные, окруженные туманом» («Осенняя соната»); надоедливый дождь и «тусклый пепельно-серый свет над гребнями гор» («Зимняя соната»). Но есть в этих пейзажах какая-то сгущенность красок, нарочитая акцентированность, которые превращают их в искусно выполненные декорации. Так, вместо реального времени и пространства возникают в «Сонатах» некие замкнутые в себе пространство и время ностальгической тоски человека по прошлому, окутанному дымкой легенды.

На этом фоне особенно рельефно выступают отличительные черты героя «Сонат». Маркиз де Брадомин — скорее образ-символ, чем живой персонаж из плоти и крови. Он выделяется и противостоит всеми качествами будничному, обыденному, заурядному. Валье-Инклан назвал его «Дон Жуаном, католическим, уродливым и сентиментальным». Но донжуанизм Брадомина — особый, романтический, выражение поисков Абсолюта, вечной, ни на минуту не прекращающейся погони за красотой-наслаждением. Поступки свои и окружающих он судит поэтому с позиций не этических, а эстетических. В этом находит объяснение карлизм маркиза — в карлистах он «находил ту же величавую красоту, что в огромных соборах»; такова же и «религиозность» героя, восклицающего: «Лучшее в святости — это искушение!». То, что у писателя в «Сонатах» действует лишь эстетическая шкала оценок, делает бессмысленной оценку поведения Брадомина с позиций житейской морали: его

поведение не аморально, а внеморально. Вместе с тем, в отличие от последовательно декадентских героев, маркиз, хотя и эгоцентрист, но «сентиментальный», т. е. способный сострадать.

Чувства маркиза вообще лишены однозначности. Ведь миг упоения Красотой оказывается для него и горестным мгновением разочарования. Это раздвоение чувств героя подчеркивается тем, что каждое событие в «Сонатах» осмысливается одновременно и как сиюминутное, и как след в памяти рассказчика, уже прошедшего долгий путь разочарования. С этим связана и двойственность стилистического строя «Сонат»: эпическая патетика и идиллический лиризм эстетической утопии постоянно нарушаются иронией, которая оттеняет иллюзорность творимого мифа.

Итак, «Сонаты» свидетельствуют о глубоких связях раннего творчества Валье-Инклана с западноевропейским декадансом. Но эстетический бунт писателя был лишь отражением неприятия испанской действительности, характерного и для других деятелей «Поколения 1898 года».

Этот вывод подтверждается и анализом другого ключевого произведения этого периода — повести «Цветок святости» (*Flor de santidad*, 1904). Уроженец Галисии, Валье-Инклан часто именно здесь разворачивал действие своих произведений (в Галисии происходит и действие «Осенней сонаты»). В «Цветке святости» галисийский колорит гуще, чем в «Сонатах», и все же вряд ли можно из-за этого противопоставлять эти два произведения. Драматическая история пастушки Агеды, на одну ночь ставшей возлюбленной безвестного паломника, которого она в своем простодушии приняла за сошедшего на землю Христа, рассказ об убийстве паломника крестьянами, заподозрившими его в «сглазе» овец, сцена «изгнания беса» из обезумевшей Агеды — все эти костюбристские описания служат эстетическому преобразению реальности, входят в замкнутую пространственно-временную структуру, близкую к строю «Сонат».

Для второго этапа творчества Валье-Инклана наиболее характерны создававшиеся почти одновременно два цикла — «Варварские комедии» (*Comedias bárbaras*) и «Карлистская война» (*La guerra carlista*).

Первый из них первоначально состоял из двух частей — «Орел с герба» (*Aguila de blasón*, 1907) и «Романс о волках» (*Romance de lobos*, 1908). Написанные в диалогической форме, они поначалу были восприняты как «драмы для чтения» и только в последние десятилетия были с успехом представлены на сцене. В них рассказывается о беспутном сельском идалго Хуане Мануэле Монтенегро, который вступает в трагический конфликт с сыновьями и гибнет от руки одного из них. В отличие от маркиза де Брадомина,

Хуан Мануэль — не только образ-символ, но и фигура, взятая из реальной жизни. В нем находит воплощение реальное, а не искусственно сконструированное, как в «Сопатах», феодальное прошлое, которое в захолустных уголках Испании, в частности в галисийской деревне, еще оставалось живым настоящим. Деспот, самодур, пьяница, распутник, богохульник и эгоист, дон Хуан Мануэль вместе с тем наделен и истинным величием, и отвагой, и душевной щедростью, которые даже самый дикий разгул страстей делают в какой-то мере выражением могучих сил и возможностей человека. «У дона Хуана Мануэля царственность в крови!» — восклицает одна из героинь.

Этой «царственности» начисто лишены сыновья Хуана Мануэля: он — «орел с герба», они — «молодые волки». То, что старый идалго отвоевывает в честном бою, они предпочитают украсть; там, где отец пленяет сердца, сыновья насилуют. Ничто не может их остановить — ни седины отца, ни гроб матери; простые человеческие чувства им неведомы. Речь идет, однако, не просто об упадке, измельчании дворянского рода. Если Хуан Мануэль — последний из могикан «старого», «доброего» патриархального дворянства, то его «адское семя» возросло уже на почве буржуазной «цивилизации». Столкновение отца и сыновей превращается, таким образом, в символ непримиримой схватки между уходящим прошлым и отвратительным настоящим, а смерть Хуана Мануэля от кулачного удара, нанесенного ему одним из сыновей, символизирует неизбежность гибели еще живучего и по-своему величественного прошлого.

Но в конфликт между отцом и сыновьями оказывается втянутой еще одна сила — народ. Раздав свое добро сыновьям, Хуан Мануэль приходит к сирым и убогим. Но даже в рубище он остается сеньором. И в своих пророчествах он отводит народу лишь роль разрушителя, себе же и себе подобным — обязанности вождя, путеводца: «Сирые и убогие, нищие духом, от рабов рожденные, вам говорю я: вашими спасителями будем мы, сеньоры, но прежде надо стать нам христианами!» Так дон Мануэль заявляет о своих претензиях представлять не только прошлое, но и будущее. Но Валье-Инклан уже достаточно прозорлив, чтобы показать их необоснованность.

К образам и темам «Варварских комедий» писатель вернулся в 1922 г., когда написал пьесу «Ясное личико» (*Lis de plata*), которая с тех пор печатается как первая часть трилогии. Драматический конфликт здесь концентрируется вокруг истории соблазнения старым идалго юной Сабелиты. Это приводит к столкновению Хуана Мануэля с его младшим сыном, влюбленным в девушку Мигелем по прозвищу «Ясное личико», и дядей Сабелиты Лантаньонским аббатом.

В этом конфликте образ старого идадьго раскрывается по-новому. Он и здесь ведет себя как деспот и самодур, но теперь в нем нет уже ни величия, ни обаяния. Совсем по-иному складываются и его отношения с народом. Вражда между Хуаном Мануэлем и массой крестьян, в сущности говоря, становится важнейшей пружиной действия. В умах крестьян зреет идея бунта. О дворянах гуртовщик Педро Абуин говорит: «Мы еще увидим эту нечестивую породу без хлеба и без крова». Но и здесь Валье-Инклан показывает, что народ не способен самостоятельно подняться на борьбу. Крестьяне становятся лишь орудием мести, задуманной Лантаньонским аббатом, между тем как столкновение его с Хуаном Мануэлем — это не конфликт истины с ложью, а борьба двух неправд, между которыми только и разницы, что одна из них нага, а другая кутается в маскарадный костюм справедливости.

Постижение писателем действительности в этой пьесе неизмеримо глубже, чем в других частях трилогии, — ведь она и написана почти пятнадцать лет спустя. На пути к новым горизонтам было немало вех, среди которых одна из существенных — трилогия «Карлистская война», в которую вошли повести «Крестоносцы правого дела» (*Los cruzados de la causa*, 1908), «Отблеск костра» (*El resplandor de la hoguera*, 1909) и «Коршуны былых времен» (*Gerifaltes de antaño*, 1909).

В «Крестоносцах правого дела» мы встречаемся со старыми знакомцами — маркизом де Брадомином, Хуаном Мануэлем, его сыном «Ясное личико». Карлисты здесь уподобляются участникам крестовых походов средневековья, предстают охранителями вековой культуры Испании от ее ополчения и уничтожения пришедшими к власти лавочниками. Этому замыслу соответствует и стилистический строй книги, чрезвычайно искусно воссоздающий тональность старинной эпической легенды. Нечто подобное в драматургической форме создает Валье-Инклан позднее в драме «Слово о деяниях» (*Voces de gesta*, 1912).

В трилогии же гораздо значительнее вторая и третья части, в которых карлизм рассматривается как явление народной жизни. Ведь в карлистском движении приняли участие не только дворянство и церковь, но и крестьяне Наварры, Бискайи и Галисии. Этот «народный карлизм» и исследуется на примере двух партизанских отрядов (*partidas*) и их командиров — Эгоскуе и Санта Круса.

Вера Эгоскуе и бойцов его отряда в «правое дело» и в Карлоса VII сродни иллюзорной надежде на «доброе короля», в котором патриархальное крестьянство феодальной поры видело своего защитника не только от внешних врагов, но и от притеснителей внутри страны. Образ такого короля живет и в сознании крестьян из трилогии, застав-

ляет нищих выполнять роль карлистских лазутчиков, дьячка Рокито поджечь свой дом, в котором разместились солдаты правительственных войск, пастуха Сиро Сернина отдать все, что у него есть, «правому делу» и вступить в «партиду»; эта вера становится нравственной основой подвигов бойцов отряда Эгоскуе и его самого — талантливое самородка, которому война позволила раскрыть присущие ему мужество, бескорыстие, человечность.

Совершенно иным предстает в трилогии другой командир партии — священник Санта Крус, лицо историческое. Санта Крус, как и Эгоскуе, — выходец из народа. Именно в этом находит объяснение его инстинктивное недоверие к господам-генералам, к горожанам, людям непонятного ему и чуждого мира; здесь же и корни неотступно преследующей его в походах тоски по родному селу, по всему устоявшемуся деревенскому укладу. Но в сознании Санта Круса нет светлой и человеческой «святой» веры Эгоскуе; его вера приобретает характер мрачный и фанатический, утверждается кровью невинных. Обратной стороной фанатизма оказывается непомерное честолюбие: возомнив себя единственно способным спасти Испанию от «нечестивцев», Санта Крус не останавливается и перед предательством: он заманивает в ловушку отряд Эгоскуе, убивает командира и бойцов. Бессмысленная жестокость заставляет отвернуться от него не только карлистское командование, но и народ.

Так проясняется и уточняется отношение Валье-Инклана к карлизму. Писатель отвергает правительственный лагерь, в котором видит лишь торгашество и политиканство, чуждые интересам народа. Но он не принимает и фанатизма и нетерпимости Санта Круса. А «народный карлизм» Эгоскуе, как бы он ни был привлекателен, — все же не более чем воплощение утопической мечты, обреченной на гибель при столкновении с реальностью.

Трилогия «Карлистская война» — несомненный и очень важный шаг на пути Валье-Инклана к подлинному историзму, который обнаруживается не в скрупулезно точном воспроизведении событий истории, а в том, что, как пишет советский исследователь Г. В. Степанов, в трилогии «воспроизводится обобщенная модель национальной истории, охватывающая структурные особенности общественной жизни народа на протяжении всей жизни нации».

Есть в исторической концепции Валье-Инклана еще один важный аспект: это нравственная оценка событий. С этой точки зрения оказываются одинаково неприемлемыми позиции обеих враждующих сторон, ибо ничто не может служить оправданием убийства человека. Обратив внимание на этот пласт повествования, И. А. Тертерян первой указала и на несомненную связь этой нравственно-философской концепции Валье-Инклана с идеями Л. Н. Толстого.

Обращение к опыту великого русского писателя помогло Валье-Инклану сбросить уже начинавшие тяготить его вериги модернизма. Но понадобились годы мучительных исканий, чтобы окончательно встать на реалистические позиции. Об этом, в частности, свидетельствуют и драматургия писателя второго десятилетия: в фарсе «Маркиза Розалинда» (*La Marquesa Rosalinda*, 1913) и в других пьесах еще весьма ощутимы модернистские приемы.

В первую мировую войну Валье-Инклан — корреспондент одной испанской газеты на Западном фронте. Его корреспонденции с театра военных действий были резким выступлением против милитаризма и войны. Последующие революционные события в мире и в самой Испании позволили писателю утвердиться в мысли, что искусство не может быть просто игрой, даже если эта игра прекрасна. В одном из интервью 1920 г. он произнес знаменательные слова: «Прежде всего нужно добиться социальной справедливости».

Примечательно обращение писателя к современности и к драматической форме, которую он признает наиболее способной реализовать его эстетическую программу окарнатуривания действительности с помощью техники «эсперпенто». Этим термином, буквальное значение которого «чудище», «страшилище», писатель обозначил группу созданных им в 20-х годах пьес. Но понятие «эсперпентизм» имело для него и более широкое общезстетическое значение — как своеобразный принцип художественного преображения действительности. Вместо декадентского принципа эстетической трансформации реальности, которым руководствовался писатель в начале творчества, утверждается принцип реалистического искусства — изображение действительности в ее наиболее существенных и характерных социально-типических чертах. Однако реализм эсперпенто своеобразен. Устами слепого поэта Макса Эстрельи, героя пьесы «Светочи богемы» (*Luces de Bohemia*, 1920), Валье-Инклан следующим образом формулирует свое понимание эсперпентизма: «Моя современная эстетика заключается в том, чтобы с помощью геометрии вогнутого зеркала исказить классические нормы»; «классические герои, отразившиеся в кривом зеркале, дают эсперпенто»; «трагический смысл испанской жизни может быть понят только с помощью систематического эстетического искажения»; «эсперпентизм изобрел Гойя».

Итак, трагическое содержание в гротескно-карикатурной форме — таков смысл эсперпенто. Валье-Инклан объявляет родоначальником эсперпенто Гойю, но, думается, подобный подход к изображению действительности является одной из характерных традиций испанской культуры, уходящих в глубь веков. Существенная черта эсперпенто — максимальная обобщенность образа, достигаемая акцентированием наибо-

лее важных «родовых» признаков персонажа. При характеристике героев подобная обобщенность, «скелетность» образа предполагает узнаваемую маску. Не случайно сборник эсперненто назван Валье-Инкланом «Вторник карнавала» (*Martes del carnaval*): маски — неперемный атрибут всякого карнавала. Другой важной особенностью эсперненто, впрочем не строго обязательной, является пародирование героев классических произведений литературы или излюбленных литературных тем и ситуаций.

Техника эсперненто складывалась в творчестве Валье-Инклана постепенно, начиная с карикатурных поэтических зарисовок в сборнике стихов «Трубка гашиша» (*La pipa de Kif*, 1919). Но наиболее законченное выражение эта техника получает в пьесах, которые собственно и обозначаются термином «эсперненто».

В первой из них — «Светочи богемы» — писатель создает тонкую пародию на модернистское искусство начала века и его деятелей. Столкнувшись с суровой действительностью (за один вечер он стал свидетелем расстрела рабочей демонстрации, побывал в полицейском участке, притоне проституток, тюрьме), поэт Макс Эстрелья духовно прозревает. Особый интерес имеет встреча поэта в тюрьме с рабочим-анархистом, осужденным на смерть. В уста этого «пистолеро» Валье-Инклан вкладывает знаменательные слова: «Революция у нас так же неизбежна, как в России».

Три остальные эсперненто вошли в сборник «Вторник карнавала». Название сборника символично: вторник — последний день карнавала, когда все уже смертельно устало от карнавального веселья и все явственнее ощущается приближение конца. Таково, по мысли писателя, и испанское общество: разгульное его веселье сродни агонии. Центральная тема всех трех пьес — разоблачение испанской военщины. В «Рогах дон Ахинея» (*Los cuernos de don Friolera*, 1921) осмеянию подвергается легенда о «воинской чести», да и о пресловутой испанской чести вообще. То, что в пьесах Кальдерона было предметом трагедии, в эсперненто оборачивается трагическим фарсом. Валье-Инклан иронически называет дон Ахинею, убившего свою жену во имя «чести», современным Отелло, но шекспировский Отелло трагически величествен, а дон Ахинея нелеп и смешон; измельчало и опошлилось общество, в котором живет «мученик чести».

Это же общество, безжалостно топчущее человеческие чувства и жизни, предстает в пьесе «Наряд покойника» (*Galas del difunto*, 1926). И здесь тоже существуют жертвы и палачи. Жертвы — это Дайфа, выгнанная отцом на панель, когда он узнал, что у нее должен родиться ребенок; это жених Дайфы, посланный «галунами» на войну, чтобы там сложить голову. А палачи — это жадный

ростовщик дон Галиндо, отец Дайфы, жалкая пародия на шекспировского Шейлока; это генералы, для которых «война — выгодное дельце». Несколько особое место в эсперпенто занимает образ Хуанито Вентолеро. Солдат, вернувшийся нищим с войны, он считает, что общество обязано его содержать. А так как живые не желают исполнять свой долг перед ним, то он решается потревожить мертвых: на кладбище он вскрывает гроб, в котором похоронен дон Галиндо, и переодевается в костюм покойника.

В наиболее обобщенном виде критика испанского общества дана в эсперпенто «Дочь капитана» (*Hija del capitán*, 1927). В пьесе как бы параллельно развиваются две сюжетные линии: история любовницы генерала, задумавшей убить его и бежать с приглянувшимся ей уголовником, и история генерала, осуществляющего вместе с другими «шпагами» государственный переворот. Оказывается, между высшим светом и городским дном различия не слишком велики: дело лишь в масштабах. И там и здесь всем движет корысть; и там и здесь побеждают самые циничные и бесстыдные преступники; только в первом случае ставка в игре — жизнь одного человека, а во втором — судьба всей нации. И когда в финале девица и ее любовник на вокзале подсчитывают барыши, полученные ими от убитого по ошибке вместо генерала банкира, а рядом, на перроне, король, епископ, дамы и господа славословят совершенный военными переворот, то, вопреки законам математики, параллельные линии сходятся: государственная политика оказывается бандитизмом, возведенным в принцип.

За год до этого Валье-Инклан написал и опубликовал роман-памфлет «Тиран Бандерас» (*Tirano Banderas*, 1926), еще более резкое обличение военной диктатуры. Это произведение — первая попытка перенести приемы эсперпентизма в большую повествовательную форму.

Действие романа разворачивается в некоей вымышленной латиноамериканской стране Санта Фе де Тьерра Фирме, в которой с помощью террора и демагогии правит жестокий диктатор генерал Бандерас. В романе органически переплетаются две темы, одинаково волновавшие писателя в последние годы жизни: тема социальной несправедливости и тема революции. Кольцевая композиция подчеркивает важность темы революции: в прологе и эпилоге рассказывается о победоносном революционном восстании против тирана. А в семи частях книги излагаются события, непосредственно предшествующие восстанию, характеризуются диктатор, его сторонники и противники.

Если сатирическая характеристика тирана, «гачупинов» и других его сторонников напоминает лучшие страницы эсперпенто, то в описании революционного лагеря обнаруживаются слабые стороны мировоззрения писателя, его неспо-

способность, в частности, сколько-нибудь четко определить позитивную программу революции, указать на ее носителей. При всем том появление «Тирана Бандераса» было актом высокого гражданского мужества. Примо де Ривера, правда, предпочел не заметить сатирических стрел, направленных против него в романе, однако несколько лет спустя, придравшись к какому-то пустячному поводу, бросил писателя в тюрьму. Но сломить волю Валье-Инклана к борьбе ему не удалось. Об этом свидетельствует замысел серии исторических романов «Арена Иберийского цирка» (*El ruedo ibérico*), над которыми писатель трудился в последние годы жизни. Обращение к прощлому теперь нужно Валье-Инклану не для того, чтобы укрыться от реальности в карточном домике эстетической утопии, но для того, чтобы глубже понять настоящее. Свообразие новой серии исторических романов должно было состоять в сочетании подлинного историзма с техникой эсперпенто.

Вся серия предполагалась в девяти романах и должна была повествовать о событиях революции 1868—1874 гг. Валье-Инклану удалось, однако, завершить и опубликовать лишь два романа — «Двор чудес» (*La corte de los milagros*, 1927) и «Да здравствует мой властелин» (*¡Viva mi dueño!*, 1928). Третий роман «Выигрыш шпаг» (*Baza de espadas*) остался незавершенным и был опубликован лишь посмертно, в 1958 г. Все эти произведения посвящены событиям, предшествующим революции.

Приступая к работе над серией, Валье-Инклан предупредил, что в ней не будет «главных героев». По мнению писателя, Л. Н. Толстой в «Войне и мире» доказал превосходство массы над героем-одиночкой в историческом процессе, и поэтому в центре исторического повествования должна стоять «группа людей, коллектив, общество, толпа»; социальное должно господствовать над индивидуальным.

При изображении придворной клики писатель идет еще дальше: социальное здесь вытесняет не только индивидуальное, но и вообще человеческое. Этому способствуют три наиболее часто используемых приема. Первый из них — это метонимия особого рода, когда человек замещается вещью, его характеризующей. «Свита плюмажей и лент» — так, например, характеризует Валье-Инклан камарилью.

Даже выделяя из этой среды того или иного персонажа, он не наделяет его индивидуальными чертами, а лишь гротескно укрупняет «родовые». Вот как Валье-Инклан представляет маркиза де Торре-Мельяду: «То был старикашка-блондинчик, размалеванный и раздушенный, хитрый и жеманный как недалекая монашка...» Ничтожество маркиза подчеркивается тем, что он все время сравнивается с «пустой и глупой куклой», «манекеном в камзоле», «бесчувственной и безвольной марионеткой». Он не разговаривает, а «пускает

в воздух арабски своих кукареку» или «благожелательно блеет». Так в характеристике маркиза обнаруживаются и два других излюбленных приема: принцип анимализации персонажей и сопоставление жизни с театром, чаще всего театром марионеток. На сочетании этих приемов построены и характеристики золотой молодежи — пустого и ветреного Гонсалона, его приятеля гвардейца Адольфито Бонифаса и др. При этом, в зависимости от «индивидуальных» свойств, на первый план выступает один из трех приемов. Так, описывая супругу маркиза де Торре-Мельяды Каролину, писатель чаще всего прибегает к «театральным» сравнениям; это связано с разыгрываемой ею в жизни ролью фрондерки. Каролина не живет, а «разыгрывает комедию хрупких нервов», подражая не то «даме с камелиями», не то примадонне из «Комеди франсез». Для того чтобы подчеркнуть, насколько маркиза и посетители ее салона безнадежно отстали от времени, Валье-Инклан, рассказывая об интерьере салона, указывает на разительную деталь — «часы с неподвижными стрелками».

Из всех представителей правящего класса (если не считать проходящих бледными тенями на заднем фоне фигур маркиза де Брадомина и влюбленной в него Феличе Бонифас) лишь одна королева представлена хотя и глупой и ничтожной, но все же личностью. Ее образ чаще всего выстраивается на контрастном столкновении двух стилистических пластов: возвышенно-риторического и вульгарно-просторечного. Так, например, плавная и торжественная ритмика описания церемонии вручения королеве папского ордена сменяется описанием внешности королевы, построенным сплошь на просторечных оборотах: «разряженная, дородная (в оригинале *jamón*, от *jamón* — ветчина), сдобная» и т. д.; в ее вульгарной речи то и дело мелькают такие словечки, как *tarambana* (полоумная), *tímag* (надуть, объегорить) и т. п. Ей присущи манеры базарной торговки (*comadre chularona*).

При изображении лагеря оппозиции Валье-Инклан прибегает к тем же приемам гротесковой трансформации образов с помощью их анимализации или уподобления актерам, разыгрывающим роли. Связано это с недоверием к «революционерам фразы», которое проявилось уже в «Тиране Бандерасе». Отсюда малопривлекательная характеристика «голенастого кочета» — драматурга Лопеса де Айялы, который «кукарекает» о революции, ожидая от нее на самом деле не больше, чем от «уборки в доме»; отсюда же и оценка «длинных шпаг» — генерала Прима и его сподвижников, осуществляющих переворот во имя собственных корыстных интересов. Из этого, однако, не следует вывод о «тотальном пессимизме» испанского писателя, как полагают некоторые зарубежные исследователи.

Писатель действительно скептически оценивает в боль-

шинстве случаев силы оппозиции. Однако даже в тех частях серии, которые Валье-Инклан успел создать, совершенно недвусмысленно обнаруживается его вера в потенциальные революционные возможности народа. В галерее образов «Арены Иберийского цирка» люди из народа занимают гораздо более значительное место, чем в прежних его произведениях. И примечательно, что среди них преобладают не покорные жертвы несправедливости (например, старая служанка Торре-Мельяды Далмасьяна), а бунтари. Особое место при этом занимают крестьяне-разбойники во главе с дядюшкой Хуанесом. И здесь писатель прибегает нередко к приему анимализации, но эмоциональное содержание этого уподобления резко меняется. Так, например, сравнивая мельничиху с дикой козой, Валье-Инклан хочет подчеркнуть в этой отнюдь не добропорядочной, но полной жизненных сил женщине из народа живость ума, гибкость, естественную грацию движений. Еще более очевидна симпатия писателя к дядюшке Хуанесу, в портрете которого выделяются определения с положительной эмоциональной наполненностью: «старик, смуглый, как выжженное ржаное поле, с зелеными глазами и стальным отливом у висков».

Главное же заключается в том, что именно эти люди из народа начинают размышлять о справедливости и подниматься на борьбу. Валье-Инклан далек от идеализации разбоя: показывая его как проявление стихийного возмущения крестьян своим бесправием, писатель вместе с тем отмечает, что бандиты, считающие себя народными мстителями, оказываются нередко лишь инструментом в руках землевладельцев в их междоусобной борьбе. И все же эти крестьяне, взявшиеся за оружие, помышляют уже не только о мести своим непосредственным притеснителям, но и о всеобщей справедливости. Тот же дядюшка Хуанес размышляет: «Одним — изобилие, а другим такие крохи, что стоит налететь туче, и остаются люди без крова и хлеба! Справедливое дело — отбирать у богатых излишки, справедливее быть не может! ...Мысли и тревоги темнотного старика порождали в его сознании образ чудища — социальной революции. В этот час испанской истории образ этот складывался в сознании народа от алькаренских латифундий до Сьерры-Пенибетики».

«Чудища социальной революции» во имя справедливости для народа жаждал и сам Валье-Инклан. Этим определялась вся его многогранная общественная деятельность в последние годы жизни. Он неоднократно выступал против нараставшей угрозы войны, против зверств фашизма, против реакции и террора, развязанного правящими классами Испании после подавления астурийского восстания 1934 г. Валье-Инклан дал согласие представлять прогрессивную испанскую интеллигенцию на Первом Международном

конгрессе писателей в защиту культуры. Последние годы его жизни были омрачены болезнью и нищетой. Но до конца своих дней Валье-Инклан сохранил выстраданную всей жизнью веру в счастливое будущее своего народа.

ГЛАВА VIII ПИО БАРОХА



В отличие от Унамуно и Валье-Инклана, разрабатывавших разные роды словесного искусства, Пио Бароха-и-Несси (Pío Baroja y Nessi, 1872 — 1956) был преимущественно романистом. Предпочтение, которое он отдавал роману, было для него принципиальным, ибо, по его глубокому убеждению, в романе «вмещается все: философия, психология, приключения, утопия, этика — абсолютно все...».

К литературной деятельности Бароха обратился в 1897 г., переменяя до того не одну профессию. Многие годы прожил он размеренной жизнью буржуа, выпуская ежегодно по два, а то и по три романа и оставаясь в стороне от бурной политической и литературной борьбы. Вехами его жизни стали поэтому не политические события, а даты появления его книг. Даже после начала фашистского мятежа в 1936 г., когда Бароха на несколько дней подвергли аресту фалангисты, он покинул Испанию, чтобы остаться «над схваткой». Вернувшись после поражения Республики на родину, он не присоединился к тем, кто славословил победителей, но не было у него ни гражданского мужества, ни внутренней потребности вступить в борьбу с франкистским режимом.

Перу Барохи принадлежит свыше 70 романов, несколько сборников рассказов, множество публицистических и мемуарных произведений — огромное литературное наследие, созданное почти за шесть десятилетий неутомимого труда. Но как это ни странно на первый взгляд, по этим произведениям трудно проследить эволюцию в его воззрениях на мир, политических и философских позициях, эстетических пристрастиях, творческой манере. Сам Пио Бароха делил свое творчество на два периода, объявляя рубежом между ними первую мировую войну; причем первый период он характеризовал как «эпоху жестокости, запальчивости и отчаянной тоски», второй — как «эпоху историзма, критики, иронии и своего рода борзания поверх идей и вещей».

Бароха действительно в годы, предшествующие первой мировой войне, создает произведения, полные яростной силы отрицания, испепеляющей ненависти и мучительных исканий. Все романы этих лет посвящены современности

и объединены им в циклы-трилогии: «Земля басков» (Tierra vasca, 1900—1909), «Фантастическая жизнь» (La vida fantástica, 1901—1908), «Борьба за существование» (La lucha por la vida, 1904), «Прошлое» (El pasado, 1905—1907), «Паса» (La raza, 1908—1911), «Города» (Las ciudades, 1910—1920). Во второй период Плио Бароха хотя и продолжает работу над современной темой — в эти годы он выпускает трилогии «Агонии нашего времени» (Agonías de nuestro tiempo, 1926—1927), «Темная чаша» (La selva oscura, 1932) и другие, — но гнев в них сменяется иронией, запальчивость — презрением; неизмеримо меньше и глубина проникновения в действительность и понимания смысла социальных сдвигов, происходящих в испанском обществе. К тому же в этот период львиную долю своих творческих усилий Бароха направляет на создание серии исторических романов «Мемуары человека действия» (Memorias de un hombre de acción, 1913—1935), включающей в себя 22 романа.

Романы Барохи весьма своеобразны по своему строю и направленности. В них обычно представлены не одна сюжетная линия, а множество перекрещивающихся между собой жизненных тропинок. За это отсутствие строго продуманной композиции, внутренней стройности и концентрированного действия критики не раз упрекали писателя. Сам Бароха охотно соглашался с этими упреками, но подчеркивал при этом, что внешняя разбросанность, нестройность композиции — не результат неумения, а сознательный прием. В романе, по его мнению, вообще «вряд ли требуется искусство композиции... Роман в принципе походит на поток истории: в нем нет ни начала ни конца: он начинается и завершается где угодно».

И жизнь и герои в романах Барохи предстают в непрерывном движении и изменении. Персонажи его произведений — бродяги не только по своему реальному общественному положению, как, например, персонажи трилогий «Фантастическая жизнь» и «Борьба за существование», но и по своему духу, по призванию. Романы Барохи — это путешествие героев, в котором важны не цель, а самый путь, вернее, множество путей, по которым движутся главные и второстепенные персонажи. Техника его романов отчасти напоминает технику кинематографа, делавшего тогда свои первые шаги. Действие в этих произведениях разворачивается стремительно, как серия мгновенно сменяющих друг друга кадров-эпизодов. Бароха как будто отказывается от всего, что может задержать динамику действия. Пейзажи или описания переживаний занимают его настолько, насколько это необходимо для объяснения или обоснования поступков его персонажей. Все это — и открытая композиция романов, и их эпизодическое построение, и динамизм повествования, и лежащая в основе многих из них история

«воспитания» героя в процессе жизненных испытаний, и вовлечение в орбиту действия множества действующих лиц, появляющихся в отдельных эпизодах романа, каждый из которых образует замкнутый цикл, своего рода «роман в романе», — сближает творчество Пио Барохи с жанром плутовского романа.

Наиболее ярко эта связь раскрывается в таких книгах, как «Приключения, изобретения и мистификации Сильвестра Парадокса» (*Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox*, 1901), первой части трилогии «Фантастическая жизнь»; в первых двух частях трилогии «Борьба за существование» — романах «В поисках» (*La busca*) и «Сорная трава» (*Mala hierba*) и др. Первый из них повествует о детстве Сильвестра Парадокса, тяготах, которые выпали на его долю после смерти родителей, бегстве из дома богатых родичей, встрече с трупой бродячих фокусников и о странствиях Сильвестра в их компании по Испании и Франции. Во второй части романа, действие которой происходит через сорок пять лет, читатель знакомится с нищенской жизнью Сильвестра в Мадриде, его безуспешными попытками выбиться в люди с помощью самых фантастических изобретений.

Еще более развернутую картину жизни Испании создает Бароха в романах из трилогии «Борьба за существование». В первом из них — «В поисках» — Мануэль Алькасар предстает перед читателем деревенским пареньком, наивным и неискушенным в жизни. В столице он начинает свой путь испытаний и поисков. Мальчик на побегушках в меблированных комнатах, рабочий в хлебопекарне, Мануэль, лишившись работы, быстро опускается на городское дно и долгое время живет в компании бродяг и воров.

Он решает, было, вернуться к честному труду, но, как показывает писатель в романе «Сорная трава», осуществить это намерение не так-то легко. В поисках работы юноша попадает сперва в круг артистической богемы, затем ненадолго в «высший свет», работает в типографии учеником наборщика, снова опускается на дно, оказывается в тюрьме по обвинению в соучастии в убийстве. Только после долгих мытарств Мануэль, наконец, пристает к тихой пристани и даже «выбивается в люди», становясь владельцем типографии.

Как и лучшие образцы плутовского романа, произведения Барохи дают не только широкую панораму жизни, но и критическую ее оценку. В сборнике статей «Новые подмостки Арлекина» (*Nuevo tablado de Arlequin*, 1917) Бароха писал: «В Испании труд самый революционный, самый полезный для эмансипации мысли — это критика». Пристально всматриваясь в реальность, писатель стремился изобразить ее предельно правдиво, как бы ни была горька эта правда. Испания кажется ему «старой и больной женщиной, которая

накладывает на себя румяна и гримасничает, изображая веселье». Такой представляется Испания и герою «Борьбы за существование» — Мануэлю. Обитатели «меблирашек», с которых он начинает свое знакомство с жизнью, — скопище различных пороков. Это — девицы легкого поведения, открыто занимающиеся своим ремеслом; уважаемые дамы, втайне торгующие своими прелестями; журналисты, отличающиеся от всех этих женщин лишь тем, что торгуют не телом, а собственной совестью и талантом; студенты, вечно голодные и переполненные зависти к уже завоевавшему себе место под солнцем.

Оказавшись на дне жизни, Мануэль, в сущности говоря, видит вокруг себя все ту же грязь, жестокость, зло и насилие, только в более грубом и обнаженном виде. Теми же пороками, лишь несколько завуалированными, полон и «высший свет», куда волею обстоятельств попадает герой. Некая баронесса, давно лишившаяся богатства, а вместе с ним и элементарной порядочности, выдает его за своего сына, будто бы прижитого ею в незаконной связи с богатым коммерсантом, и с помощью этой нехитрой уловки долгое время вымогает деньги у своего бывшего любовника. Жена полковника, участника войны на Кубе, откровенно торгует своей дочерью, а втайне содержит вместе с другими дамами и господами из «высшего света» дома свиданий и игорные притоны. Жизнь аристократов, за душой у которых не осталось уже ничего, кроме звонких титулов, так переплелась с преступным миром, что часто и не сразу разберешь, где кончаются границы одного и начинаются пределы другого. Впрочем, не многим лучше выглядят в романах Барохи и люди труда.

Конечно, жизнь сложна: есть в ней не только порок, но и благородство и добродетель; есть в ней страдание, но также и мгновения счастья. Вся беда заключается, однако, в том, что, как полагает Бароха, благородство и добродетель — лишь редчайшие исключения, а порок царит; что счастьем отдано мгновение, а страданию — вся жизнь. В общем писатель склоняется к пессимистическому взгляду на реальность. Это звучит достаточно отчетливо даже в названиях его произведений — «Мрачные жизни» (*Vidas sombrías*, сборник рассказов 1900), «Борьба за существование», «Агонии нашего времени», «Темная чаша» и др. Одна из героинь Барохи в романе «Мир таков» (*El mundo es así*, 1912) формулирует авторское отношение к жизни с предельной ясностью: «Жизнь — это жестокость, неблагодарность, бессовестность, презрение сильных к слабым; и таковы мужчины и женщины, таковы все мы. Да, жизнь — это сплошь насилие и жестокость».

Бароха решительно отвергает идею спасения от социальных бед через религию. С молодости он заявил себя

атеистом и непримиримым врагом религии и церкви, в которых видел лишь лживое утешение, придуманное для успокоения скорбящих и страдающих. Нет у писателя надежды и на общество, государство; по его мнению, государство еще более аморально, чем человеческий индивид. Его герои борются с обществом, ибо стремятся противопоставить свою независимость гнету общества, но в еще большей мере потому, что само общество, государство построено на принципах жестокости, лицемерия и лжи. В романе «Алая заря» (Auroga goja, 1904), последней части трилогии «Борьба за существование», Пио Бароха рисует символ государственного правосудия в виде отвратительной старухи — «гарпии с рысьими глазками, толстым брюхом, бездонным желудком и цепкими когтями», свиту которой возглавляют столпы государства, а замыкает палач.

Отнюдь не более благопристойной представляется писателю и борьба буржуазных политических партий. Эта борьба, по его мнению, в лучшем случае бессмысленная шахматная игра, в которой ничто не меняется от того, победят ли белые или черные. Еще чаще он изображает политику как «бандитизм, возведенный в философию». Такой вывод нетрудно сделать, прочтя в романе «Цезарь или ничто» (César o nada, 1910), первом романе трилогии «Города», о беззакониях во время парламентских выборов.

Разочарование писателя всеобъемлюще. Оно захватывает не только прошлое и настоящее, но и будущее. Так, в трилогии «Борьба за существование» Бароха подвергает как бы экспериментальной проверке идеи анархизма и социалистическую доктрину.

Вторая часть трилогии — роман «Сорная трава» — завершается знаменательной беседой Мануэля с его старинным приятелем, спившимся рабочим-наборщиком Хесусом: «Мануэль чувствовал глухое раздражение против всего света; до тех пор дремавшая в нем ненависть к обществу, к людям пробудилась в его душе...

— Я тебе правду говорю, — заключил он. — Мне хотелось бы, чтобы целую ночь шел дождь из динамита и чтобы потом бог спустился на землю и испепелил ее».

«Да ведь ты анархист!» — восклицает Хесус, выслушав эту исповедь. И затем рисует Мануэлю свой анархический идеал будущего. «В его мечте человек, руководимый новой идеей, достигал совершенства. Не будет больше ни ненависти, ни злопамятства. Не будет ни судей, ни сыщиков, ни солдат, ни власти, ни отечества. На обширных пространствах земли свободные люди будут работать под солнцем. На смену закону долга придет закон любви, и горизонты человечества будут все расширяться, все голубеть...»

Однако как ни прекрасен этот идеал, писатель не верит в его достижимость. И не только потому, что считает,

будто общество всегда было и останется впредь сборищем индивидов, ведущих друг с другом борьбу за существование, но и потому, что носители этих восторженных идеалов будущего — анархисты — не вызывают у него ни уважения, ни доверия.

Анархистское движение, его характер и перспективы становятся центральной темой романа «Алая заря». В этом и некоторых других романах привычная схема романа-пикарески усложняется. Роман-панорама социальной действительности становится одновременно и романом идей, в котором сталкиваются не только различные судьбы, но и разные точки зрения на жизнь. Обращаясь к подобному «роману-беседе», «роману-диалогу», Бароха, по выражению Асорина, «анализирует, разбирает все теории, все идеи; он их взвешивает, просеивает, пересматривает...». Делает он это, воплощая в различных героях интересующие его идеи. «Он подвергал эксперименту не только чужие, но и свои идеи, идеи, в которые он верил в данный период жизни, — пишет об этой особенности «идеологических романов» Барохи И. А. Тертерян. — Разумеется, чтобы провести идею через такой экзамен, надо наделить ее максимальной самостоятельностью, столкнуть с другими идеями и с действительностью. Для этого нужен был особый тип романа, высочайший образец которого Бароха увидел в романе Достоевского». Бароха не раз подчеркивал, что многим в своем творчестве обязан именно Достоевскому. Главное, что испанский писатель воспринял у своего учителя — это «полифонический» (по определению М. М. Бахтина) принцип построения романа.

Отличительной чертой подобного романа Барохи является то, что эти идеи, воплощенные в том или ином герое, проходят как бы двойную проверку. Первая — это «диалог идей», когда в споре герои выясняют суть идей своих противников и проясняют смысл собственных; в этом столкновении герои-идеи не одерживают побед, но и не терпят поражений. Гораздо серьезнее конфликт идей с обществом; в борьбе с реальным социальным миром герои-идеи, как правило, обнаруживают свою несостоятельность.

Перед читателем «Алой зари» проходят многочисленные проповедники анархизма — от «проповедующих разрушение ради разрушения» до платных полицейских агентов и провокаторов; всех их Бароха называет «Санчо Пансами анархизма». В противовес им брат Мануэля Хуан — «Дон Кихот анархии». Грезы Хуана прекрасны, но, по мысли автора, столь же далеки от реальности, как и мечта Дон Кихота о возрождении истинного рыцарства. Вот почему идеалист Хуан обречен на гибель в первых же столкновениях с действительностью.

В романе изображен также типографский рабочий

Моралес, проповедующий социалистические идеалы. Конечно, трудно ожидать от Барохи правильного понимания и оценки идей социализма — о неприятии этих идеалов писатель не раз заявлял в своей публицистике. И все же Моралес, как и мечтатель Хуан, вызывает к себе уважительное отношение и нарисован без всякого оттенка иронии. Примечательно, что в спорах с Хуаном позиции начитанного Моралеса оказываются весьма убедительными и Хуан каждый раз вынужден заключать спор туманным аргументом: «Анархию надо чувствовать!»

Но этими словесными победами и ограничивается вся «деятельность» социалиста Моралеса. Не обнаружив в рабочем классе ничего иного, кроме анархического бунтарства или оппортунистического социализма, Бароха приходит к выводу о том, что никакие существенные перемены в его судьбах невозможны. «Но униженные не восстанут из рабства, — восклицает Мануэль, — не загорится над ними заря новой жизни; вечно будет царить несправедливость...»

При всем своем пессимизме Бароха не может отрешиться от забот и горестных дум по поводу судеб людей «униженных и оскорбленных»; именно поэтому писатель и не приемлет призыва Шопенгауэра, философии которого он отдал дань, к пассивному созерцанию как единственному средству ослабить страдание.

Но если жизнь и печальна и бессмысленна, а пассивная созерцательность неприемлема, где же выход? Барохе кажется, что этот выход подсказывает ему Ницше, интерпретировавший шопенгауэровскую Волю как импульс к действию.

В романах Барохи первого периода много героев, стремящихся к активному действию. Ближе других к нищеанской «философии жизни» Фернандо Осорио в романе «Путь к совершенству» (*Camino de perfección*, 1902). Путь этого героя к совершенству лежит через приобщение к естественной жизни на лоне природы, через отказ от суетного, лживого, лицемерного бытия современного капиталистического города. Фернандо ищет возможности жить не зная никаких сковывающих человеческую волю моральных прописей, но оказывается, что и сам он не может избавиться от сострадания, угрызений совести, и господствующие в обществе нормы не так-то легко устранить.

В трилогии «Борьба за существование» появляется новый активный герой — Роберт Гастинг. Именно он высказывает социал-дарвинистские идеи о человеческом обществе: «Все животные, а человек не более как одно из них, — говорит он Мануэлю, — находятся в состоянии непрерывной борьбы... Две клетки вступают в борьбу за каплю альбумина; два тигра за кусок мяса; два дикаря — за стеклянные бусы; две цивилизации — за любовь или славу». «Сильный человек» Роберт готов стать нищеанским «сверхчеловеком»,

но во имя чего? Цели у него весьма скромные: разбогатеть, жениться, войти в «высший свет». Недаром в конце трилогии Роберт пребывает в состоянии какой-то растерянности: поставленных целей он достиг, а что дальше?

В романе «Цезарь или никто» мы встречаемся еще с одной, усложненной разновидностью активного героя. Сесар Монкада хорошо знает, что надо делать и ради чего действовать. Появившись после долгих странствий по свету в маленьком провинциальном городке, он вступает в борьбу за богатство и власть, которые намерен обратить на благо народа. Ему удается нажить состояние, большую часть которого он отдает на общественные нужды, стать депутатом парламента и народным трибуном, проповедником республиканских и социалистических идей. Но ему не удается сокрушить своих противников — мракобесов и реакционеров, использующих темноту, невежество, забитость народа, и он терпит поражение.

В сатирически-гротесковом плане тема сильной личности возникает во второй части трилогии «Фантастическая жизнь», в романе «Король Парадокс» (Paradox, Rey, 1906). В нем рассказывается о том, как Парадокс и другие пассажиры парохода, потерпевшего кораблекрушение у берегов Африки, попадают в плен к неграм некоего идеального негритянского королевства Уганга. Вскоре здесь происходит «революция», в ходе которой убит король. И вот возникает спор о будущем Уганги. Француз Ганеро отстаивает идею республики и девиз свободы, равенства и братства; немец Топельгебен предлагает установить «социалистическую диктатуру»; Парадокс же выступает за «отеческую власть» короля. Он одерживает победу, но реализовать свою утопию ему не удается. Кончается роман оккупацией Уганги французскими войсками.

Так скептический ум Барохи не позволяет ему довести активного героя до полной победы даже в утопическом романе. Во второй период его творчества этот герой выступает как «рыцарь незаинтересованного действия» лишь в цикле исторических романов, носящих общее знаменательное название «Мемуары человека действия». В отличие от Гальдоса, стремившегося в своих «Национальных эпизодах» на примере испанской истории XIX в. вскрыть важнейшие закономерности и указать пути переустройства общества, Бароха рассматривает историю как бессмысленный хаос, сумму случайностей; исторические события оказываются лишь фоном для более или менее увлекательных приключений героя. Бароха не только не стремится проникнуть в исторический смысл событий, но вообще полагает, что за последние сто лет в Испании мало что изменилось и поэтому переносит на прошлое свои представления о современности. Эти взгляды далеки от понимания истинных зако-

нов общественного развития. Поэтому многие страницы трилогии «Агонии нашего времени» и в особенности трилогия «Темная чаша», в которой писатель задумал рассказать о пути Испании к апрельской революции 1931 г., представляют собой пасквиль на революционные силы страны и свидетельствуют о том, что Бароха лишился способности трезво оценивать окружающую действительность, поднимаясь над своими классовыми предрассудками, как это удавалось ему на первом этапе.

Подводя итоги собственной жизни в семитомных мемуарах «С последнего поворота пути» (*Desde la última vuelta del camino*, 1940—1954), писатель с присущей ему прямоотой признавал: «Мы были молодыми в пору дряхлости и одряхлели к моменту, когда поднялась молодость». И все же, быть может, он слишком суров к себе: эта «поднявшаяся молодость», молодые писатели последних десятилетий сумели уловить и оценить прямооту и беспощадность обличения буржуазного мира, которые были присущи лучшим произведениям Пио Барохи.

ГЛАВА IX

ПОЭЗИЯ НАЧАЛА ВЕКА. А. МАЧАДО И Х. Р. ХИМЕНЕС



озрождение испанской поэзии в XX в., ставшей одним из самых ярких явлений мировой культуры нашего столетия, связано прежде всего с именами Мачадо и Хименеса.

Вступившие в литературу почти одновременно, в самом начале нашего столетия, оба поэта обладают несомненными чертами, сближающими их. Оба начинают творить в русле модернизма: оба в своих мучительных поисках подлинной поэтической сущности предпочитают поначалу уединение, уединение не ради изоляции от окружающей действительности, а во имя сохранения человеческого начала во враждебном им мире; оба, хотя и по-разному, обретают свой истинный поэтический голос, проникнув в глубины народного художественного сознания; оба, наконец, оказываются на стороне народа в годину тяжких для него испытаний. Но при всем том поэзия Мачадо и Хименеса — это совершенно различные миры, движущиеся по редко пересекающимся орбитам.

Антонио Мачадо-и-Руис (Antonio Machado y Ruíz, 1875—1939) родился в Севилье, в семье известного фольклориста. Начальное образование он получил в Свободном институте просвещения, продолжил его в мадридских колледжах и университете. Он дважды побывал в Париже, где познакомился с О. Уайльдом и подружился с Рубеном Дарио, основоположником латиноамериканского модернизма.

В конце 1902 г. появляется первый сборник стихов Мачадо «Уединения» (Soledades). Через несколько лет он был переиздан с некоторыми дополнениями под названием «Уединения, галереи и другие стихи» (Soledades, galerías y otros poemas, 1907). В этом сборнике нетрудно обнаружить следы интереса к модернистской поэзии Р. Дарио, к французскому символизму. Позднее, однако, Мачадо решительно отрицал свою принадлежность к модернизму, подчеркивая, что его никогда не интересовала форма стиха сама по себе, красота вне связи с реальным миром. В предисловии к переизданию «Уединений...» в 1917 г. он писал: «Я полагал, что первоэлементом поэзии является не слово в его звучании, не цвет, не линия и не совокупность ощущений, а глубочайший трепет души... А еще думал я, что человек способен уловить какие-то слова своего внутреннего монолога, отделив живой голос от равнодушного эха; что он может также, всматриваясь в глубины своего «я», различать идеи сердца и всеобщность чувств».

Это и определило своеобразие поэтического голоса Мачадо в первом сборнике. Решительно отказываясь от всего «анекдотического», событийного, поэт, тем не менее, сохраняет в своих стихах два плана — внешний и внутренний, осуществляя почти неуловимые переходы от одного к другому с помощью «ключевых образов», нескольких устойчивых поэтических тем.

Таков прежде всего образ дороги. Недаром книга открывается стихотворением «Путешественник» (El viajero), а за ним следует еще более многозначительное «Я бродил по разным дорогам...» (He andado por muchos caminos). Дорога здесь символизирует не только непрерывное движение жизни, но прежде всего духовные искания поэта. Не менее важный смысл заключен в образе фонтана, источника (fuente). Обычно у Мачадо он воплощает непрерывное, неутомимое в своем движении и вместе с тем меняющее свой ритм в зависимости от глубины душевных порывов время; это время не событийное, а время души. И наконец, третий ключевой образ, специфический именно для первого сборника, это вечер (исп. tarde, значение которого шире русского слова «вечер»: tarde — все, что происходит «пополудни»). Этот образ вводит в раннюю поэзию Мачадо тему элегического воспоминания о невозвратимой поре

детства и юности, о молодости, уходящей без любви. «Галереи» воспоминаний чаще отгораживают поэта в этом сборнике от реальности, чем «уединения»; в стихах первой своей книги поэт остается созерцателем, а не участником людских дел.

Уже здесь, однако, обнаруживается и нечто весьма существенное для последующего творчества Мачадо. В стихотворении «Я бродил по разным дорогам...» возникает чрезвычайно важное противопоставление «злых» и «добрых» людей: в то время как «злые людишки землю, проходя, заражают скверной», люди добрые «живут, трудятся, шагают и мечтают». Уже здесь, таким образом, поэт начинает переходить от лирического монолога к диалогу с окружающими его людьми. Эта идея «добрых» и «злых», едва намеченная в раннем стихотворении, становится одной из центральных в сборнике «Поля Кастилии» (*Campos de Castilla*, 1912; значительно расширенное издание — 1919), по праву считающемся вершиной поэзии Антонио Мачадо.

Во введении к разделу отмечалось значение темы Кастилии в идейных исканиях деятелей «Поколения 1898 года». Для Мачадо эта тема имела особый смысл: здесь, в Кастилии, в провинциальном городке Сория, куда он приехал преподавать французский язык, он впервые проложил тропку к «добрым людям», людям труда; здесь же он познал впервые счастье разделенной любви.

Книга «Поля Кастилии» открывается стихотворением «Портрет» (*Retrato*), своеобразным выражением жизненного и эстетического кредо поэта. Именно теперь он резко отделяет свою поэзию от модернизма и других «модных» поэтических школ: «Я не люблю румян современной косметики и не принадлежу к птахам, щебечущим на новый лад». Клинок шпаги покрывает славою воин, а не выковавший его мастер; так и поэзия покоряет не виртуозностью формы, а глубиной и человечностью содержания. Поэзию теперь Мачадо прямо определяет как дружеский диалог с «добрым другом», который научил его состраданию. Мы уже знаем, что «добрый человек» для Мачадо — синоним человека из народа, скромного труженика. Особое значение приобретает поэту и самохарактеристика поэта: «Я в лучшем смысле этого слова добрый человек». Не случайно вскоре за Мачадо утвердилось прозвище «Дон Антонио Добрый».

Тема Испании, ее прошлого, настоящего и будущего находится в центре сборника. При этом Мачадо четко различает Испанию господствующих классов и Испанию народа. Первую поэт изображает, прибегая к сатирическим краскам. Таково, например, стихотворение «Плач по добродетелям и коплы на смерть дона Гидо» (*Llanto por las virtudes y coplas de la muerte de Don Guido*). Все стихотворение, начиная с иронического заглавия и кончая последней

строкой, — обличение испанского дворянства. Гротескным символом его и предстает дон Гидо — заурядный андалузский дворянин, прокутивший в молодости отцовское наследство, поправивший свои пошатнувшиеся было дела выгодным браком, а к старости превратившийся в лицемерного ханжу и святошу. «Круглый ноль» — такова, по Мачадо, роль донов Гидо в жизни испанского общества. Еще к более широкому обобщению приходит поэт в стихотворении «О призрачном прошлом» (*Del pasado efímero*), где кастильский двойник дона Гидо, человек не из «вчера» и не из «завтра», а из «никогда», объявляется «испанского древа плодом не зрелым и не сгнившим, а пустым», олицетворением «той Испании, которая ушла, но которой не было, той, что сегодня ходит с поседевшей головой». Испания господствующих классов, по мысли Мачадо, не имеет ни прошлого, ни будущего.

Этой «призрачной Испании» противостоит Испания народа. О сегодняшнем нищенском существовании народа поэт говорит внешне сдержанно. В стихотворении «Приют» (*Hospicio*), например, несчастные обитатели приюта появляются лишь на мгновение: «...на склоне дня прижимаются к стеклам несколько бледных, болезненных лиц». Ощущение тяжелой беды возникает из другого: из описания старого дома-развалюхи, слабого и печального света январского солнца, всего пейзажа, на который Мачадо смотрит как бы глазами обитателей приюта:

a contemplar los montes azules de la tierra
o, de los cielos blancos, como sobre una fosa
caer la blanca nieve sobre la fría tierra
sobre la tierra fría la nieve silenciosa.

Мачадо подчеркнута аскетичен в выборе поэтических средств: одно элементарное сравнение («на землю как на могилу»), строгая ритмика 14-сложного стиха и настойчивый повтор образов с легкой инверсией — вот способы, с помощью которых он добивается желаемого эффекта: «...падает белый снег на холодную землю; на землю холодную снег молчаливый»...

Описание природы у поэта не только наполняется глубокими эмоциями. Мачадо создает «идеологический пейзаж», а природа Кастилии становится хранительницей ее прошлой славы, свидетельницей жалкого настоящего и залогом грядущего счастья. Это новое осмысление природы получило особенно яркое выражение в таких стихотворениях, как «По землям Испании» (*Por tierras de España*), «Берега Дуэро» (*Orillas del Duero*), «Поля Сорнии» (*Campos de Soria*) и др. Иное значение приобретает в этих произведениях образ дороги: это уже не символ субъективных исканий поэта, а воплощение его стремления проложить тропу к миру

народной жизни. В долине Дуэро, на полях Сории как будто еще шумят былые сражения нумантинцев с римлянами, кастильцев с маврами, испанцев с французами... Именно потому, что за нищенским настоящим народа стоит героическое прошлое, Мачадо верит и в его славное будущее: «Вчерашний день стоит на страже завтрашнего, а завтра охраняет вечность...» — пишет поэт в стихотворении «Иберийский бог» (El Dios ibero). А в стихотворении «Призрачное завтра» (El mañana efímero) он свою мечту о будущем отчизны отливает в чеканные формулы: «Но рождается новая Испания, Испания резца и палицы... Испания ярости и разума».

Как бы ни было еще призрачно это завтра, Мачадо верит в его приход, — залогом этого ему служит народ Кастилии, уподобляемый в стихотворении «Пробковые дубы» (Las encinas) неприхотливым и неброским, но прочно вросшим в каменистую землю, стойким и могучим пробковым дубам. Поэт отнюдь не идеализирует человека из народа. Он знает, что здесь же, на земле Испании, свили себе гнездо зло и зависть, что над этими полями «Каина в ночи блуждает призрак грозный». «Призрак Каина» — это и символ братоубийственных войн, не раз опустошавших поля Испании; это и своекорыстие, разъедающее, словно гангрена, человеческие отношения и связи. Теме «каинизма» посвящает Мачадо свою поэму «Земля Альваргонсалеса» (La tierra de Alvar González).

Поэма основана на народном предании, которое Мачадо записал во время странствий по Кастилии: легенда повествует о двух братьях, убивших отца и младшего брата, чтобы завладеть принадлежавшими им богатствами; не в силах перенести укоры совести, они затем сами бросаются в Черную лагуну, куда некогда бросили тела убитых. Поэт перестраивает содержание легенды таким образом, чтобы жизненно правдивое в мельчайших деталях описание трагедии приобрело грандиозный эпический размах, соответствующий избранной им форме народного романа.

Мачадо прежде всего снимает мотив убийства младшего брата; тем самым отцеубийство перестает быть одним из преступлений, превращается в Преступление, против которого восстает и народ в округе, и сама Природа. С другой стороны, многие детали поэмы приобретают два плана: реальный и легендарный. Так, например, Мачадо показывает, как трудятся отцеубийцы на отцовских землях: Хуан вспахивает землю, но она вновь смыкается за плугом, а Мартин «в землю вонзает мотыгу, и кровью мотыга покрылась». В плане легендарном — это одно из свидетельств того, что Природа восстает против убийц. Но в поэме есть и вполне реальное объяснение происходящему: поля Хуана заросли сорняками и плугу не справиться с ними

с одного раза, а на мотыгу Мартина упал прошедший сквозь кроваво-красное облако лунный луч. «Переключка» этих двух планов, символика реального и составляет стилистическую особенность поэмы, которая стала великолепным примером творческого отношения поэта к народной поэтической традиции, ее углубления и обогащения средствами современной образности.

1-е издание «Полей Кастилии» вышло в горестные для Мачадо дни, когда умерла совсем юной его горячо любимая жена Леонор. В стихах, включенных во 2-е издание, появляются новые, не свойственные прежде поэзии Мачадо нотки. Можно, конечно, понять чувство отчаяния, которое звучит в этих стихах и которое заставило его перебраться в Базсу, подальше от всего, что мучительно напоминало о кратких мгновениях счастья. Но было в этих строках нечто, что невозможно объяснить только личной трагедией поэта. В них находят отклик философские искания Мачадо, незадолго до этого прослушавшего в Париже курс лекций Бергсона, Мачадо, вчитывающегося в трактат Унамуно «О трагическом ощущении жизни у людей и народов»; одним словом, поэта, пытающегося найти свой собственный ответ на вечные проблемы, мучившие его и его современников: что такое жизнь и смерть, бессмертие; личность человека и окружающий его мир и т. д., и т. п.

Эти философские проблемы определили новое направление в творчестве поэта 20—30-х годов, после того, как в 1919 г. он вновь вернулся в Кастилию, заняв должность преподавателя французского языка в педагогическом институте Сеговии.

Никак нельзя согласиться с мнением некоторых западноевропейских исследователей, объявлявших об упадке поэтического таланта Мачадо в 20-е годы. Поэт никогда не отличался плодовитостью, и в эти годы он выпускает один только сборник стихов — «Новые песни» (*Nuevas canciones*, 1924). Но в то же время в различных журналах появляются стихи и проза, в частности циклы стихотворений, написанных от имени Абели Мартина и Хуана Майрены, позднее объединенные в «Апокрифический песенник» (*Cancionero apócrifo*, 1933) и прозаический сборник «Хуан де Майрена» (*Juan de Mairena*, 1936), свидетельствующие о напряженной творческой жизни Мачадо тех лет.

Две важнейшие темы можно выделить из всего, что написано поэтом на протяжении полутора с лишним десятилетий, между окончанием первой мировой войны и началом национально-революционной войны. Это, во-первых, коренные проблемы человеческого бытия, волновавшие его в философском плане; это, во-вторых, проблемы современного искусства и культуры, отношения их к национальной традиции и к фольклору, проблемы связи искусства

и жизни. Эти две стороны творческого сознания Мачадо — метафизическая и практическая — получили воплощение в образах двух придуманных им философов — Абея Мартина и Хуана Майрены.

Абею Мартину, философу и поэту, якобы жившему во второй половине прошлого века, Мачадо доверяет свои самые мучительные философские раздумья, никогда, впрочем, не разрушая окончательно дистанции между собой и своим «двойником». Исследователи Мачадо, изучавшие философскую концепцию, которую он выработал в эти годы, справедливо отмечали большое влияние интуитивистской философии Бергсона с ее идеей «чистой», нематериальной «длительности», которой у Абея Мартина-Мачадо отчасти соответствует «энергия», как субстанция сущего, и «изменчивость», как форма проявления этой субстанции. Не менее верно и то, что Мачадо в своих философских исканиях шел в какой-то мере теми же путями, что и экзистенциалисты. С экзистенциализмом поэта роднит острое ощущение отчужденности человеческой личности. Однако Мачадо никогда, даже в самые мрачные минуты своей жизни, не мог отрешиться от идеи общности людей, по крайней мере, как идеала, к которому следует стремиться. Вся его поэзия, все его творчество, по справедливому определению испанского литературоведа Мануэля Туньона де Лары, было «диалогом», т. е. прорывом из «радикального одиночества» экзистенциализма к человеческим контактам. И вера в возможности таких контактов спасала Абея Мартина и его создателя от беспросветного пессимизма. Недаром в одном из самых трагических стихотворений цикла, посвященного Абею Мартину, — «Иные времена» (*Otro clima*) — Мачадо заставляет «сирого человека» увидеть впереди не только «огненное nihil (ничто) по утесам на сумрачном отроге», но и «молнию дороги». Старый «ключевой» образ дороги обретает здесь новый смысл — не только исканий, но и надежды.

О том, что Мачадо обретает надежду именно в контакте с «другим» (*el otro*), еще ярче свидетельствует цикл «гномической» (философской) лирики в сборнике «Новые песни», который назван поэтом «Пословицы и песенки» (*Proverbios y cantares*). Поэтические афоризмы, собранные здесь, за обманчивой простотой и даже простодушием скрывают плоды размышлений поэта о коренных вопросах бытия. Так, уже первый из этих афоризмов утверждает идею контакта с «другим»:

Глаз, который мы видим, есть глаз
Не потому, что мы его видим,
А потому, что он видит нас.

(Пер. В. Стойбова)

Одним из самых прочных человеческих контактов Мачадо считает любовь. Вот почему Абель Мартин среди пяти возможных форм «объективации» мира лишь одну — любовь — объявляет вполне подлинной. Именно ему Мачадо приписывает знаменитые «Песни к Гиомар» (Cancionero a Guiomar), ярчайший образец любовной лирики XX века.

Хуан де Майрена — ученик Абеля Мартина — философ с практическим складом ума; по всему строю мышления он ближе самому поэту, и в 30-х годах поэт, можно сказать, полностью отождествил себя с Майреной, вложив в его уста свои самые сокровенные мысли, в частности о путях развития современного искусства.

Антонио Мачадо, хотя и прожил большую часть жизни в провинции, всегда был в центре литературной жизни и борьбы. Так и в 20-е годы он одним из первых заметил поэтические дебюты Федерико Гарсиа Лорки, Рафаэля Альберти и других молодых литераторов, напутствовал их добрыми словами заинтересованного в их успехе друга. Вместе с тем некоторые тенденции в творчестве молодых вызывали у него глубокую тревогу. Мачадо не принял «авангардизма» с его решительным отказом от национальной и фольклорной традиции, преувеличенным интересом к форме стиха, гиперболизацией роли метафоры и т. д. Столь же сурово — и на этот раз не вполне справедливо — осудил он обращение литературной молодежи к опыту Луиса де Гонгоры, поэзию которого отвергал как обращенную к «избранному меньшинству».

Уже в эти годы Мачадо не раз провозглашает примат содержания над формой в искусстве, утверждает, что истинное искусство должно не только быть обращено к народу, но и опираться на поэтический опыт народа. Недаром и в «Новых песнях» он широко использует различные привычные формы народной поэзии — от трехстишия солеа до романса. Многие из произведений А. Мачадо, включенных в сборник «Новые песни» — «Песни» (Canciones), «Песни верхнего Дуэро» (Canciones del alto Duero) и др. — высшее достижение Мачадо-фольклориста. Конечно, поэт вовсе не считал этот путь, на котором его поэтическое «я» как бы полностью растворялось в народной песенной традиции, единственно возможным и плодотворным. Но, по его глубокому убеждению, будущее истинной поэзии таится именно там, где художник становится выразителем народных устремлений. Позднее, в 1935 г., Мачадо в заметке «О коммунистической лирике» скажет о Советской России, которая «напрягает силы к освобождению человека, к освобождению всех людей от рабского труда», что это «единственное в наши дни дело, достойное песен, и, пожалуй, только о нем и можно петь».

Совершенно естественным завершением человеческой и поэтической судьбы Мачадо стала его деятельность в годы национально-революционной войны. Еще в 1931 г., в Сеговии, поэт с энтузиазмом встретил известие об установлении республиканского строя. В годы Второй республики он жил в Мадриде и принимал активное участие в общественно-политической жизни. Для него не было сомнений, на чьей стороне правда, когда в июле 1936 г. в стране вспыхнул фашистский мятеж. Он даже, несмотря на болезнь, хотел вступить добровольцем в народную милицию. Мачадо и сражался — не с винтовкой в руках, а оружием слова.

К этому времени относится и наиболее четкая формулировка воззрений поэта на место искусства в жизни и борьбе народов. В своем известном выступлении на Втором Международном конгрессе писателей в защиту культуры Мачадо говорил: «Писать для народа, — сказал один мастер, — чего больше мог бы я желать?»... «Писать для народа» — это значит, во-первых, писать для человека нашего племени, нашей земли, нашего языка... Но в этом есть и нечто большее: «Писать для народа» — это значит пересечь границы нашей Родины, писать для других племен, других земель, других языков. «Писать для народа» — это значит называться Сервантесом в Испании, Шекспиром в Англии, Толстым в России».

В эти последние тридцать месяцев своей жизни Мачадо создает и стихи. Некоторые вошли в небольшой сборник «Война» (*La guerra*, 1937), другие были собраны посмертно. Поэтическую сюиту этих лет открывает стихотворение «Преступление было в Гранаде» (*El crimen fue en Granada*), первый поэтический отклик на гибель Лорки. Затем следует цикл из восьми сонетов, среди которых наибольший интерес вызвал сонет, озаглавленный «Новому графу Хулиану» (*A otro conde Don Julián*). Имя графа Хулиана, по преданию призвавшего мавров в средневековую Испанию, стало для испанцев нарицательным для обозначения предательства. Мачадо называет новым графом Хулианом Франко и умоляет бога «проявить милость» к изменнику и казнить его, ибо жизнь для предателя гораздо страшнее смерти. Трагической гибели ребенка, ставшего жертвой фашистской бомбардировки, посвящен сонет «Смерть раненого ребенка» (*La muerte del niño herido*). Однако поэту открывается не только трагическая сторона братоубийственной войны, но и героический ее аспект. В стихах этого периода Мачадо выразил всю свою безмерную ненависть к фашизму, восхищение подвигом народа и его героев, веру в конечное торжество социальной справедливости.

Примечательно, что в одном из последних стихотворений Мачадо вновь сопоставляет поэзию и оружие, как это уже

имело место в стихотворении «Портрет». Там это сравнение было направлено против предпочтения поэтами формы содержанию поэзии. На этот раз в стихотворении, посвященном одному из народных полководцев, Мачадо восклицает: «Ах, если бы мое перо стоило твоего пистолета, я бы умер спокойным!»

Не только жизнь Мачадо, но и его смерть доказала его стремлен. быть до конца с народом. В конце января 1939 г. он вместе с десятками тысяч испанцев-республиканцев пешком пересек границу Франции, покинул родину. Через несколько недель он скончался в маленьком пограничном селенье Кольюр.

Если поэзия Мачадо была постоянным диалогом «Я» с «Ты», которые затем слились с «Мы», то поэтическое творчество его друга и во многих отношениях антипода Х. Р. Хименеса всегда было только внутренним монологом, тем же *ensimismamiento*, столь характерным для одного из его учителей в поэзии — Густаво Адольфо Беккера.

Хуан Рамон Хименес (Juan Ramón Jiménez, 1881—1958) родился в небольшом андалузском городке Могере. Сюда же он неизменно возвращался из столицы и недолгих путешествий по Франции. Жизнь его небогата событиями, но полна напряженного, непрерывного поэтического труда. За полвека творческой деятельности он опубликовал более двадцати стихотворных сборников, множество прозаических произведений и литературно-критических трудов. К тому же свою работу над стихами он называл «творчеством в развитии»: многие произведения он переделывал десятки раз.

Хименесу не было и 16 лет, когда в журналах появились его первые стихи, а в 1900 г., приехав в Мадрид, он привез рукопись двух поэтических сборников, вышедших в том же году под названиями «Души фиалки» (*Almas de violeta*) и «Кувшинки» (*Ninfeas*). Уже эти стихотворения, еще юношески незрелые, свидетельствовали о его интересе к модернистской поэзии Латинской Америки, а после появления в печати сборников «Стихи» (*Rimas*, 1902), «Печальные арии» (*Arias tristes*, 1903), «Далекие сады» (*Jardines lejanos*, 1904), «Чистые элегии» (*Elegias puras*, 1908) и других он был единодушно провозглашен крупнейшим испанским поэтом-модернистом. Да и сам Хименес не раз признавал свою принадлежность к этому течению.

В поисках Истины-Красоты молодой поэт вовсе не отрекался от окружающего мира. Прав был Асорин, когда писал в 1913 г.: «Приближение к реальной жизни — вот что определило великолепный расцвет нашей лирики и сделало возможным появление такого тонкого и изящного поэта, как Хуан Рамон Хименес». Другое дело, что круг реальных

явлений, к которым обращается поэт на первых порах, сравнительно узок: природа и любовь — чуть ли не единственные темы его стихов. Субъективизм — одна из важнейших особенностей ранней поэзии Хименеса.

В творчестве Хименеса довольно четко выделяются два важнейших периода. Первый продолжался примерно до 1917 г. и включал помимо уже названных такие известные книги стихов, как «Зеленые листья» (*Las hojas verdes*, 1909), «Весенние баллады» (*Baladas de primavera*, 1910), «Звонкое одиночество» (*La soledad sonora*, 1911), «Меланхолия» (*Melancolia*, 1912), «Лабиринт» (*Laberinto*, 1913), «Знойное лето» (*Estío*, 1916) и др.

Траекторию своей поэзии в этот период сам Хименес определил в одном из стихотворений сборника «Вечности» (*Eternidades*, стихи 1916—1917 гг., опубликован в 1918 г.):

Сначала пришла невинной — под девическим покрывалом, и я, как дитя, влюбился.	...Но она раздеваться стала. И я улыбнулся.
Но платье она сменила — разоделась будто для бала,	Осталась в одной тунике, маня простотой античной.
и я от нее отвернулся.	И вновь я к ней потянулся.
Явилась потом царицей в драгоценностях небывалых, и в гневе я задохнулся.	И сняла под конец тунику и во всей наготе предстала... О поэзия — страсть моей жизни! — нагая, моя навеки!

(Пер. Н. Горской)

Это стихотворение свидетельствует о том, что служение Красоте, понимаемой поэтом по-разному на протяжении этих лет, сопровождалось мучительными поисками своего, особого голоса в поэтическом искусстве. Поначалу Хименес осваивал опыт Рубена Дарио, Беккера, Верлена, парнасцев. И хотя ученичество затянулось, но, как писал испанский исследователь Гильермо Диас Плаха, «тем ярче выступает на этом фоне индивидуальность Хименеса, четко обрисовавшаяся к 1910 г.». После наивной и по-юношески безыскусной поэзии ранних сборников приходит пора, когда поэт, жадно впитывая чувственную красоту, облекает ее во все более многоцветные образы и мелодические строки. Необычайная музыкальность стихов — одна из важнейших особенностей поэзии Хименеса этого периода; «музыка слов, стиха, идей», как выразился Анхель Вальбуэна Прат, — «музыкальность более внутренняя, чем внешняя», и потому отлично сочетавшаяся с импрессионистским пристрастием к цветовым впечатлениям. В некоторых книгах эти качества даже излишне акцентированы. Так, например, о сборнике «Весенние баллады» Хименес позднее сам писал: «Эти баллады несколько поверхностны — в них больше музыки губ, чем музыки души». Но в лучших стихотворениях этого периода на первый план выступает именно «музыка

души», поиски редкой в окружающем мире, но тем более дорогой поэту гармонии его поэтического мироощущения с реальностью. Не случайно Хименес всегда решительно опровергал критиков, утверждавших, что он искал прибежища от земных бурь в «башне из слоновой кости». К моменту, когда его поэзия обрела черты законченности, зрелости, Хименес сформулировал девиз своего творчества: «*Ética estética*». Своеобразие этого девиза в том, что каждое слово, его составляющее, может быть и прилагательным, и существительным, определением и определяемым. Но как ни расшифровывать его — «этическая эстетика» или «эстетическая этика», в любом случае он предполагает выход за пределы прекрасной формы, серьезное и уважительное отношение к жизни, источнику поэзии и, следовательно, «музыки души». Подтверждением этого стала, например, прозаическая книга «Платеро и я» (Platero y yo, 1914), недаром носящая подзаголовок «Андалузская элегия». Это необыкновенно поэтический рассказ о «друге» Хуана Рамона Хименеса ослике Платеро, а заодно и повествование о родном крае, о простых людях и маленьких событиях маленького городка Андалузии.

Точно так же и в зрелых стихах Хименеса за богатством красок и звуков таится редкий дар заинтересованного наблюдателя, обнаруживающего в самых простых и знакомых всем явлениях внешнего мира неожиданные связи, неведомые грани. Сам Хуан Рамон Хименес позднее подчеркивал, однако, что все эти произведения первого периода были лишь прелюдией к «истинной» поэзии. Уже «Духовные сонеты» (*Sonetos espirituales*, стихи 1914—1915 гг., опубликованы в 1917 г.) представляют новый период творчества Хименеса, к которому относятся книги «Дневник поэта-молодожена» (*Diario de un poeta recién casado*, стихи 1916 г., опубликованы в 1917 г.; позднее сборник выходил под названием «Дневник поэта и моря» — *Diario del poeta y del mar*), «Вечности», «Камень и небо» (*Piedra y cielo*, стихи 1917—1918 гг., опубликованы в 1919 г.), «Красота» (*Belleza*, стихи 1917—1923 гг., опубликованы в 1923 г.) и др.

Основной смысл поворота в своем творчестве поэт определил как поиски «чистой поэтической сущности». В предисловии к сборнику «Дневник поэта-молодожена» Хименес писал: «Надо не искать новые пути, не идти вперед, а углубляться; постоянное углубление все того же». В поэзии следует максимально избегать описания внешнего мира, чувств, вообще описательности; надо стремиться к максимально простому, непосредственному и возможно более точному выражению мысли. «Под простым, — разъяснял поэт, — я разумею то, чего достигаю наименьшими ухищрениями, а под непосредственным — достигнутое без вся-

кого усилия». Предельная простота, прозрачная ясность, безыскусность действительно прочно вошли в поэзию Хименеса с конца второго десятилетия. Стихи обретают предельную лаконичность, афористичность; поэт почти полностью отказывается от точной рифмы, излюбленными формами, в которые отливаются теперь его мысли, становятся народный романсовый стих, традиционные размеры классической испанской поэзии, представленные в «кансьонеро».

Однако поиски «чистой поэтической сущности» отнюдь не ограничиваются только формой. «Углубляться» значит для поэта «объяснить»; эволюция поэзии Хименеса от наблюдения к прояснению сути и есть смысл перелома, обозначившегося в его творчестве. Объяснить смысл явления поэт стремится, освободив его внутреннюю сущность от всего случайного, внешнего, наносного. Поэт восклицает:

Дай мне, разум, точное имя
каждой вещи!
И пусть мое слово
Превратится в нее,
сотворенную заново мной.

(Пер. А. Гелескула)

Как реализует эту программу Хименес, можно проследить на следующем примере. Еще в сборнике «Стихи», в стихотворении «Ноктюрн» (*Nocturno*), описывая пустынный ночной сад, поэт говорил: «Деревья неподвижны, и так робок их покой, что, недвижимые, они кажутся более живыми, чем тогда, когда колышутся ветви». Позднее, при переиздании стихотворения, Хименес заменил в общем случайное в этом контексте слово «робок» (*medroso*) на «человечен» (*humano*); строфа сразу приобрела гораздо более живое содержание. Но и здесь дело идет лишь об уподоблении деревьев людям. Двадцать лет спустя Хименес пишет стихотворение «Деревья-люди» (*Los árboles hombres*). Лирический герой проникает в вечерний парк: «...деревом стал меж деревьев, и услышал их разговор». Настал рассвет, он двинулся к реке, но...

Я услышал их добрый шепот...
И не смог я предать деревья,
Что поверили вдруг в меня.
Знает полночная тишина,
Как я с ними беседовал допоздна.

(Пер. Н. Горской)

Былое уподобление не просто разрослось в целое стихотворение, изменился его философский подтекст: для зрелого Хименеса нет границ между природой и человеком, между «живым» и «неживым». Утверждение единства всего сущего — такова идейная доминанта поэзии Хименеса зрелого периода.

Наиболее полное воплощение эти идеи получили уже в стихах, написанных в последние десятилетия его жизни.

Хуан Рамон Хименес всегда отвергал идею вторжения политики в искусство, но в пору тяжелых испытаний для его родины остался верен народному делу. Летом 1936 г. тяжело больной Хименес покинул по настоянию друзей и республиканских властей Испанию, получив от правительства Народного фронта назначение «послом испанской культуры» в странах Америки. Но, как писал Хименес, «всем своим существом, душой и телом» он оставался со сражающейся Испанией, «с моей далекой обезумевшей землей». Он жил в Соединенных Штатах, на Кубе и в Пуэрто-Рико и умер вдали от родины, но не признал победы фашизма и решительно отклонял все предложения вернуться во франкистскую Испанию.

И в этот последний период своей творческой жизни он оставался лириком, редко выходя за пределы обычных тем своей поэзии — природы и любви. Но стихи его теперь полны глубочайшего гуманизма, веры в человеческое в человеке. Эта вера, даже не пантеистическое, а языческое ощущение полного единения человека и природы, слитности судьбы поэта с судьбой всего человечества — пронизывают как опубликованные им самим поздние сборники стихов — «Все времена года» (Estación total, стихи 1923–1936 гг., опубликованы в 1946 г.), «Романсы из Коралья Гэйблз» (Romances de Coral Gables, 1948; Кораль Гэйблз — небольшой городок в США, в котором Хименес прожил несколько лет), «Таящийся в глубинах зверь» (Animal de fondo, 1949), так и посмертные публикации множества не изданных им при жизни стихотворений.

Характеризуя эти произведения, известный испанский исследователь Гильермо Диас Плаха писал: «Автор их ставил перед собой трудную задачу — воплотить процесс слияния человеческого сознания с бесконечным потоком времени, растворение человека в мироздании и одновременно — преобразование мира, времени и пространства человеком и через человека». В качестве примера, ярко раскрывающего это ощущение «человека в вечности», Диас Плаха приводит великолепное стихотворение «Осеннее» (El otoño), начинающееся словами:

Я полнота природы
под вечер золотого созреванья,
высокий ветер в зелени сквозной.
Во мне, в укромном зернышке, томится
величие первооснов — земли,
огня, воды и ветра, — зреет вечность.

(Пер. А. Гелескула)

И в эти годы Хименес не перестает искать Красоту. Но теперь она, подобно «истинной поэзии», окончательно

сбрасывает с себя тунику звучных рифм и ярких, многокрасочных образов. Поэзия Хименеса обретает не только предельную лаконичность, хрустальную ясность, простоту и непосредственность выражения, но и человечность и глубину, — это нагая красота нагой поэзии, нашедшей высший смысл и предназначенье в служении другим, народу, человечеству. Признанием заслуг поэта на этом пути стало присуждение ему в 1956 г. Нобелевской премии по литературе, которую он считал наградой не только себе, но и не дожившим до этого его друзьям — Антонио Мачадо и Федерико Гарсиа Лорке.

ГЛАВА X

ТЕАТР НАЧАЛА ВЕКА. X. БЕНАВЕНТЕ



Почти все писатели «Поколения 1898 года», быть может за исключением Хуана Рамона Хименеса и Пио Барохи, страстно любили театр, тяжело переживали упадок, в котором он находился в Испании начиная со второй половины XIX в., и создавали пьесы, которые, как они надеялись, будут способствовать коренной реформе театрального дела в Испании.

Попытки реформировать театр, остававшийся и во второй половине прошлого столетия в основном прибежищем эгоинов романтизма, предпринимались и раньше. Еще в 1858 г. драматург Мануэль Тамайо-и-Баус (Manuel Tamayo y Baus, 1829—1898) при вступлении в Испанскую академию произнес речь «О правде, как источнике красоты в драматургии». Выдвинув лозунг искусства, постигающего Истину, Тамайо-и-Баус на практике ограничивал сферу этой Истины в драматическом произведении воспроизведением «идеальной правды человеческих переживаний». Не случайно в большинстве его пьес, в том числе в исторических драмах «Властительница» (*La ricahembra*, 1854), «Безумие любви» (*Locura de amor*, 1855), «Новая драма» (*Un drama nuevo*, 1867) и других, тенденция к углубленному психологизму в анализе характеров сочеталась с мелодраматизмом. То же можно сказать и о драматургии Хосе Эчегарая-и-Эйсагирре (*José Echegaray y Eizaguirre*, 1832—1916). Среди шестидесяти написанных им за годы литературной деятельности драм наибольший интерес представляют пользовавшиеся в свое

время всеевропейским успехом так называемые тенденциозные драмы (*dramas de tesis*), в которых он ставил нередко большие вопросы современной буржуазной морали. Почти все пьесы этого типа уже в завязке своей несли источник конечной катастрофы, которая ожидала героев и их близких. Эта катастрофа неотвратима и неизбежна, ибо протагонисты не желают мириться с лицемерной моралью современного общества, но способны противопоставить этому бездушному и жестокому обществу лишь некие абсолютные нормы «всечеловеческой» морали. Так, например, в драме «Безумие или святость» (*O locura o santidad*, 1877) герой пьесы дон Лоренсо, узнав о том, что он по происхождению не знатный дворянин, а всего лишь сын служанки, взятый на воспитание в аристократическую семью, решает перед всем светом разоблачить тайну своего рождения и отказаться от титула и богатств, ему не принадлежащих, как он полагает. Но это его решение вступает в противоречие с интересами всей его семьи, которая и добивается в конце концов признания его сумасшедшим. Самая популярная в те годы драма Эчегарая «Великий Галеотто» (*El Gran Galeoto*, 1881) построена на ложных обвинениях добродетельной Теодоры в супружеской измене. После смерти мужа, скончавшегося от ранения, полученного на дуэли, Теодора изгнана из дома семьей своего супруга и отвергнута ханжеским обществом; она вынуждена теперь просить защиты и приюта у того, кого светская молва давно и несправедливо нарекла ее любовником. Своеобразие этих и других «тенденциозных» пьес Эчегарая — в том, что лежащий в их основе конфликт неразрешим с позиций господствующей в современном буржуазном обществе морали; скептик Эчегарай неизменно приводит зрителей к пессимистическому выводу о бессмысленности бунта героев против общественных норм. Быть может, именно поэтому писатели «Поколения 1898 года» в первый период своей деятельности, характеризующийся резким неприятием современности, избрали Эчегарая одной из постоянных мишеней своих нападок, а в 1905 г., когда он был награжден Нобелевской премией по литературе, устроили obstruction в театре во время церемонии награждения. Между тем драмы Эчегарая, да еще пьесы Гальдоса (как инсценировки его романов, так и оригинальные), например «Электра» (*Electra*, 1901), явившаяся сценической разработкой столь привлекательной писателя темы религиозной нетерпимости, или драма «Дед» (*El abuelo*, 1904), в которой Гальдос разоблачает модные на рубеже века идеи о наследственности и «узах крови», — это было лучшее, что увидело свет ramпы в ту смутную для испанского театра эпоху. Большую часть репертуара столичных и провинциальных театров составляли откровенно развлекательные пьесы, иногда ремесленно левко

скроенные, но полностью лишённые сколько-нибудь значительных проблем или идей.

Буржуазная публика, развращённая этими ремесленными поделками, конечно, вряд ли стала бы вдумываться в глубокий философский, этический или исторический смысл, который вкладывали в свои лучшие пьесы Унамуну или Валье-Инклан. Эти пьесы были, однако, отвергнуты не публикой, а театрами: в Испании не нашлось достаточно просвещённых, смелых и одарённых актёров, которые решились бы на их постановку. Большая часть драматических сочинений Унамуну и Валье-Инклана обрела сценическую жизнь много позже, по существу, в наши дни. Единственным писателем, близким к «Поколению 1898 года», который чуть не с первых же своих драматических дебютов завоевал признание деятелей театра и тогдашней театральной публики, а затем стал и законодателем моды на испанском театре, был Бенавенте-и-Мартинес.

Сын известного столичного врача Хасинто Бенавенте-и-Мартинес (Jacinto Benavente y Martínez, 1866—1954) учился несколько лет на юридическом факультете Мадридского университета, но так и не закончил его, ибо литературные интересы довольно скоро вытеснили из его жизни все остальные. Он без особого успеха пробует свои силы в поэзии, более удачно — в прозе, но истинное свое призвание находит в драматургии. Осенью 1894 г. на сцене столичного театра Комедии была представлена первая пьеса Бенавенте «Чужое гнездо» (*El nido ajeno*). С этого времени в течение шести десятилетий он работал для сцены, оставив после себя 172 пьесы, все увидевшие свет рампы и пользовавшиеся неизменным успехом у буржуазного зрителя.

Уже в первой своей пьесе — «Чужое гнездо» — драматург достаточно четко раскрыл и круг интересующих его по преимуществу персонажей, и своеобразие своего понимания драматического конфликта, и даже предпочтительные пути решения этих конфликтов.

Господствовавшей на испанской сцене псевдоромантической драматургии с перегруженной событиями и резкими поворотами сценической интригой, контрастными красками в изображении героев, напряженным, гипертрофированно эмоциональным диалогом Бенавенте противопоставляет бытовую драму, а еще чаще комедию из жизни «светского» общества — столичного или провинциального — с его страстями и страстишками, которые едва будоражат поверхность стоячего болота жизни. «Цвет жизни — преимущественно серый», — заявляет один из персонажей Бенавенте, и в этом сером, тусклом потоке будничного существования не только тонут благие порывы немногочисленных чудаков, надеющихся на перемены, но и парализуется самая воля к действию большей части персонажей. Конфликт, лежащий

в основе пьесы «Чужое гнездо», малозначителен: столкновение двух братьев, наделенных совершенно разными темпераментами и взглядами на жизнь, порождает необоснованные подозрения и ссоры, завершающиеся окончательным разрывом родственных связей. В фабуле пьесы очень мало комедийных потенций, еще меньше материала для трагедии — между братьями уже давно не было ни взаимопонимания, ни любви, и финальный отъезд Мануэля из «чужого гнезда» лишь восстанавливает «статус кво», которое было нарушено его попыткой преодолеть годами длившуюся отчужденность от Хосе-Луиса. Пьеса привлекала к себе внимание интимным и колоритным воспроизведением быта, правда, весьма узкого сектора — преимущественно светских салонов, меткой обрисовкой персонажей, живым диалогом, в котором обнаруживается свойственная автору ирония.

В наиболее значительных пьесах раннего периода творчества Бенаvente, таких, как «Известные люди» (*Gente conocida*, 1896), «Трапеза хищных зверей» (*La comida de las fieras*, 1898), «Пошлость» (*Lo cursi*, 1901), «Добро со злым умыслом» (*Los malhechores del bien*, 1905) и другие, изображение быта «светского» общества приобретает социально-критический оттенок. Встречаемся ли мы с представителями родовой аристократии, давно захиревшей, лишенной жизненных сил и потому в панике отступающей перед наглым натиском аристократии денежного мешка («Трапеза хищных зверей»), или с обществом, в котором уже произошло смешение этих двух слоев правящего класса («Известные люди»), или с меццанам, которые пробилась к вершинам и пуце всего опасаются обнаружить свою вульгарность («Пошлость»), или, наконец, с фабрикантами, умеющими добывать не столько руду или уголь, сколько прибыль из любого дела («Добро со злым умыслом»), — везде тип связей между людьми, привлекающими к себе внимание драматурга, примерно один и тот же: воспользовавшись метафорой, на которой построена драма «Трапеза хищных зверей», можно определить эти отношения как отношения хищников и укротителей. Неважно, каким «бичом» пользуется дрессировщик для укрощения зверей: «Власть раздает награды, богатство устраивает банкеты, талант отдает свои произведения...» Пока зверь чувствует силу, он покоряется. Стоит, однако, власти ослабеть, богатству иссякнуть, таланту истощиться, как звери набрасываются на дрессировщика: «Всем известно, что самой лакомой пищей для хищных зверей является их укротитель!»

Бенаvente иногда весьма убедительно демонстрирует банкротство господствующей в современном обществе морали. А так как иного общества драматург и представить себе не может в реальной действительности, то выводы

его приобретают глобальный смысл и порождают типичную для него на протяжении почти всей творческой деятельности скептическую позицию и ироническую оценку происходящего. При всем том в драматургии Бенаvente нет глубокого и подлинного трагизма: как бы ни были велики пороки современного общества, мыслящий человек, по мнению Бенаvente, всегда сумеет в его пределах найти позицию, которая избавит его от необходимости поступать своей совестью или добрым именем. Типичным образцом подобного «конформистского» решения моральных проблем может служить пьеса «Игра интересов» (*Los intereses creados*, 1907), справедливо считающаяся одной из лучших у Бенаvente.

Пьеса носит откровенно притчевый характер; этому способствует и сама избранная драматургом форма — кукольный фарс в стиле старинной итальянской комедии дель арте.

В маленький городок являются Леандро и Криспин, его слуга: активная фигура в двуедином образе. Хотя они прилично одеты, за душой у них нет ни гроша; к тому же они скрываются от многочисленных кредиторов. Едва обосновавшись в городе, Криспин начинает плести интригу, которая должна одним махом разрешить все их проблемы: с этой целью он решает влюбить в Леандро Сильвию, дочь местного богача Полишинеля, и с помощью брака двух молодых людей разбогатеть. В конце концов ему удается этого добиться, и Полишинель вынужден согласиться соединить навеки искренне полюбивших друг друга Леандро и Сильвию. Фабула банальна и, конечно же, не в ней причина большого успеха пьесы Бенаvente. В прологе к фарсу говорится: «Это те же самые гротескные маски итальянской комедии дель арте, но уже не такие веселые, какими всегда были прежде, — за это время они много размышляли».

Символический смысл, который придает Бенаvente своим персонажам, заставляет его значительно расширить их число, введя, кроме традиционных масок богатых и скупых Полишинеля и Панталоне, ученого педанта Доктора юстиции из Болоньи, Арлекина, Капитана и многих других. Да и классические маски иногда приобретают не свойственные им черты: так, вечно голодный Арлекин оказывается поэтом, пишущим стихи по заказу, Полишинель — старым каторжником, товарищем Криспина по галерам, убийцей. Но все они, кроме Сильвии и Леандро, движимы единым стремлением к наживе и совершенно лишены шепетильности в выборе средств. Этим и пользуется Криспин для достижения поставленной цели: весь смысл интриги, которую он задумал, заключается именно в том, чтобы все вокруг оказались лично и корыстно заинтересованными в браке

Леандро и Сильвии. «В этом фарсе вы увидели, как и в фарсах, разыгрывающихся в жизни, что этими куклами, как и людьми, управляют грубые нити, — говорит в эпилоге Сильвия. — Это интересы, страстишки, ложь и мелочность характера...» Привести в движение корыстные устремления и страсти — это и значит «создать интересы», о чем говорит название пьесы.

К некоторым персонажам этого фарса Бенавенте вернулся в пьесе «Город веселый и беспечный» (*La ciudad alegre y confiada*, 1916). Написанная в самый разгар первой мировой войны, она, естественно, стала непосредственным откликом на события войны. Прежде всего, объясняя причины, приводящие к военным конфликтам, драматург уже не ограничивается ссылкой на корыстные интересы, толкающие народы и их правительства к разрешению возникающих споров силой оружия. Оказывается, в войне всегда в конечном счете, как полагает драматург, одерживает победу «щель, указанная провидением», «идея бога». На роль божественного провидения указывает и название пьесы: оно взято из библейских текстов, повествующих о каре божьей, постигшей легендарный город Содом, который погряз в богохульстве, разврате и беспечном веселье.

Еще более существенна позиция, которую здесь занимает Бенавенте в отношении народа. С самого начала он не раз заявлял о своем неверии в творческие потенции народных масс, их способность действовать самостоятельно. Так, в «Трапезе хищных зверей» он сравнивает народ, этих «новых варваров», способных только к разрушению, с конем Аттилы. В пьесе «Город веселый и беспечный» Бенавенте уже совершенно откровенно высказывает аристократическое презрение к «черни» и, что еще важнее, считает, что «идея бога осуществляется с помощью сильных людей». В этой мечте о диктаторе, который якобы один способен спасти нацию от ужасов войны и анархии, «призвать власть имущих к любви», а неимущих — к повиновению, и обнаруживается глубокий консерватизм мировоззрения драматурга.

В последующие десятилетия реакционность взглядов Бенавенте не раз обнаруживается в его пьесах, например в драме «Святая Русь» (*Santa Rusia*), в которой он оклеветал революцию в России и Ленина. Большинство же пьес, написанных им в последние сорок лет жизни, — это произведения чисто развлекательные.

Ученики и подражатели Бенавенте в большинстве своем ориентировались на вкусы самого непритязательного буржуазного зрителя и лишь немногие из них поднялись над уровнем ремесленнических поделок. Можно назвать, в частности, Мануэля Линареса Риваса (*Manuel Linares Rivas*, 1878—1938), автора сатирических комедий «Родословная»

(El Abolengo, 1904), «Пена от шампанского» (La espuma del champagne, 1915), антиклерикальной драмы «Лапа» (La gatta, 1914) и др. Только некоторыми сторонами своей многогранной деятельности примыкает к школе Бенаvente Грегорио Мартинес Сьерра (Gregorio Martínez Sierra, 1881—1947), известный также как основатель столичного театра «Эслава», где были представлены многие пьесы молодых драматургов, в их числе ранняя пьеса Гарсиа Лорки «Злые чары бабочки», а также в переводах самого Мартинеса Сьерры драмы Шекспира, Гольдони, Дюма-отца, Бьёрнсона, Ибсена, Метерлинка и др. В собственном драматургическом творчестве Грегорио Мартинеса Сьерры бытовые комедии в духе Бенаvente — «Экономика» (El ama de la casa, 1910), «Колыбельная песня» (Canción de cuna, 1911) и др. соседствуют с произведениями, в которых автор пытается поставить более серьезные моральные и философские проблемы. Такова в особенности драматическая трилогия «Дон Хуан Испанский» (Don Juan de España, 1921).

Независимо от Бенаvente и от созданного им направления в театральном искусстве развивалось творчество драматургов, связанных с давней традицией демократического театра «малых форм». Эти традиции особенно плодотворно развивали в своих сайнетах, сарсуэлах и других комедийных жанрах братья Серафин и Хоакин Альварес Кинтеро (Serafin Alvarez Quintero, 1871—1938; Joaquín Alvarez Quintero, 1873—1944). Лучшие пьески братьев Альварес Кинтеро с мягким юмором воссоздали картины патриархальной народной жизни Андалузии. Таковы, например, комедии «Солнечным утром» (Mañana de sol, 1905), «Четверть часика» (El cuartito de hora, 1927) и др.

В пьесах «Каторжники» (Los galeotes, 1900), «Мальвалока» (Malvaloca, 1912), «Волк всегда в лес смотрит» (Cabrita que tira al monte, 1916) и др. воспроизводятся не очень значительные явления быта, рисуются картины благополучно завершающихся семейных неурядиц и т. п. Юмор в этих пьесах нередко сочетается с мелодраматизмом. Сатирически изображен быт чиновников в комедии «Безумные музы» (La musa loca, 1905). В комедии «Суэта» (La prisa, 1921) высмеиваются нравы великосветского мадридского общества. Пьесы братьев Альварес Кинтеро отличаются мастерством сценической композиции. Это обеспечило им широкую популярность у зрителей своего времени. Но, конечно, ни Бенаvente, ни братья Альварес Кинтеро не смогли осуществить подлинную реформу испанского театра. Эту задачу более успешно решали художники, пришедшие в литературу уже в 20—30-х гг.





ЛИТЕРАТУРА

1917-1939

История Испании между первой и второй мировыми войнами четко распадается на два этапа. Первый (1917—1931) характеризуется все углубляющимся кризисом буржуазно-помещичьей монархии, попыткой правящих классов страны с помощью военной диктатуры противостоять нарастающему революционному движению; этот период завершается провозглашением республики в апреле 1931 г. На втором этапе — в годы Второй республики (1931—1939) — Испания переживает эпоху буржуазно-демократической революции; причем после победы Народного фронта (февраль 1936 г.) и в особенности в годы национально-революционной войны (1936—1939) эта революция приобретает народно-демократический характер. Поражение республики в борьбе против соединенных сил внутреннего и международного фашизма весной 1939 г. положило начало качественно новому этапу в истории Испании.

В первой мировой войне Испания не участвовала, заявив о своем нейтралитете. Это создало благоприятные условия для быстрого обогащения верхушки испанской буржуазии и помещиков на поставках обеим воюющим сторонам. Положение же трудящихся в эти годы еще больше ухудшилось в результате разорения значительных слоев крестьянства и образования большой армии безработных. Вот почему уже годы войны ознаменовались революционными выступлениями рабочего класса Испании.

Дальнейшему росту революционного и демократического движения способствовала Великая Октябрьская социалистическая революция. После окончания первой мировой войны, в условиях послевоенной экономической депрессии, это движение приобретает еще более широкий размах. В апреле 1920 г. была основана коммунистическая партия Испании.

Подъем революционного и демократического движения в стране, неудачи правящих кругов в колониальной авантюре в Марокко обнаружили глубокий кризис буржуазно-помещичьей монархии. Стремясь спасти ее от окончательного краха, господствующие классы прибегли к военной диктатуре. В сентябре 1923 г. военный губернатор Каталонии генерал Мигель Primo де Ривера осуществил государственный переворот, разогнал парламент, объявил распущенными все политические партии, сформировал правительство из генералов. Он обрушил жестокие репрессии

не только на рабочий класс и компартию, но и на некоторые слои либеральной буржуазии и интеллигенцию.

Но ни террор, ни преследования не смогли надолго затормозить движение масс. К тому же вскоре и в самом правящем лагере начались раздоры, ибо диктатура не сумела справиться с теми задачами, которые были поставлены перед нею господствующими классами. В январе 1930 г. Примо де Риверу сменил более «либеральный» генерал Беренгер. Однако это уже не смогло спасти монархию. Республиканское движение охватило самые широкие слои испанского общества, в том числе армию, о чем свидетельствовало, в частности, восстание гарнизона города Хаки под руководством капитана Фермина Галана в декабре 1930 г. В апреле 1931 г. на муниципальных выборах победу одержали республиканцы. Альфонс XIII «добровольно» отрекся от престола, и Испания была провозглашена республикой.

Острая социальная борьба этого времени вовлекла в свою орбиту значительные слои интеллигенции, в том числе и литераторов, ускорив процессы размежевания и поляризации их сил. Именно к этому времени относится окончательный раскол в рядах «Поколения 1898 года», переход Бенаvente, Маэсту и некоторых других на консервативные и даже откровенно реакционные позиции, а с другой стороны — сближение Антонио Мачадо и Рамона дель Валье-Инклана с демократическим движением. Деятельность Мачадо, Валье-Инклана, Хименеса оказала огромное влияние на формирование молодого поколения испанских писателей.

Как и в других странах Западной Европы, это новое поколение вступало в литературу под знаком глубокого идейного и духовного кризиса. Охваченные отчаянием и пессимизмом, многие представители этого «проклятого поколения» находят выход для своего анархического бунта против буржуазного общества в «левом», авангардистском искусстве. Последующие годы показали, что бунт некоторых из них ограничивался лишь отрицанием мещанской обыденности и утверждением своего «избранничества». Для этих писателей «левое» искусство с его решительным отказом от национальной традиции и произволом в поэтической технике оказалось благовидным предлогом для формалистических опытов. Однако в числе «левых» было немало и таких, которые искренне стремились творить революционное, антибуржуазное искусство. Но и в их ранних произведениях сильнее всего звучит отчаяние и растерянность; и в их книгах формальные новшества нередко выступают на первый план. Для большинства молодых писателей 20-е годы — годы поисков своего особого пути в литературе.

Авангардистские тенденции обнаруживаются задолго до

20-х годов в творчестве Рамона Гомеса де ла Серны (Ramón Gómez de la Serna, 1891—1963), который и своим поведением, и произведениями стремится эпатировать буржуа, но его критика окружающего общества поверхностна и сочетается с принципиальной аполитичностью. Даже в романе «Киноландия» (Cinelandia, 1924), где писатель создает язвительный памфлет против коммерческого искусства Голливуда, пороки современного буржуазного общества предстают как извечно присущие человеческой природе. Откровенная асоциальность, стремление к дегуманизации искусства через уподобление человека вещи и наоборот, наконец, эксцентрическая форма особенно характерны для созданного им жанра «грегерий» (greguerías), т. е. афоризмов, построенных на неожиданной и сложной метафоре и порождающих юмористический эффект. Сборники «грегерий» писатель публиковал с 1910 г. почти до конца своей жизни.

Искания молодых литераторов в 20-х гг. ограничивались в основном поэзией. Одна из первых авангардистских групп возникла осенью 1918 г. вокруг чилийского поэта Висенте Уйдобро, прожившего несколько месяцев в Мадриде. В эти годы он проповедовал «новое» искусство, названное им «креасионизмом» (от исп. crear — творить). Как он утверждал, «креасионистское» стихотворение — «это такое стихотворение, в котором каждая его составная часть и все в целом демонстрирует нечто новое, независимое от внешнего мира, не имеющее связи с какой-либо иной реальностью, кроме его собственной...» Всю предшествующую поэзию, как «излишне прикованную к реальности», Уйдобро решительно отвергал. Для него истинной реальностью обладала не жизнь, а художественный образ. Поэтому он и призывал «творить поэмы так же, как природа творит деревья», — спонтанно, без участия в этом процессе сознания.

Модификацией «креасионизма» стал в Испании «ультраизм» (ultraísmo). Девиз этой школы — ultra (лат. — вне, сверх, за пределами) — провозгласил в конце 1918 г. молодой критик и писатель Рафаэль Кансинос Ассенс, который определил ультраизм как «стремление к вечной литературной молодости, безоговорочное принятие всякого нового модуса и идеи». В январе следующего года вышел «Вертикальный манифест» ультраистов, автором которого был Гильермо де Торре, вскоре возглавивший новую школу и ставший редактором большинства ультраистских журналов. Основные принципы ультраистов позднее четко сформулировал аргентинский писатель Хорхе Луис Борхес, один из пропагандистов «нового искусства». Эти принципы следующие: «сведение лирики к ее первооснове — метафоре; устранение всяких посредствующих выражений, бесполезных

связок и прилагательных; отказ от всяких украшений, исповедничества, конъюнктуры, проповедей и всяких туманных изысков; синтезирование двух-трех образов в одном и расширение таким образом его впечатляющей особенностью». Вслед за Уйдобро ультраисты отрицали объективное содержание искусства, объявляли единственной целью поэзии, по выражению поэта Херардо Диего, «чистую алгебру метафоры, своего рода кубизм слова». Это лишало поэзию всякого познавательного смысла, превращало поэтический образ в бессодержательную игру, в средство выражения чисто субъективных, недоступных «непосвященным» ассоциаций. Несмотря на популярность ультраистских идей в начале 20-х годов, их сторонники не создали почти ничего, что осталось бы в памяти последующих поколений.

К середине 20-х годов признанным центром «новой литературы» и молодых литераторов стал журнал «Ревиста де Оксиденте» («Западное обозрение»). Общественная и литературная направленность этого журнала, основанного в 1923 г. Ортегой-и-Гассетом, поначалу была достаточно широкой и расплывчатой; об этом свидетельствует хотя бы то, что здесь впервые в переводе на испанский язык появились произведения советских писателей — Л. Сейфуллиной, Вс. Иванова и других и в то же время немало статей, резко искажающих картину советской действительности и состояние советской литературы.

Философ, социолог, теоретик искусства и публицист Хосе Ортега-и-Гассет (José Ortega y Gasset, 1883—1955) в эти годы стал подлинным кумиром литературной молодежи. Он привлекал их энциклопедической образованностью, страстным публицистическим темпераментом, нескрываемыми республиканскими идеалами, откровенной ненавистью и презрением к буржуа-мещанину. За всем этим молодые литераторы не сразу разобрались в истинной сущности его философских, социологических и эстетических воззрений.

Воспитанник «марбургской» школы неокантианцев, Х. Ортега-и-Гассет стал в философии проповедником «рационализма», одной из разновидностей экзистенциализма. Его социологические воззрения, наиболее полно сформулированные позднее в книге «Восстание масс» (*La rebelión de las masas*, 1929), во многом предвляли популярную в наши дни на Западе доктрину «массового общества». История человечества представляется Ортеге как борьба хаотических сил; он объявляет, что этот хаос усилился в XX в. в результате того, что в этом столетии сложилось «массовое общество», в котором каждый человек только статист, частица безликой толпы. Эта частица — «человек-масса» — характеризуется прежде всего неспособ-

ностью к выбору, стереотипностью мышления, вкусов, запросов. Социальную природу «человека-массы» Ортега не определяет: под это понятие в равной мере подпадают и буржуа-мещанин, и пролетарий. Единственной силой, способной указать выход из жизненного хаоса и противостоять «человеку-массе», является, по мысли Ортеги, «аристократия духа», которая может самостоятельно осуществлять выбор и создавать истинные культурные ценности.

С социологической концепцией Ортеги-и-Гассета связаны и основные положения его эстетической теории, изложенные в ряде его трудов, в особенности в книге «Обесчеловечение искусства. Мысли о романе» (*La deshumanización del Arte. Ideas sobre la novela*, 1925). По мнению Ортеги-и-Гассета, из «массы», из толпы выделяется духовная элита, способная творить подлинное искусство. Это истинное искусство должно быть аристократичным; искусство художника тем более совершенно, чем дальше оно отстоит от реальности. Художнику не следует иметь и тем более выражать эмоциональное или чувственное отношение к изображаемому; он не должен также ставить перед собой цель пробуждать своим произведением подобное отношение. Цель искусства, по мнению Ортеги, — эстетическое переживание, эмоция особого рода, конденсатором которой является прежде всего метафора: неожиданное сближение двух далеко отстоящих друг от друга явлений, неожиданная трансформация реального предмета в нечто новое вызывает, по мысли Ортеги, острое эстетическое наслаждение. «Поэт начинается там, где заканчивается человек, — писал Ортега. — ...миссия поэта — изобретать то, что не существует. Тем самым оправдывается поэтическое творчество. Поэт расширяет мир, прибавляя к реальному, которое налицо само по себе, ирреальное изображение». Искусство должно быть лишено «заинтересованности» (*desinteresado*) и в этом смысле дегуманизировано, обезчеловечено; объект художественного изображения художествен в меру того, насколько он удален от реальности.

Нетрудно заметить, что идеи Ортеги-и-Гассета являются как бы обобщением опыта авангардистского искусства; поэтому многие воспринимали эти идеи и тогда и позднее как обоснование кубизма в живописи, ультраизма в поэзии и т. д. Это не совсем так. Отнюдь не отвергая авангардизма, Ортега-и-Гассет предпочитал, однако, искусство, творящее в формах реальной жизни, в образах жизнеподобных, но оторванное от насущных проблем действительности, ориентированное на «избранных» и не имеющее иной цели, кроме эстетического наслаждения. Не случайно в его журнале были представлены и мирно уживались друг с другом самые разные поэтические направления, в частности сторонники «чистой» поэзии и сюрреалисты.

Группа поэтов, которые сами себя называли «чистыми», в 20-х годах была довольно многочисленной. К ней в начале своего творчества были близки Ф. Гарсиа Лорка и Р. Альберти; к ней принадлежали Х. Гильен, П. Салинас, Д. Алонсо и другие. Это были люди разных темпераментов и разных жизненных и поэтических судеб; объединяло же их в те годы общее чувство неудовлетворенности буржуазной действительностью, неосозанный протест против мещанской обывденности, общее преклонение перед поэзией Антонио Мачадо и в особенности Хуана Рамона Хименеса.

Либо от Хименеса, либо от французских адептов «чистой» поэзии Поля Валери и других они заимствовали само понятие «чистой» поэзии. Эта поэзия, по мысли ее сторонников, проникает в «чистую поэтическую сущность мира» и человеческих эмоций благодаря максимальному освобождению поэзии от внешних ухищрений, максимально простому и непосредственному выражению поэтической идеи через метафору. В поисках подобного «очищения поэзии» они вслед за своим учителем обращались к национальной традиции, и не только к виртуозной поэзии Гонгоры, но и к фольклору, к испанским романсеро и кансьонеро, к лирике Лопе де Веги. При всем том поэтический голос каждого из «чистых» поэтов отличался большим своеобразием.

Хорхе Гильен (Jorge Guillén, 1893–1978) на протяжении почти тридцати лет был известен как автор одной поэтической книги «Кантико» (*Cántico*), с 1928 г. трижды (в 1936, 1945 и 1950 гг.) переиздававшейся, каждый раз со значительными дополнениями. С 9-го издания у нее появился характерный подзаголовок — «Жизненное кредо» (*Fe de vida*). В этом тщательном пересмотре и дополнении книги получил воплощение один из важнейших принципов, положенных Гильеном в основу поэтического труда: поэзия призвана вскрыть нечто устойчивое и вечное в изменяющейся жизни. Путь к этой устойчивости поэт мыслил именно через «очищение» образа от всего случайного, единичного. Эту идею он выразил, воскликнув однажды:

О удивительное сгущение!
Все розы только одна роза:
Полнейшая универсальная сущность.

Здесь таилась опасность сведения всего многообразия реального мира к абстракциям, и Гильен сознавал это. Но от сухости его поэзию спасала присущая ему оптимистическая вера в жизнь и связанное с этим ощущение сопричастности каждого мгновения жизни к существованию вселенной. Каждое существо, каждое явление включает в себя всю вселенную. В этом разгадка многих образов поэта,

поначалу кажущихся неясными. Гильен пишет, например: *Todo en al aire es pájaro* (все в воздухе — птица); это значит, что парящая в воздухе птица как бы заставляет парить вместе с собой и ветерок, и солнечные лучи, и самый воздух. В том же направлении следует искать глубинный смысл поэтической строки Гильена: *El pie caminante siente la integridad del planeta* («шагающая нога ощущает целостность всей планеты») и др. Пространственные и временные рамки бесконечно расширяются: мгновение оборачивается вечностью, пядь земли — беспредельностью вселенной. Друг Гильена Салинас справедливо указывал на связь подобного мироощущения с уитменовским. И, как у Уитмена, «жизненный энтузиазм» Гильена в конечном итоге покоился на гуманистической вере в человека, в простые человеческие чувства. Вот почему Гильен не принял франкизма, а в годы изгнания создал книгу стихов «Смятение стихий» (*Magetágnium*, отдельно издана в 1957 г.); в нее он включил цикл «XX век» (*Siglo XX*) и другие стихотворения об общественной борьбе наших дней, подчеркнув свою антифранкистскую позицию и выразив солидарность с молодежью Испании, борющейся за свободу. Эта книга, как и ее продолжение — сюита элегий о прошлом, о старости и смерти «Чествование» (*Homenaje*, 1960), — долгие годы находились под запретом в фашистской Испании.

По-иному понимал смысл и задачи «чистой» поэзии Педро Салинас (*Pedro Salinas*, 1892—1952). Для него окружающая действительность — не воплощение извечного порядка, как для Гильена; она полна беспорядочного, хаотического движения. «Очистить» поэзию поэтому для Салинаса означает найти переход от хаотичной реальности к упорядоченному миру искусства; это достигается в его поэзии путем подмены объективных понятий субъективной игрой ощущений: вся действительность обретает истинную реальность в поэзии, выражающей мир чувств поэта.

Именно поэтому чуть ли не единственная тема, проходящая через все сборники стихов Салинаса — «Предзнаменования» (*Presagios*, 1923), «Удар судьбы навверняка» (*Seguro azar*, 1929), «Словом обязан тебе» (*La voz a ti debida*, 1934), «Основания любви» (*Razón de amor*, 1936), «Наблюденное» (*El contemplado*, 1946) и другие — тема любви. Любовь рассматривается Салинасом как некая универсальная сила, устанавливающая контакты между хаосом жизни и упорядоченностью искусства. Только проникнув в тайное тайных жизни — любовь — можно постигнуть истинные универсальные ценности, «мир определенности», т. е. мир чувства. И то, что он обретает универсальный смысл, не лишает его интимности. Подобно тому, как у Гильена полет птицы «заражает» окружающий воздух, делая его

самого птицей, у Салинаса любовь «заражает» все вокруг себя:

¡Si tú supieras que ese gran sollozo que estrechas en tus brazos, que esa lágrima que tu secas besándola, vienen a tí, son tú, dolor de tí hecho lágrimas mías, sollozos míos!	Ах, если бы знала ты, что это рыдание, которое ты сжимаешь в своих объятиях, что эта слеза, которую ты осушаешь поцелуем, что они твои, они ты, твоя боль, оборотившаяся слезой моей, рыданием моим.
---	--

Любовная лирика П. Салинаса не терпит патетических восклицаний, громких слов, гиперболизированных чувств. Его поэзия, как заметил один исследователь, — это как бы разговор вполголоса, который ведут между собой «Я» поэта и «Ты» любимой, но разговор, проникающий в сердца других.

В статье о творчестве Хорхе Манрике Салинас рассматривает любовь как «школу нравственности». Этот высокий нравственный потенциал, это требование сохранять во всех обстоятельствах человеческие чувства верности, стойкости, преданности определяли отношение поэта к жизни. Недаром и интимнейший лирик Салинас счел изменой своим этическим идеалам порядок, установленный франкизмом, и предпочел жизнь и смерть на чужбине.

Несколько позднее «чистой» поэзии популярность в среде молодых поэтов завоевал сюрреализм (*surealísmo*). Испанские сторонники этой поэтической школы мало что добавили к теоретическим высказываниям французского основоположника сюрреализма А. Бретона и других поэтов. Как и во Франции, в Испании сюрреализм был порожден глубоким отчаянием и анархическим протестом мелкобуржуазной интеллигенции против современного буржуазного общества. Как и во Франции, в Испании сюрреалисты провозгласили принципом своего искусства непосредственность поэтического выражения, «освобожденного» от оков разума и чувства, поэзию, погруженную в глубины подсознательного и бессознательного. Правда, до крайностей французского сюрреализма вроде «автоматического письма» испанские поэты не доходили; разорванность сознания, субъективизм поэтического мышления, протест против любых этических и эстетических норм получает у них выражение преимущественно в сумбурности композиции стихотворений, в отказе от ритмического стиха, рифмы, строфики и даже пунктуации, в нарочитом использовании «непоэтических» тем и слов, в усложненности и подчеркнутой субъективности ассоциативных образов, метафор и т. п. Свообразие испанского сюрреализма заключалось

в том, что многие его адепты сочетали следование принципам сюрреалистической эстетики с учебой у Гонгоры. В середине 20-х годов, а в особенности после 1927 г., когда широко отмечалось 300-летие со дня смерти Гонгоры, в среде молодых возник подлинный культ этого незаслуженно преданного анафеме позитивистским литературоведением XIX в. талантливое, но весьма сложное и противоречивое по своим устремлениям поэта.

Влияние сюрреализма, как и неогонгоризма, испытали на себе Р. Альберти, Ф. Гарсиа Лорка, вступающие в эти годы в поэзию Висенте Алейксандре (Vicente Aleixandre, 1900—1980), Луис Сернуда (Luis Cernuda, 1904—1963) и др.

Своеобразно развивается в 20-е годы поэзия в Каталонии, Галисии и Стране Басков. Здесь можно выделить три основных направления. Первое из них представлено произведениями писателей старшего поколения; многие начинали с «герметизма», но теперь отказываются от самоизоляции от окружающей действительности. Так, один из основоположников «ноусентизма» (девятисотников), движения, близкого по своему характеру к «Поколению 1898 года», Джозеп Карнер (Josep Carner, 1884—1970) создает сборники патриотической лирики — «Прекрасная земля, прекрасные люди» (*Bella terra, bella gent*, 1918), «Напрасный дар» (*La inutil ofrena*, 1924), «Весна в деревне» (*La primavera al poblet*, 1925) и др. Его друг и единомышленник Джауме Бофил-и-Матес, известный под псевдонимом Герау де Лиост (Jaume Bofill i Mates, Guerau de Liost, 1878—1933) опубликовал стихотворные «Сатиры» (*Satires*, 1929), в том числе и резко антиклерикальные. Социальная тема отчетливо звучит и в творчестве галисийских поэтов Антонио Норьеги Варелы (Antonio Noriega Varela, 1869—1947), Рамона Кабанильяса (Ramón Cabanillas, 1876—1959) и других.

Большинство молодых поэтов пошли по пути «левого», авангардистского искусства, но понимание его смысла и назначения было у них весьма различным. Так, каталонский поэт Джоан Салват-Папассейт (Joan Salvat-Papasseit, 1894—1924) воспринял многие приемы «левого» искусства, но наполнил свои стихи из сборников «Заговоръ» (*Las conspiracions*, 1922) и «Малая медведица» (*Ossa menor*, опубликован посмертно в 1925 г.) революционным протестом против социальной несправедливости. Большинство авангардистов, однако, пошло по иному пути. Крупнейший представитель «левых» в Каталонии Джозеп Висенс Фойш (Josep Vicens Foix, род. в 1894 г.) в стихах, опубликованных отдельными сборниками — «Один и в трауре» (*Sol, i del dol*, 1947), «Где я оставил ключи» (*On he deixat les claus*, 1953) и другие — с помощью сложных метафор стремится создать особую «поэтическую реальность», не имеющую ничего общего с окружающим поэта миром. Точно

так же и глава галисийских авангардистов Манозл Антонио (Manoel Antonio, 1900—1928) требовал «избавиться от рабства у земли», т. е. порвать связи между поэзией и общественно-политической жизнью.

Однако на протяжении всех этих лет параллельно с «авангардистской» поэзией продолжала развиваться поэзия реалистическая, опиравшаяся на народные традиции. Таково, в частности, творчество каталонского поэта Джоана Оливера, печатающегося под псевдонимом Пере Кварта (Joan Oliver, Pere Quart, род. в 1899 г.) и опубликовавшего книги сатирических стихотворений «Обезглавливания» (*Les decapitacions*, 1934), «Бестиарий» (*Bestiari*, 1937) и др. Таковы и произведения некоторых баскских поэтов, например расстрелянного франкистами Эстебана Уркиаги (*Esteban Urquiga*, 1905—1939), друга Лорки и автора «лоркианских» стихов, собранных в книгах «Новые пути» (*Bide Barriak*, 1931) и «На склоне дня» (*Arrats-beran*, 1935), и Хосе де Аришимуньо (*José de Arizumunio*, ум. в 1936 г.).

Расцвет боевой, гражданской поэзии в Испании наступает в период республики. Провозглашение демократических свобод, легализация деятельности левых партий создали благоприятные условия для дальнейшего углубления буржуазно-демократической революции, решения ее коренных задач. Однако раскол в рабочем движении, оппортунистическая политика руководства социалистов, слабость коммунистической партии позволили буржуазии, захватив власть в свои руки, затормозить революцию.

Консервативное республиканское правительство менее всего пеклось об интересах трудящихся. Объявленная правительством аграрная реформа не подрывала помещичьего землевладения. Предоставив весьма ограниченную автономию Каталонии, правительство не удовлетворило аналогичных требований баскского и галисийского народов. Крайне робкими оказались меры в области рабочего законодательства, но из-за открытого саботажа предпринимателей даже они не были претворены в жизнь. Не осмелилось правительство посягнуть и на позиции церкви. Наконец, нетронутым остался весь старый государственный аппарат, перемены почти не коснулись и армии.

Первые годы республики ознаменованы подъемом массового демократического и рабочего движения. Однако одновременно происходит и процесс консолидации реакционных сил. В результате ноябрьских выборов 1933 г. с помощью насилия и фальсификации победу одержали правоцентристская партия радикалов и «Испанская конфедерация автономных правых» (*CEDA*). Правительство радикалов отказалось даже от тех незначительных демократических преобразований, которые были провозглашены в первые годы республики, а осенью 1934 г. в состав правительства вошли

руководители откровенно реакционной CEDA. Это стало непосредственным поводом для восстания горняков Астурии, потопленного в крови. Наступила пора реакции и террора, вошедшая в историю под названием «черного двухлетия» (*bienio negro*). Только победа Народного фронта на выборах в феврале 1936 г. положила конец этой мрачной поре.

Бурные события накануне и в дни провозглашения республики втянули в свой водоворот большое число писателей различных направлений: большинство из них восторженно приветствовало установление республиканского строя. Некоторые писатели старшего поколения (Х. Ортега-и-Гассет, С. Мадариага, Р. Перес де Айяла, Г. Мараньон и др.) еще в конце 1930 г. создали группу «На службе у республики». Провозглашение республики они объявили завершением революции; часть их затем получила посты в чиновничьем и дипломатическом аппарате республики. Другим литераторам (Рамиро Маэсту, Эрнесто Хименес Кабальеро) даже умеренные реформы, декларированные республиканским правительством, казались вредными уступками «черни», — они все более склонялись к фашистской идеологии.

Однако многие писатели оценивали свержение монархии как начало больших и серьезных социальных перемен; некоторые из них обратились с этого времени к активной общественной деятельности. В июне 1931 г. возникает Союз революционно-пролетарских писателей. Однако руководство Союза заняло сектантские позиции по отношению к писателям, не примкнувшим к компартии, и Союз не смог стать подлинным центром прогрессивной литературы. Неудачной была и вторая попытка организационно сплотить передовых деятелей культуры, предпринятая зимой 1932 г.

В апреле 1933 г. группа прогрессивных писателей во главе с Рафаэлем Альберти опубликовала манифест о создании журнала «Октябре» («Октябрь»). Объединившиеся вокруг журнала литераторы вскоре вошли в Международное объединение революционных писателей. Первый номер журнала вышел в июле 1933 г. На обложке его была сформулирована программа издания: «Против империалистической войны, в защиту Советского Союза, против фашизма, вместе с пролетариатом». В журнале сотрудничали многие передовые писатели, в частности А. Мачадо. На страницах журнала пропагандировались не только современная литература Испании, но и классическое наследие, творчество советских писателей, произведения прогрессивных литераторов Европы и т. д.

Большинство членов группы «Октябре» активно участвовало в политической борьбе, в частности в избирательной кампании 1933 года. После прихода к власти реакционного правительства несколько номеров журнала было запрещено,

а после шестого номера журнал был окончательно закрыт. Особенно ожесточенным преследованиям подверглась прогрессивная интеллигенция после разгрома астурийского восстания. В Овьедо был зверски убит известный публицист Луис де Сирваль, многие писатели были брошены в тюрьмы, вынуждены были покинуть страну. Но и в условиях «черного двухлетия» писатели продолжали борьбу: на смену «Октябре» пришли другие журналы, сыгравшие большую роль в объединении писателей вокруг Народного фронта.

30-е годы были не только годами организационного объединения передовых писателей Испании, но и подъема прогрессивной литературы. Уже на рубеже 20—30-х годов были предприняты попытки создания нового социального романа, например «Организованное варварство» (*La barbarie organizada*, написан в 1926, опубликован в 1939 г.) Фермина Галана (*Fermin Galán*, 1899—1930), «Магнит» (*El iman*, 1930) Рамона-Хосе Сендера (*Ramon José Sender*, род. в 1901 г.), «Кроты» (*Los topos*, 1930) Исидоро Асеведо (*Isidoro Acevedo*, 1867—1952), «Хусто Евангелический» (*Justo el Evangélico*, 1929) Хоакина Ардерюса (*Joaquín Arderius*, род. в 1890 г.), «Турбина» (*La turbina*, 1930) Сесара Муњоса Арконады (*César Muñoz Arconada*, 1898—1964) и др. Эти книги, обычно называемые «романами социальной тревоги», весьма различны и по теме и по мастерству. В книгах Галана и Сендера разоблачается марокканская авантюра испанского империализма. Х. Ардерюс в «Хусто Евангелическом» изобразил засилье клерикальной реакции в современной Испании. Роман одного из ветеранов рабочего движения И. Асеведо «Кроты» представляет собой описание жестокой эксплуатации горняков Астурии. С. Муњос Арконада в «Турбине» рассказывает о проникновении техники в испанскую деревню, столкновении косности и прогресса в сельской действительности. Таким образом, все эти романы подвергали резкой критике разные стороны социальной действительности Испании. Однако положительные идеалы авторов еще расплывчаты и не получили яркого художественного воплощения.

Огромное влияние на дальнейшее развитие прогрессивной испанской литературы 30-х годов оказала советская культура. Уже во второй половине 20-х годов в Испании появляются первые переводы советских писателей, а также путевые записки, дневники некоторых деятелей испанской культуры, побывавших в Советском Союзе и сообщавших сведения о нашей литературе. На рубеже 30-х годов начинают широко переводиться на испанский язык книги А. Фадеева, А. Серафимовича, К. Федина, Л. Леонова, Вс. Иванова, И. Эренбурга, В. Маяковского и других. Позднее прогрессивные литераторы Испании отмечали роль опыта советской литературы для формирования их творчества.

Одна из характерных особенностей литературного процесса Испании этих лет — активное вторжение публицистики в художественную литературу и расцвет художественно-публицистических жанров. Одним из первых образцов такой литературы стала книга Луиса Сирваля «Следы учредилки» (*Las Huellas de las Constituyentes*, 1933), острый и язвительный памфлет против лицемерия и фальши буржуазной «демократии». Крупнейший вклад в прогрессивную публицистику сделал Мануэль Домингес Бенавидес (*Manuel Domínguez Benavides*, 1895—1947), прославившийся романом-репортажем «Последний пират Средиземного моря» (*El último pirata del Mediterraneo*, 1934), в котором нарисован колоритный образ преступника, ставшего мультимиллионером, и показаны тесные связи государственного аппарата с преступным миром и монополиями. Позднее Бенавидес создал большое число романов-репортажей об астурийском восстании, о национально-революционной войне испанского народа.

Еще более существенно усиление публицистических элементов в художественной прозе 30-х годов. Так, например, подчеркнутая актуальность повествования в соединении с активной авторской оценкой действительности характерна для романов Арконады. Автор нескольких книг о театре и музыке, стихов «ультраистского» толка, Арконада впервые обращается к социальной проблематике в упоминавшемся выше романе «Турбина». Сам писатель позднее подчеркивал огромное значение, которое имело для всего его последующего творчества знакомство с книгами советских авторов: «Они заставили меня спуститься с заоблачных высот и уж во всяком случае понять, что настоящую жизнь там построить невозможно. Стиль Федина оказал на меня особенно сильное влияние. В нем обнаружил я то сочетание реализма с лирической стихией, которое больше всего отвечало моему темпераменту и вкусам...»

С 1931 г. Арконада — член Коммунистической партии Испании. В 1933 г. он выпустил роман «Бедняки против богатых» (*Los pobres contra los ricos*). Книга имеет подзаголовок «Роман испанской революции». И действительно, рост классового самосознания испанского крестьянства накануне и непосредственно после свержения монархии стоит в центре внимания автора. Образам людей из народа, воплощающих все подлинно человеческое, чистое и благородное, противостоят «хозяева земли» — помещики и деревенская верхушка, их слуги — жандармы, в которых писатель подчеркивает главным образом животное начало. При этом, однако, Арконада нередко злоупотребляет натуралистическими подробностями в описании «господ жизни», его искусству присущи еще прямолинейность, «плакатность».

Более органично трезвый реализм в изображении дейст-

вительности совмещается с взволнованным лиризмом в романе «Раздел земли» (*Reparto de tierras*, 1934). Наряду с рассказом о борьбе крестьян за землю, борьбе, которая носит все более организованный характер, в этом романе привлекает внимание образ сельского учителя Педро Альфаро. Он не только учит, но и сам учится у народа, превращаясь из мечтателя в активного и сознательного борца.

Теме крестьянства Арконада остается верен и позднее — в своих произведениях, созданных в годы национально-революционной войны в Испании и эмиграции в СССР.

30-е годы знаменовали собой крутой перелом также в творчестве многих испанских поэтов, хотя и здесь, конечно, не было единодушия в оценке задач, стоящих перед мастерами слова. Так, Херардо Диего в предисловии к изданной им в 1932 г. антологии современной поэзии провозглашал задачу борьбы за «чистоту поэтического идеала, не имеющего ничего общего с мутными и отдающими всякой примесью идеалами ходовой поэзии». Однако к этому времени большинство поэтов, представленных в антологии Х. Диего, уже отказалось от «чистой поэзии», встало на путь создания социального, гражданского искусства.

Передовые писатели предпринимают попытку создать также и театр непосредственно агитационного звучания. Так, в 1933—1934 гг. короткие сатирические фарсы и пьески пишут Р. Альберти, С. Муньос Арконада и др. Представленные самостоятельными труппами, они пользовались успехом у народного зрителя.

Еще более значительную роль в борьбе за реформу испанского театра сыграли передвижные студенческие театры, труппа, во главе которой стоял драматург Алехандро Касона, и «Ла Баррака» (1932—1936), которой руководил Федерико Гарсиа Лорка. «Труппа, которую собрал Федерико, — вспоминал позднее Пабло Неруда, — колесила по всей Испании, воскрешая древний, забытый, но великий театр Лопе де Руэды, Лопе де Веги, Сервантеса...» Точно так же и театральная труппа Касоны ставит инсценированный ее руководителем эпизод губернаторства Санчо из «Дон Кихота» и одну из новелл Хуана Мануэля.

Деятельность Лорки и Касоны в передвижных театрах способствовала формированию новых черт и в их собственной драматургии. Так, Алехандро Касона (псевдоним А. Родригеса Альвареса) (*Alejandro Casona*, A. Rodriguez Alvares, 1903—1964) создает пьесу «Наша Наташа» (*Nuestra Natacha*), в 1936 г. с успехом представленную на сцене. В этой пьесе Касона, рассказав о судьбе молодой учительницы, поставил важную проблему места интеллигенции в современной испанской действительности. Позднее, уже в годы эмиграции,

Клосона создает пьесы, полные гуманистического пафоса, — «Деревья умирают стоя» (*Los árboles mueren de pie*, 1950), «Семь криков в океане» (*Siete gritos en el mar*, 1952) и другие — переведенные на многие языки.

Еще более значительное место в истории испанской драматургии 30-х годов заняли произведения Ф. Гарсиа Лорки.

ГЛАВА XI

ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА



Выдающийся поэт и драматург Федерико Гарсиа Лорка (*Federico García Lorca*, 1898—1936) стал одной из первых жертв испанского фашизма. Его убийцы надеялись, физически уничтожив поэта, вычеркнуть его из памяти народной. Но испанский народ бережно хранит поэтическое наследие своего певца.

Лорка родился в небольшом селении Фуэнтевакерос, близ Гранады, в зажиточной семье. После окончания гимназии он по настоянию отца поступил в Гранадский университет, не проявляя, однако, никакого рвения к наукам. К этому времени относится начало его литературной деятельности.

В 1919 г. Лорка переезжает в столицу и целиком отдается творчеству. В марте 1920 г. мадридский театр Эслава ставит первую его пьесу «Злые чары бабочки» (*El maleficio de la mariposa*), которая не имела успеха.

Летом 1921 г. выходит из печати первый сборник стихов Лорки «Книга стихотворений» (*Libro de poemas*). К этому времени относится и начало работы над стихами, которые вошли в сборник «Песни» (*Sanciones*, стихи 1921—1924 гг., опубликованы в 1927 г.), «Первые песни» (*Primeras canciones*, стихи 1922 г., напечатаны в 1935 г.). Самая ранняя из этих книг несет на себе еще очень явный отпечаток ученичества, отголоски его увлечения поэзией Беккера, Хименеса, Мачадо. Да и сам поэт в одном из стихотворений признавался, что на «тень его души» падает «туман книг и слов». Правда, уже здесь можно обнаружить и интерес к народному творчеству. Но, как справедливо писал позднее Неруда, обращение Лорки и его друга Альберти к фольклору Испании поначалу «было лишь игрой в примитив, в которой они находили своеобразную

прелесть, как после выравненных клумб и гладко подстриженных газонов нас тянет к буйной поросли весенних лугов. Но оба они пришли к сознательному преодолению примитива, и творчество их обрело черты подлинной, глубокой народности».

Процесс преодоления «игры в примитив» у Лорки протекал необыкновенно легко и быстро в силу органически присущего поэту чувства кровного родства с народом. Уже в «Песнях» ясно обнаружилось некоторые специфические черты его поэзии, сохранявшиеся на протяжении всего его творчества.

Лорке как художнику менее всего присуща описательность. Поэт предпочитает эмоциональный намек, создающий лирическую атмосферу действия, а сами события предстают под едва уловимым покровом тайны. Каждое стихотворение — это огромный поэтический мир, но вместе с тем это и приглашение к творчеству, которое будит воображение читателя, позволяет ему поэтически досказывать недосказанное. Испания в стихах Лорки возникает поэтически преображенной, это — Испания народной сказки и легенды. И вместе с тем сквозь эту дымку легенды всегда проступает подлинная Испания; скупые, но предельно выразительные детали каждый раз в стихах Лорки перебрасывают мостик между этими двумя сторонами родной поэту земли.

Мир в поэзии Лорки предстает в своей поэтической цельности и гармонии. Человек и природа в нем настолько неразрывно связаны, что природа оказывается очеловеченной, а человек мыслится лишь как частичка космоса. Для Лорки это не только источник многих его образов; природа, ее естественные законы становятся важнейшим мерилom в нравственной оценке действительности: близостью к природе, соответствием ее законам измеряет поэт нравственную ценность и высшую справедливость происходящего.

Через всю поэзию Лорки проходят, в сущности говоря, несколько важнейших мотивов: судьба, чаще всего воспринимаемая с оттенком фатализма, смерть, любовь. Правда, в первых сборниках поэт как будто еще с боязнью касается темы судьбы и смерти, стремится укрыться от страшной неотвратимости смерти. Например, в миниатюрах «Охотник» (*Cazador*) и «Срубил три дерева» (*Cortaron tres árboles*) смерть изображается как результат агрессивного вторжения человека в природу, но еще нет ощущения ее неотвратимости и, главное, ее вечного незримого присутствия в мире.

В этих сборниках проявляются также и типично лорковские средства поэтической выразительности. Образный строй стихов Лорки часто поражает своей необычностью.

Однако поэт был прав, когда подчеркивал, что самые смелые тропы в его стихах имеют своей основой реальность: «Я искренне удивляюсь, когда утверждают, что образы, которыми полны мои произведения, — плод моей творческой дерзости, поэтической смелости. Нет, все они точны в мельчайших деталях и кажутся необычными только потому, что не так уж обычно в нашей жизни нехитрое умение видеть и слышать...» Один из основных принципов метафорического преобразования мира у Лорки — постоянное смешение живой и мертвой природы. Явления природы, страдает и даже абстрактные понятия — все живет, борется, умирает, умирает. Так, в «Песне семи девушек» (*Cançión de las siete doncellas*) радуга уподобляется семи девушкам; в стихотворении «Верлен» (*Verlaine*) песня, не спетая поэтом, тихо засыпает на его губах. Как бы смешая образность, Лорка, с детства обнаруживший необычайные способности к музыке и рисованию, наделяет звуком и цветом, жизненной силой даже нечто абстрактное. Так, в стихотворении «Вечер» (*Tarde*) он пишет:

El silencio mordido
por las ranas, semeja
una gasa pintada
con lunaritos verdes¹.

Звуки и цвет приобретают в стихотворениях Лорки огромную эмоциональную значимость. И как бы неожиданно и смело ни звучали в стихах разные метафорические сближения, за ними всегда можно обнаружить удивительно точное и тонкое видение мира, хотя эта метафорическая связь не сразу поддается расшифровке. В широко известном стихотворении «Деревце, деревцо...» (*Arbolé, arbolé*) ветер не только *galán de torres* (кавалер колокольни), но и смыкает на стане девушки «серые руки». Почему серые? Этот удивительно точный образ родился из увиденного: проходя сквозь листву оливковых деревьев, ветер переворачивает их листья, с обратной стороны серовато-зеленые, и сам как будто обретает серый цвет.

Зрелое мастерство пришло к Лорке необычайно быстро. Ведь в те же годы, когда завершалась работа над «Песнями», молодой поэт трудился над «Поэмой о канте хондо» (*Poema del cante jondo*, стихи 1921—1924 гг., опубликованы в 1931 г.), одним из признанных шедевров его поэзии.

«Канте хондо» буквально значит «глубинное пение»; это одна из самых интересных разновидностей андалуз-

¹ Покусывают лягушки упругую ткань молчанья, — по ней зеленым горошком рассыпано их верещанье.

(Пер. А. Яковсона)

ского фольклора, уходящая своими корнями в древность и возникшая в результате взаимодействия старинного искусства народов юга Пиренейского полуострова с искусством Востока — арабским и цыганским. Об этом древнем происхождении канте хондо свидетельствует, в частности, синкретизм жанра: органическое слияние в нем музыки, пения и поэзии. Лорка с детства был хорошо знаком с творчеством народных мастеров канте хондо — «токаоров» (гитаристов) и «кантаоров» (певцов), а в 1922 г. вместе с Мануэлем де Фальей и другими любителями народного творчества организовал в Гранаде фестиваль канте хондо и конкурс «кантаоров». Тогда же он, видимо, начал работу над циклом стихов. Задумывая «Поэму о канте хондо», Лорка меньше всего намеревался подражать народным певцам; перед ним стояла задача гораздо более сложная: передать внутренний дух народной песни, ее сокровенный смысл.

В лекции о канте хондо, которую Лорка прочел перед участниками фестиваля, он так определял неповторимые черты этой поэзии: «Бесчисленные градации Страдания и Печали... Где бы они ни рождались, — в сердце сьерры, или в апельсиновых садах Севильи, или на гармоническом побережье Средиземноморья, эти строфы имеют общее содержание: Любовь и Смерть... Но Любовь и Смерть, увиденные глазами Сибиллы...» Отмечая далее «глубину и интимность» переживания, характерные для канте хондо, Лорка говорил, что Печаль, один из основных «персонажей» этих произведений, выступает в облике «женщины-смуглянки, охотящейся за птицами с сетями из ветра». Андалузская народная песня не знает полутонов: «Андалузец либо посылает вопль к небесам, либо целует красноватую пыль своих дорог».

Действие канте хондо всегда развивается в беспросветной ночи, и только мрак и звезды оказываются свидетелями трагедий, которые происходят вокруг. «Все стихи канте хондо, — утверждал Лорка, — полны великолепного пантеизма»; в них на равных действуют такие «персонажи», как воздух, земля, море, ветер, рыдание. И заключал: «Следует брать у народа только эти глубочайшие сущности, да одну-другую колоритные черточки, ни в коем случае не пытаясь точно имитировать его неповторимые модуляции, — ведь этим мы лишь замути́м глубины песни». Созданная поэтом «Поэма о канте хондо» тем и осталась непревзойденной, что Лорка воссоздал в ней самую суть поэтического мышления народа.

Лорка почти не прибегает даже к обычной форме канте хондо — четырехстишию сигирийи и петенеры, трехстишию солеа. Он пишет свободным, меняющимся соответственно лирическому настроению размером. Но с потрясающей

силой раскрывается внутренний дух, смысл и характер андалузской песни. Первое стихотворение — «Балладилья о трех реках» (*Baladilla de los tres rios*) как бы очерчивает географию этой песни: обе Андалузии — приморская и равнинная, разделенные горами и омываемые реками Гвадалквивиром, Дауро и Хенилем. Есть в этом стихотворении выразительный образ, смысл которого не сразу поймешь. «Река Гвадалквивир расстелилась бородой гранатового цвета». И далее: «Две реки Гранады: одна — слезы, кровь — другая». Первый образ может показаться слишком «книжным». Между тем он — результат точнейшего наблюдения: дело в том, что Гвадалквивир течет в ложе из красной глины, и с гор, действительно, кажется потоком крови или окровавленной бородой неведомого великана. У Дауро же дно каменистое; отсюда «одна — слезы, кровь — другая».

Это «нехитрое умение видеть и слышать» обнаруживается в «Поэме...» на каждом шагу: в стихах этого цикла — множество точных примет родных городов и селений — колокольни, башни с флюгерами, фонарные столбы, увитые зеленью балконы, гулкие пещеры; кинжалы, веера и, конечно, гитара.

Гитара — живая душа андалузской песни. «Сердце, раненое пятью шпагами» — пальцами, гитара плачет (стихотворение «Гитара» — *Guitarra*). А звуки ее — «рыдание душ погибших, из круглого рта вылетающее» («Шесть струн» — *Las seis cuerdas*). Душа песни — это и леденящий сердце крик, которым врывается в перезвон гитары «кантаор», крик, пронзающий «навылет молчание гор» и вспыхивающий черной радугой в лиловой ночи, в которой «тьму горизонта обглядывают костры» (стихотворение «Крик» — *El grito*; «Ай!» — ¡Ay!). Это и приходящая вслед за воплем тишина, чаще всего — печальное предвестие смерти; и это, конечно, сама смерть, призрачная, зыбкая, но неотвратимая, как в стихотворениях «Дорога» (*Camino*), «Смерть петенеры» (*Muerte de la Petenera*), «Кинжал» (*Puñal*), «Перекресток» (*Encrucijada*) и других, смерть в стихотворении «Жалоба смерти» (*Lamentación de la muerte*), сетующая на то, что, явившись в этот мир с глазами, покидает его с пустыми глазами.

Шаг за шагом проходит поэт по путям сигиррий и солеа, петенеры и саты, и стихи о народной песне оказываются стихами о самом создателе песни — народе: о людях, которые страдают, любят, умирают, даже в смертный час сохраняя достоинство. Недаром центральное место в этой книге занимает стихотворение «Селение» (*Pueblo*), в котором с предельной лаконичностью воссоздан символически обобщенный образ родины:

На темени горном,
на темени голом —

часовня.
В жемчужные воды

столетние никнут
маслины.
Расходятся люди в плащах,
а на башне
вращается флюгер.
Вращается денно,

вращается ночью,
вращается вечно.
О, где-то затерянное
селенье
в моей Андалузии
слезной...

(Пер. М. Цветаевой)

Та же «слезная Андалузия» — основной персонаж и «Цыганского романсеро» (*Romancero gitano*, опубликовано в 1928 г.), великолепного поэтического творения Лорки. Ни одно из его произведений не принесло ему столь громкой славы, но ни одно из них, пожалуй, и не истолковывалось столь превратно!

Обратившись и на этот раз к исконному и излюбленному жанру испанской народной поэзии — романсу, Лорка, как и всякий большой поэт, не воспроизводит, а трансформирует источник. И если А. Мачадо в «Земле Альваргонсалеса» возрождает эпический романс, а Р. Альберти позднее — сатирический, то в «Цыганском романсеро» органически слились эпическая, лирическая и драматическая традиции фольклорной поэзии, придав стихотворениям Лорки в этом сборнике черты неповторимого своеобразия. При этом нигде, пожалуй, поэт не создавал столь последовательно атмосферу таинственной легенды, почти сказки, как в этой книге: подобно народным поэтам, Лорка увлекает слушателя и читателя в самый процесс творчества.

Трансформации, однако, подвергается не только форма романсового стиха, композиция и образный строй, но и само содержание этого фольклорного жанра. Сам поэт позднее так определял замысел книги: «Книга эта — поэма об Андалузии; я назвал «Романсеро» «цыганским» потому, что цыгане — самый благородный и характерный элемент Андалузии. Это книга, в которой почти нет Андалузии, открытой глазу, зато есть Андалузия, чувствуемая в сердце. Я старательно избегал в ней цыганщины. Там только одно подлинное действующее лицо, это Горе, которое пронизывает все...»

Задумав написать книгу о Горе народном, Лорка избирает героями книги цыган, как наиболее преследуемую и гонимую часть народа. С другой стороны, именно цыгане в меньшей мере, чем кто-либо другой, скованы условными нормами поведения современного общества, ближе других к природе, естественней в своих чувствах и страстях. Это и делает их в глазах поэта «самым благородным и характерным элементом Андалузии».

Как и в «Канте хондо», в «Романсеро» господствуют две силы — Любовь и Смерть, столкнувшиеся в бескомпромиссной борьбе. Читая «Цыганское романсеро», не перестаешь удивляться богатству оттенков любовного чувства

в этой книге. Это — любовь земная и чувственная, как в романсе «Неверная жена» (*La casada infiel*), в котором о плотской любви рассказано с истинно народным целомудрием, или как в романсе «Пресьоса и ветер» (*Preciosa y el aige*), где прекрасную цыганку преследует своими нескромными ласками ветер-«мужлан» (*el viento-hombrón*). И когда цыганка укрывается от «косматого» ветра в доме, «ветер, рыча на крыше, конек черепичный гложет».

А рядом — любовь, преданная и тоскующая, как в «Сомнамбулическом романсе» (*Romance sonámbulo*), где сквозь зыбкие, неясные очертания какой-то трагической истории, завешившейся смертью цыганки, просвечивают лишь молчаливое горе отца («Но я-то уже не я, и дом мой уже не дом мой») да горькое и тревожное чувство юного цыгана, спешащего, несмотря на кровь, текущую из ран, к любимой и все же опоздавшего, ибо

с зеленого дна бассейна,
качаясь, она глядела —
серебряный иней взгляда
и зеленъ волос и тела.

(Пер. А. Гелескула)

Любовь у Лорки в «Романсеро» всегда соседствует со смертью. Смерть — луна «с оловянной грудью, бесстыдной и непорочной», уносящая мальчика-цыгана в «Романсе о луне, луне» (*Romance de la luna, luna*); Смерть, тающаяся в черных глубинах ущелья, где сталкиваются в роковом поединке два противника (романс «Схватка» — *Reuerta*) и Смерть, трагически неотвратимая как в «Романсе обреченного» (*Romance del emplazado*).

Снова, как и в «Поэме о канте хондо», фоном человеческой трагедии оказывается ночь. Однако в «Цыганском романсеро» ночной пейзаж приобретает новый и очень существенный смысл. Ночной мрак становится воплощением враждебной людям силы, приобретающей человеческое обличье, но противоестественной и сеющей повсюду гибель. Эту силу поэт персонифицирует в гражданской гвардии, дорожной жандармерии, самом верном страже общества, основанного на противных природе законах. Уже в «Сцене о подполковнике гражданской гвардии» (*Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*), которая завершает цикл о канте хондо, изображено знаменательное столкновение жандармского офицера и вольного цыгана, строящего «имбирные башни» (эти башни появятся также позднее в «Романсе об испанской жандармерии») и летающего по воздуху. В «Цыганском романсеро» гражданские гвардейцы появляются чуть ли не в каждом романсе. «К виску заломив береты, навстречу бегут солдаты» в романсе «Пресьоса и ветер»; «...патруль полупьяный вбежал, сорвав карабин» в сад, где под зеленоватым светом луны плавает в зеленом

пруду зеленое тело цыганки («Сомнамбулический романс»); «судья с отрядом жандармов» настигает цыгана в ущелье, где «кровь змеится и стонет немою песней змисиной».

Откровенная вражда жандармов и цыган, их столкновение — важнейшая тема стихотворений, посвященных народному удалцу Антонио эль Камборьо. «Герой цыганского романсеро, воплощение мужественной красоты, Антонио Торрес Эредья, преследуемый и свободный, бесстрашный и обреченный человек, у которого смутные отношения с небом и скверные с властями», — как пишет о нем советский переводчик А. Гелескул, становится жертвой мертвого и бесстрастного закона. Здесь от руки жандармов гибнет один цыган, в «Романсе об испанской жандармерии» (*Romance de la Guardia Civil caminera*) — целый цыганский город.

Крупнейший советский исследователь творчества Лорки Л. С. Осповат убедительно доказал, что композиция и образный строй этой поэмы близки к народному «лубочному романсу» (*romance de cartelón*). И, как в фольклоре, реальное и фантастическое не только мирно уживаются друг с другом, но образуют такое единство, в котором трудно заметить, где кончается реальность и начинается сказка. Город Херес де ла Фронтера нетрудно найти на карте Испании в провинции Кадис, но только в поэтическом сознании Лорки он мог преобразиться в «звонкий цыганский город». В буйном празднестве цыган, в котором причудливо перемешиваются языческое начало и христианский обряд, можно распознать характерные черточки церковных празднеств Испании: флаги, которыми увешан город, фигуры девы Марии и святого Иосифа, плывущие над толпой цыган, шагающие в одном ряду местный винодел Педро Домек и напряженные царями-волхвами его друзья. Но с самого начала в описание безудержного веселья поющего и пляшущего города вторгаются тревожные нотки, предвестья трагедии: это и плачущий у каждой двери «израненный конь буланый» (у Лорки конь — устойчивый образ вестника смерти), и ветер, который крадется, таясь у обочин, и рыдающие тени в глубинах старинных зеркал. Смерть надвигается на звонкий цыганский город в образе жандарма в лаковой треуголке:

Полуночны и горбаты,
несут они за плечами
песчаные смерчи страха,
клейкую тьму молчанья...

(Пер. А. Гелескула)

Они появляются из мрака ночи как воплощение мертвящей силы закона. Конечно, избрав гражданскую гвардию символом смерти, поэт отнюдь не намеревался создать агитационное, политическое стихотворение. И все же гражданские мотивы, звучащие в этом романсе, — свидетельство

глубинных процессов, которые шли в поэзии Лорки: поэт все глубже проникал в народное сознание, и не только беды народные становились его собственной бедой, но и врагов народа он уже отмечает каиновой печатью, как своих собственных врагов.

С каждым годом все острее ощущает поэт неустроенность, несправедливость окружающей его действительности. Его стихи второй половины 20-х годов переполнены ощущением «разлада всех основ человеческого в человеке» («Ода Сальвадору Дали»), страстной тоской по упорядоченному, гармоничному миру («Ода священному причащению»), призывами «любить определенное и точное». Но сам Лорка этой точности и определенности найти не мог. В состоянии душевного смятения поэт в 1929 г. отправляется в Соединенные Штаты.

То, что Лорка увидел здесь, поначалу ошеломило его своей откровенной, доведенной до крайнего предела антигуманностью. «Какая-то нечеловеческая архитектура и бешеный ритм жизни, геометрия и ощущение неустроенности. Несмотря на яростный темп жизни, радости там, однако, не сыщешь. И человек, и машина — только рабы времени...» — так позднее сформулировал Лорка свои первые впечатления от Нью-Йорка. Таким этот город предстал и в книге стихов «Поэт в Нью-Йорке» (*El Poeta en Nueva York*, стихи 1929—1930 гг., опубликованы в 1940 г.).

Как справедливо писал Арконада, «обычно столь ритмичный и ясный, Лорка обрушивается здесь на читателя и слушателя потоком бессвязных образов, темных намеков, загадочных словосочетаний, туманных мыслей, поэтических ресурсов». Эти перемены в поэтической манере Лорки часто связывают с влиянием сюрреализма. Это верно лишь в том смысле, что поэт прибегает здесь к некоторым характерным для сюрреалистов приемам образности. Однако конечные цели автора «Поэта в Нью-Йорке» и творцов сюрреалистической поэзии принципиально противоположны. Сюрреалисты стремились в своих стихах создавать некую «сверхреальность», не доступную разуму; Лорка же саму реальность Соединенных Штатов объявляет нелепой, противоречащей здравому смыслу и природе, которая и здесь остается критерием оценки действительности. А сюрреалистические приемы помогают ему адекватно воспроизвести тот разлад, тот стремительный и бессмысленный ритм жизни, который прежде всего поразил поэта. Вся цивилизация Соединенных Штатов — это трагическая пляска смерти (стихотворение «Пляска смерти» — *Danza de la muerte*). Страшен город, где «кровь течет по приводным ремням», кровь животных и птиц, приносимых в жертву аппетитам жителей этого «бьющегося в агонии города» (стихотворение «Нью-Йорк» — *Nueva York*). Но хозяевам города мало и этого:

Если они умножают,
то умножают капли крови животных.
Если они делают —
то делают капли крови людей,
Если они складывают —
то складывают реки крови. (Пер. И. Тыняновой)

И вся эта жуткая арифметика крови подчинена лишь одному — жажде золота. Нигде ядовитая и смертоносная сила золота не ощущается так явственно, как на Уолл-стрите. «Он поражает своим холодом и жестокостью», — говорил поэт позднее. И нет ничего удивительного, что именно здесь справляет свою тризну Смерть.

Так Лорка от видимого движется к сути: благополучие и процветание Уолл-стрита зиждется на слезах, крови и жизни миллионов бедняков. Впервые в поэзии Лорки появляется тема непримиримого конфликта богатых и бедных, рабовладельцев и рабов. Гневные интонации звучат все отчетливее: недаром стихотворение «Нью-Йорк» имеет подзаголовок: «описание и обвинение».

Из всех обездоленных, чьи страдания заставляют больно сжиматься сердце поэта, особое его сочувствие вызывают негры. «Мне хотелось, — признавался Лорка, — написать поэму о неграх Северной Америки и в особенности поведать о боли, которую испытывают негры от того лишь, что они негры...» И поэт в цикле «Негры» создает трагические картины горестей и бед угнетенной расы. В «Оде королю Гарлема» (*Oda al rey de Harlem*) поэт говорит:

О Гарлем! О Гарлем! О Гарлем!
Что может сравниться с тоской твоих глаз утомленных,
с силой крови, текущей под темной твоей кожей,
с жаждой мести немой под кровом гранатовой ночи.

(Пер. И. Тыняновой)

Но как ни тяжела судьба негров, Лорка убежден, что «со своей проникновенной печалью они превратились в духовную ось Америки. Негр, который так близок к истинной человеческой природе и природе вообще. Негр, который способен извлекать музыку из всего!.. Если исключить негритянское искусство, то в Соединенных Штатах останутся лишь механика и автоматизм». В этом духовном начале, сохраняющемся неграми и угнетенными вообще, и видит Лорка проблеск надежды на будущее.

Поэт, издевавший отчаяние при виде «дикости и безумия» Нью-Йорка, с облегчением вздыхает, покидая Америку. Не зря один из последних циклов сборника носит знаменательное название — «Бегство из Нью-Йорка» (*Huida de Nueva York*).

Опыт, приобретенный в США, не лег бесполезным грузом. Отныне Лорка познал всю меру своей писательской ответственности за судьбы мира, всю меру своей

близости к «партии бедняков». В 30-х годах поэт, по свидетельству его близкого друга писательницы Марии-Тересы Леон, «склонялся к идеям социализма, или, как он сам говорил, к народу». В эти годы он неоднократно публично заявляет о своей приверженности к идеалам демократии, подписывает манифесты писателей против фашизма и подготовки империалистической войны, вступает в «Альянс антифашистской интеллигенции» и «Общество друзей СССР». А главное, он стремится вести прямой и непосредственный разговор с народом о самом больном и волнующем. Именно поэтому в эти годы Лорка обращает преимущественное внимание на драматургию. Он продолжает, правда, работу над новыми стихами, создает поэму «Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу» (*Llanto por Ignacio Sánchez Meixías*, 1935), циклы «Шесть галисийских стихотворений» (*Seis poemas gallegos*, 1935) и «Диван Тамарит» (*Diván del Tamarit*, 1936), но театр отгесняет поэзию.

Первая драма Лорки — «Злые чары бабочки» (*El maleficio de la mariposa*) — была написана в 1920 г. и тогда же представлена. Хотя действие пьесы происходит в «Тараканьем царстве», а основные персонажи — юный Таракан и Бабочка, в которую он влюбился, аллегория достаточно прозрачна, чтобы почувствовать ненависть поэта к пошлой прозе жизни, которой он противопоставляет романтическую мечту.

Гораздо более зрелое мастерство обнаруживает Лорка в драме «Мариана Пинеда» (*Mariana Pineda*, 1925). В основу пьесы положен исторический факт: в 1831 г. за участие в антиабсолютистском заговоре была казнена юная гранадская патриотка Мариана Пинеда. О подвиге Марианы народ сложил легенды, воспел его в романсах. Лорка следует скорее за этими романсами, чем за историками. В частности, стремясь возможно более прочно связать между собой действующих лиц, он, вопреки фактам, ставит в центр своей драмы историю взаимной любви Марианы и одного из руководителей абсолютистского заговора Педро Сотомайора, противопоставив этому чувству в качестве контрдействия страсть к Мариане судьи Педросы. Это позволило Лорке выдвинуть на первый план проблему соотношения между личным чувством героини и осознанием ею своего патриотического долга.

Поначалу эти чувства взаимно дополняются и обогащаются. Лишь после того как заговор раскрыт правительством и Педро вынужден бежать, оставив Мариану в руках врагов, чувства героини лишаются гармоничности. Ее любовь к Педро поддерживает в ней надежду на то, что возлюбленный придет ей на помощь, как бы ни было это безрассудно с точки зрения интересов дела. Но Педро покидает Испанию, жертвуя своей любовью во имя патриотического долга. И понимание конечной правоты Педро,

которое приходит к Мариане после мучительной внутренней борьбы, позволяет ей преодолеть возникшее в ее душе смятение чувств. Когда она идет на казнь, любовь к Педро и любовь к свободе снова сливаются воедино, но теперь любовь к Педро, пройдя сквозь горнило испытаний, «очистилась» от всего чувственного; Мариана осознает себя символом Свободы:

Да, я — Свобода: так любовь хотела.
Я — та Свобода, для которой бросил
Меня ты, Педро. Ранена людьми я.
И все же я — свобода. О любовь!
Любовь, любовь — и вечное безмолвье!

(Пер. Ф. Кельина)

Таким образом, трактовка образа Марианы у Лорки прежде всего лирическая. В разговоре с А. Мачадо драматург признавал, что «не стремился подчеркнуть в драме эпическое начало», что он «ощущал Мариану как образ лирический, простой и народный».

Лорка назвал свою пьесу «романсом в трех эстампах», и это определяет ее художественное своеобразие. Пьеса Лорки связана с его поэзией многими нитями. И дело не только в том, что драма написана стихами; главное, что все действие пьесы подчинено законам не столько драматическим, сколько лирическим. Значительную роль в пьесе играют зрительные образы: обстановка каждого действия призвана создавать у публики впечатление старинной гравюры. И, как всегда, важное место отводит Лорка свету и цвету; сочетание различных цветов, трактуемых символически, придает действию определенную эмоциональную тональность.

Конец 20-х — начало 30-х годов, как уже отмечалось, были для Лорки периодом исканий. Именно в это время он пишет пьесу «Когда пройдет пять лет...» (*Así que pasen cinco años*, написана в 1930—1931 гг., опубликована в 1954 г.), символично-аллегорический этюд о смысле человеческой жизни; это подчеркивается подзаголовком «Легенда о времени». Смещение времени в действии, переплетение реального и сновидения, жизненного и фантастического планов, широкое использование сценических метафор и т. д. — все это приходит от сюрреализма. Но, как и в сборнике «Поэт в Нью-Йорке», обращаясь к сюрреалистическим принципам построения образа, Лорка вместе с тем вступает в полемику с самой сущностью сюрреалистической эстетики, с идеей отказа от рационального познания действительности.

Не случайно одновременно с сюрреалистическими опытами Лорка продолжает творческий поиск и в совершенно ином направлении, создав несколько пьесок в традициях народного лубка, фарсового и кукольного театра. Таковы

его «Чудесная башмачница» (*La zapatera prodigiosa*, 1930), «Любовь дона Перлимплина и Белисы в их саду» (*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, 1931) и «Балаганчик дона Кристобая» (*Retablillo de Don Cristóbal*, 1931). Через все эти разнообразные по сюжетам и сценическим приемам пьесы проходит одна лорковская тема — любви как чувства, присущего самой природе человека и потому не терпящего фальши, расчета и корысти. Эти произведения подготовили расцвет драматургии Лорки в 30-е годы.

В эти же годы окончательно формируются взгляды Лорки на театр, его роль в жизни народа и нации. Его деятельность в «Ла Барраке» позволила ему познакомиться с самым массовым и неискушенным зрителем глухих уголков Испании и укрепила в поэте убежденность в необходимости создания театра, обращенного к народу, «театра социального действия», способного «возвысить душу народа». Драматургическое творчество Лорки 30-х годов и было попыткой реализации этой программы.

В своей борьбе за новый театр Лорка провозгласил лозунг свободы и любви: свободы от коммерции и любви к человеку. То же требование пронизывает и все его пьесы этого периода: свободы, понимаемой как высвобождение человека из-под гнета корыстных расчетов и интересов, и любви, трактуемой как высшее проявление истинно свободной человеческой природы.

Начало новому этапу в драматургии Лорки положила трагедия «Кровавая свадьба» (*Bodas de sangre*, 1933), сюжет которой навеян промелькнувшей в газете заметкой о похищении невесты-цыганки из-под венца. Тема кровавой мести за оскорбленную честь, традиционная в испанской литературе, издавна привлекала Лорку-поэта, но в пьесе эта тема приобретает гораздо более широкое общественное звучание, чем в стихах; трагедия, разыгрываемая на глазах у зрителей, предопределена всем строем отношений, господствовавших в современной Лорке Испании. По мысли драматурга, современное общество не только предало забвению естественные основания человеческих отношений, но выдвинуло новые критерии поступков, искажающие природу человека и решительно ей противоречащие. В этом причины трагедии.

Наиболее обнаженно социальные истоки трагедии раскрываются в истории взаимоотношений Невесты и Леонардо. Они любили друг друга, но Леонардо был беден («Два быка и убогая лачуга — это почти ничего!»), и Невеста, испугавшись нищеты, поступилась своими чувствами. Мотив собственности мелькает в мыслях и репликах едва ли не всех персонажей пьесы. Отец Невесты жалуется, что в его землю клином врезался чей-то чужой огороδικ: «Он у меня

как заноза в сердце!» Может быть, разрыв Невесты с Леонардо и ее согласие на брак с нелюбимым человеком, обладателем виноградника («а виноградник-то — целое состояние»), можно объяснить сложившимися в ее семье взглядами на жизнь. Но и другие герои пьесы мыслят так же. Полна трагической силы скорбь Матери по мужу и сыну, павшим жертвой кровной мести. Но и в ее скорбном рассказе произвольно появляется все тот же проклятый мотив собственности: «Красивый мужчина с цветком во рту идет на виноградник или к собственным оливковым деревьям, — все это его, все это он получил в наследство (курсив мой. — З. П.), и вот этот мужчина не возвращается...» Нарушает законы природы и Жених, который добивается брака с Невестой, не слишком интересуясь, пользуется ли он взаимностью, да и Леонардо, которого уязвленная гордость толкает на брак с немилрой.

Итак, каждый из героев несет свою долю вины за трагедию. Но там, где все виноваты, следует искать истоки вины не в них, а в обществе, их воспитавшем. И этот вывод о том, что в конечном итоге причина трагедии заключена во всем строе противоестественных отношений, не может не сделать любой непредубежденный читатель. Это, однако, по мысли Лорки, не освобождает героев от ответственности. Вот почему невозможно счастье Леонардо и Невесты даже тогда, когда в конце концов они подчиняются велению Природы («голосу крови», как говорит драматург). Раз изменив этому закону, они уже трагически обречены. Именно эта мысль — центральная в беседе дровосеков в лесу (начало 3-го акта), концентрированном выражении авторской позиции.

Сложный мир человеческих отношений получает в «Кровавой свадьбе» весьма динамичную форму. Здесь уже полностью господствует драматическое начало, не подавляя, но подчиняя себе лиризм. «Пусть является поэзия в добрый час в тех местах, в которых того требует взрыв и напряжение чувств. Но только в этих местах», — так объяснял Лорка предпочтение, которое он отдавал в этой пьесе прозе. В дальнейшем, по мере усиления внутреннего драматизма и лирической напряженности прозы, уменьшается удельный вес стихотворных частей его пьес.

Следующая трагедия Лорки — «Йерма» (Уегта, 1934) — была оценена испанской критикой не столь единодушно, как «Кровавая свадьба». Реакционная печать обрушилась на драматурга с ожесточенными нападениями, обвинив его даже в «безнравственности».

Героиня пьесы Йерма (исп. «бесплодная», а применительно к земле также «пустошь») выходит замуж за зажиточного крестьянина Хуана, выходит без любви, но покоряясь воле отца и мечтая о материнстве. Но ребенок

рождается только в любви, как сказал один из персонажей пьесы «Когда пройдет пять лет». А именно этого чувства и нет! Правда, Йерму любит простой и веселый пастух Виктор, да и ее тянет к нему, но она не может и не хочет преступить закон чести, требующий от нее супружеской верности, и отрекается от этой любви «во грехе». Напрасно она пытается заговорами и колдовством пробудить в Хуане отцовское чувство. Когда Йерма понимает, что ее мечте о материнстве не суждено осуществиться, она в порыве отчаяния убивает мужа.

Снова, как и в «Кровавой свадьбе», под поверхностью бушующих в трагедии страстей драматург обнаруживает социальный фундамент; снова источником трагедии героев оказывается нарушение ими закона природы. Противоположен брак, основанный не на любви, а на расчете, пусть даже этот расчет и лишен корысти, как у Йермы. Ведь она вышла замуж не любя: «Мне его выбрал отец, и я его приняла с радостью. Это я правду говорю. Ведь в тот самый день, когда я стала его невестой, я уже думала ... о детях». Йерма убила своего ребенка еще до того, как вступила в брак. Недаром ей все время мерещится плач ребенка: это плач того, который мог бы родиться у нее и так и не родился. И в конце пьесы, убила Хуана, Йерма восклицает: «Я убила свое дитя, убила своими руками!» Даже в этот момент она видит в Хуане только возможного отца ее ребенка... В этом трагическая вина Йермы.

Но эта вина несоизмерима с мерой ответственности Хуана за случившееся. Йерму можно, по крайней мере, понять: она была совсем наивной девочкой, когда выходила замуж; любовь лишь однажды до этого заставила дрогнуть ее сердце, но тогда она не сумела разгадать чувство Виктора и пошла в семью Хуана. Уклад же этой семьи находится в вопиющем противоречии с законами природы, ибо все здесь подчинено наживе, обогащению; нет в этой семье места не только любви, но даже простому человеческому доверию друг к другу. Страсть к накопительству воздвигает между Хуаном и Йермой стену, которую не может разрушить даже смерть!

Свою пьесу Лорка облек в формы древнегреческой трагедии, классически строгие и простые. Для этого он ввел, например, хор, роль которого, как и в античной трагедии, — давать оценку происходящему на сцене. В «Йерме» таким хором оказываются сельские прачки. Еще более последовательно, чем в «Кровавой свадьбе», Лорка насыщает свое произведение реалистическими деталями крестьянского быта, а героев — чертами, типичными для крестьянской психологии; еще более сдерживает драматург пафос противоположных страстей. Эта тенденция к углублению психологи-

ческих конфликтов ощущается и в последующих пьесах.

Замысел драмы «Донья Росита, девица, или Язык цветов» (*Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*) родился у Лорки еще в 1924 г., когда один из друзей рассказал ему легенду о розе, якобы меняющей окраску и отцветающей в течение одного дня. Осуществил свой план драматург лишь в 1935 г. Но решив написать «простую и приятную комедию», Лорка на самом деле создал печальную драму о Гранаде своего детства. Три акта пьесы — три этапа в жизни доньи Роситы. В начале драмы ей нет еще и двадцати; она весела, жизнерадостна, полна надежд. Даже отъезд ее жениха в Мексику, где находится имение его отца, не лишает ее веры в будущее, в счастье. Между первым и вторым актом проходит 15 лет. Росита еще по-прежнему прелестна, но уже появляются первые признаки увядания; она все еще надеется на возвращение жениха из-за океана. Еще 10 лет позади к началу третьего действия. Былой возлюбленный героини давно женился в Мексике на богатой; жизнь прошла, а ничего не пережито. Точно Роза мутабиле, легенда о которой проходит грустным аккомпанементом через всю пьесу, донья Росита увядает, так и не успев расцвести. Однако произведение Лорки отнюдь не только рассказ об одной неудавшейся жизни. Это вместе с тем и обвинение, брошенное, по словам самого драматурга, «социальной среде, которая приносит в жертву предрассудкам Роситу и ей подобных»; это «драма об испанском мешанстве, об испанском ханжестве, о жажде жизни и наслаждения, которые таятся в самых глубинах женского существа и которые женщина вынуждена подавлять». Иными словами, это снова обличение испанской действительности.

Пожалуй, ни в одной пьесе Лорки гневное осуждение современного общества не звучало столь сильно, как в последней его драме — «Дом Бернарды Альбы» (*La casa de Bernarda Alba*, завершена в 1936 г., опубликована в 1945 г.). Подготавливая к печати эту «драму о судьбе женщин в испанских селениях», как гласит подзаголовок, автор уведомлял читателя, что «его намерением было с документальной точностью воспроизвести в трех действиях этой пьесы некоторые события из жизни одного испанского селения». Дело, однако, не в том, в какой мере описанное в пьесе соответствовало реальным фактам: драма написана с таким знанием крестьянского быта, с таким пониманием острейших конфликтов, возникающих в тихих «патриархальных» крестьянских семьях, что у читателя не может возникнуть и тени сомнения относительно типичности того, о чем рассказывает драматург.

Действие начинается в момент, когда Бернарда Альба

и ее дочери возвращаются с похорон мужа и отца. Хозяйка дома — суровая, властная женщина — вместе с тем раба многочисленных предрассудков. «За все восемь лет, пока будет длиться траур, — говорит Бернарда дочерям — ни один порыв ветра не должен проникнуть с улицы в дом. Будем жить так, словно мы заложили кирпичами окна и двери. Так было в доме моего отца и в доме моего деда». Обычай, традиция, освященный веками предрассудок, благочестивое ханжество — вот что определяет тот нелепый, но строгий порядок, который царит в доме Бернарды, подавляя в ее дочерях все естественное. Суровый уклад жизни здесь противоречит самим основам человеческой природы, ибо он накладывает оковы на стремление человека к любви и свободе.

Старшие дочери Бернарды, ненавидя этот уклад, не находят, однако, в себе сил, чтобы с ним бороться. Они не только смиряются с заточением, на которое их обрекли самодурство матери и живучие социальные предрассудки, но и получают какое-то садистское удовольствие от самоистязания и истязания всех, кто находится рядом. Мрачной крепостью без запоров высится дом Бернарды посреди селения; там за окнами и высоким забором кипят страсти, течет жизнь, а сюда лишь изредка доносятся ее отзвуки то песней проходящих жнецов, то цоканьем копыт, то сообщенной кем-то из служанок деревенской сплетней.

Только двое в семье не пожелали смириться: старая безумная мать Мария-Хосефа и младшая дочь Адела. С точки зрения Лорки, это закономерно. Адела еще молода, и яд ложной мудрости, которая в чести здесь, не успел полностью убить в девушке здоровую нравственную природу. «Я хочу на воздух!» — таков лейтмотив ее поведения. Она восстает против тирании матери во имя любви и счастья, предпочитая смерть покорности. По-своему близка к природе и мать Бернарды. Безумие Марии-Хосефы означает вместе с тем и внутреннее раскрепощение, высвобождение из-под гнета устоявшихся норм жизни и поведения. Вырвавшись из чулана, в котором держит ее дочь, Мария-Хосефа вторит своей внучке: «Я хочу уйти отсюда! Бернарда! Отпусти меня на берег моря!» Берег моря в безумном порыве старухи, как и свежий воздух, которого жаждала Адела, символизируют природу, свободу, счастье.

Мир Бернарды будничен, обыден. Жизнь ее семьи ничем не отличается от быта тысяч крестьянских семей Испании. Ни в самой хозяйке, ни в ее дочерях нет ничего исключительного. Тем страшнее жестокость, царящая в доме Бернарды. Картина испанского домостроя потому и потрясает, что она типична.

Пьесу «Дом Бернарды Альбы» Лорка закончил за месяц до фашистского мятежа. Он был полон замыслов, хотел

написать пьесу, направленную против войны, политическую трагедию, «несколько драм социального и гуманистического характера». Этим планам не суждено было осуществиться, жизнь Федерико Гарсиа Лорки трагически оборвалась: в ночь на 19 августа 1936 г. он был расстрелян фашистами. Но им не удалось убить память о великом испанском писателе, которому суждено бессмертие.

ГЛАВА XII

РАФАЭЛЬ АЛЬБЕРТИ



Рафаэль Альберти (Rafael Alberti, род. в 1902 г.) родился в небольшом городке Пуэрто де Санта Мария, на берегу Средиземного моря. Получив воспитание в местной иезуитской школе, он обратился к живописи, а затем и к поэзии. Первые же книги его стихов, появившиеся в печати, — «Моряк на суше» (*Marinero en tierra*, стихи создавались в 1924 г., опубликованы книгой в 1925 г.), «Возлюбленная» (*La amante*, 1925), «Левкой зари» (*El alba de alhelí*, 1925—1926) — сделали его одним из наиболее известных поэтов Испании. Сам Альберти, характеризуя свои настроения тех лет, писал: «Мы вошли в поэзию в смутное, тяжелое время. Мы должны были выдумать мир, чтобы в нем угадать то, чего действительность не могла подсказать нам».

Юный лирический герой первого сборника отвергает «город», «сушу», которые представляются ему каким-то странным лабиринтом, не имеющим выхода. «Вдали от моря я заблудился на суше», — восклицает он. Земному, смутному и будничному миру Альберти противопоставляет романтический образ моря с его необозримыми просторами, на которых вольный бродяга-ветер вздымает «бирюзовые стены» и пасет «голубых быков». Моряк для поэта — это прежде всего свободный человек, избавленный от гнетущей условности городской цивилизации. Однако как образ самого лирического героя, так и образ свободы лишен в стихах Альберти определенности: свобода, которой он жаждет, — это лишь укрытие от будничной, обыденной прозы жизни, и достигается она через слияние с природой, с морской стихией.

Те же мотивы пронизывают и второй сборник Альберти «Возлюбленная». Это своего рода «сентиментальное путе-

шествие» лирического героя из Мадрида на север, к побережью Кантабрики. Названия стихотворений отмечают определенные вехи на этом пути. Но в большинстве случаев читатель будет напрасно искать поэтические описания тех мест, названия которых вынесены в заголовки стихотворений. Два образа безраздельно владеют сознанием лирического героя: образ возлюбленной и образ моря. И любовь и природа в равной мере воспринимаются как средство освобождения от тяжкого груза повседневности. Вневременное понимание любви здесь присоединяется к такому же восприятию природы, характерному для первого сборника. Но и на этот раз активность героя не идет далее мечты о слиянии с любимой и с природой.

Субъективизм, созерцательное отношение к миру, неспособность выйти за пределы мечты, заслоняющей от поэта действительность, в ранних стихах Альберти обнаруживаются тем более отчетливо, что эти стихи — плод творчества поэта большого дарования, умеющего найти свежие и выразительные образы, точные и полнозвучные слова для своих мыслей и чувств. Хуан Рамон Хименес писал в письме к Альберти, после того как прочел стихи сборника «Моряк на суше»: «Поэзия «народная», но без простенького сюсюканья; оригинальнейшая; традиционно испанская, но без лишнего возвращения к прошлому; новая, свежая и совершенная одновременно; восторженная, стремительная, изящная, переменчивая, самая что ни на есть андалузская». В этом суждении многое справедливо. Стихи Альберти этих лет, несомненно, связаны с народным творчеством, в частности с коплами (строфы андалузского фольклора), и со старинной поэзией «кансьонеро» и «романсеро» XV—XVI вв. Вслед за поэтами «кансьонеро» Альберти во многих произведениях из первых книг, особенно в «Колыбельных песнях» (Nanas) из «Моряка на суше» и в ряде стихотворений второго сборника, отказывается от классического силлабического стиха, обращаясь к стиху ритмическому, что придает его поэзии удивительную музыкальность. С фольклором связывают Альберти и некоторые другие поэтические приемы: параллелизм конструкций, анафорические повторы, рефрен и т. д. Но на первых порах поэта в народном творчестве привлекали главным образом простота художественных средств, наивность и непосредственность выражения чувств. И в отличие от Лорки Альберти прошел очень сложный путь, чтобы обрести черты подлинной народности.

Сборник «Левкой зари» был выпущен поэтом тиражом в несколько сот экземпляров, «только для друзей» и не приобрел в свое время столь широкой известности, как предыдущие. Поэзия Альберти здесь становится как будто более «объективной»: кроме лирического героя на страницах

книги появляются и другие персонажи. Но и нищая мадьярка, для которой свобода дороже пышных нарядов, и тореро Хоселито, поверженный быком, и фонарщик, зажигающий луну, чтобы она светила его возлюбленной, — все они порождение той же романтической мечты поэта, что и моряк, и возлюбленная первых сборников. Лишь в некоторых стихотворениях, таких, например, как «Узник» (Prisionero), начинают проскальзывать новые настроения. Мотивы тоски и отчаяния звучат уже менее элегично, чем прежде. Мир, ранее просто непонятный и неприемлемый, теперь несет страдание и смерть.

Альберти не мог долго оставаться на позиции пассивного созерцателя, отгородившегося от мира романтической мечтой. В его поэзии все явственней проступают черты активного неприятия действительности. Но разобраться в подлинных закономерностях окружающего его общества Альберти еще не мог, и отрицание действительности приводит его к «авангардизму».

Эти новые тенденции к усложнению поэзии обнаруживаются уже в сборнике «Прочная кладка» (Cal y canto, 1926—1927). Не случайно поэт включает в него написанный в 1927 г. в честь Гонгоры незавершенный парафраз «Третье одиночество» (Soledad tercera), в котором он очень тонко и точно уловил дух и стиль гонгористской поэзии. Этот же дух и стиль характерны для всего сборника. Неясные, чисто субъективные ассоциации, преднамеренная неопределенность ситуаций и событий, парадоксальное столкновение трудно совместимых понятий и представлений, в частности соединение мифологии и современной технической терминологии («Венера в лифте»; «бог, спускающийся к морю в гидроплане» и т. п.), к тому же выраженное сложными грамматическими конструкциями с резким нарушением нормального порядка слов, — все это делает многие стихи своеобразной шифровкой, в смысл которой трудно проникнуть даже искушенному читателю. Да и нужно ли стараться понять, что означает разносторонний треугольник, убивающий кондуктора в трамвае (стихотворение «Телеграмма» — Telegrama), или резиновый баллон, убивший эхо (стихотворение «Дон Гомер и донья Эрмелинда» — Don Homero y Doña Hermelinda) и т. д.? Главное здесь в другом: в том ощущении трагической душевной неустроенности, которое прорывается сквозь частокор странных и страшных образов, трагизм отчаяния, которое так громко звучит, например, в поэме «Открытое письмо» (Carta abierta), замыкающей сборник:

В глаза мне опустишь взгляд, и ранит
вас безысходность кораблекрушений,
и горечь мертвых северных ветров,
и одиночество океанской зыби. (Пер. Ю. Корнеева)

Мир хаотический, жестокий и враждебный человеку, мир вещей, в котором так неуютно живой душе, мир теней, где иллюзия иногда более реальна, чем сама реальность, — такой предстает действительность и в других книгах Альберти конца 20-х годов: в сборнике «Об ангелах» (*Sobre los angeles*, стихи 1927–1928 гг., полностью опубликованы в 1930), в цикле стихотворений «Я был глупцом, а то, что я увидел, сделало меня глупцом вдвойне» (*Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, 1929) и др.

В сборнике «Об ангелах» поэт нарисовал целую галерею ангелов, изображение которых близко к средневековой народной традиции и мало напоминает ортодоксально католическую образность. В этом хоре ангелов — ангел-аноним и добрый ангел, воинственные небожители и ангел чисел, ангелы — неудачник и скептик, лживый и вспылчивый, завистливый и жестокий, ангелы плесени и тепла, угля и винного склада, наконец, «ангел-ангел», т. е. ангел *par excellence*. Скрытая символика этих образов настолько субъективна, что допускает самые различные толкования. Так, Педро Салинас, например, утверждает: «Каждое отдельное стихотворение — это самостоятельное лирическое произведение; все вместе нас поражает как страшная внутренняя драма, как еще одно свидетельство сражений вечно враждующих сил в душе человека». Другие исследователи считают, что здесь изображены «извечные» человеческие типы. Ясно одно: поэт охвачен беспросветным отчаянием; он всюду видит лишь смерть и небытие.

В последующих произведениях Альберти еще более метафорически преобразует реальный мир, обращается к словам-символам, к нарочито алогическому выражению мыслей. Не приходится сомневаться в том, что поэт в этих произведениях иногда сознательно эпатарует ненавистного ему буржуа; однако столь же очевидно, что поэзия Альберти зашла в тупик. Выход из этого тупика ему открыли революционные события начала 30-х годов.

Альберти восторженно приветствует провозглашение республики и вскоре завершает драму в стихах «Фермин Галан» (*Fermin Galán*). Однако постановка этой пьесы летом 1931 г. вызвала протесты реакционеров. Альберти, для которого эта драма явилась скорее романтической данью памяти героически погибшего писателя-республиканца (Галан был расстрелян в декабре 1930 г. за участие в республиканском заговоре), чем сознательным революционным выступлением, получает наглядный политический урок. Осенью того же года он вступает в коммунистическую партию.

Вскоре после этого он покидает родину и предпринимает путешествие по Европе. Зимой 1932 г. Альберти вместе

со своей женой, писательницей Марией-Тересой Леон, приезжает в СССР. Пафос социалистического строительства в нашей стране захватил и увлек поэта с тем большей силой, что в памяти его еще были живы картины нищей, голодной Испании. Позднее поэт так ответил на вопрос, что ему дала Москва: «Мое пребывание в Москве дало мне возможность утвердиться в моих мыслях. Никто не может оставаться равнодушным перед гигантскими усилиями трудящихся масс СССР. После моего возвращения в Испанию все, что я пишу, служит интересам трудящихся». Знакомство с советской действительностью и культурой способствовало решительному перелому в мировоззрении и в творчестве поэта. Об этом свидетельствуют уже первые стихи, написанные им в Москве и вошедшие в сборник «Лозунги» (*Consignas*).

Под живым впечатлением от советской действительности, установив связи с советскими литераторами и Международным объединением революционных писателей, возвращается Альберти на родину. Здесь он много сил отдает организаторской деятельности, спланировав вокруг созданного им журнала «Октябрь» большое число передовых деятелей испанской культуры. В дни избирательной кампании 1933 г. Альберти выступал на митингах перед тысячной аудиторией с чтением своих стихов, его агитационные пьески ставились в рабочих кварталах столицы прямо на улице. Он ведет изнурительную борьбу с цензурой за каждый номер «Октябрь», пока журнал не закрывают окончательно.

Летом 1934 г. Альберти вторично посещает СССР и представляет испанских литераторов на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. Известие об астурийском восстании застаёт его вдали от родины. Свое отношение к событиям в Испании он выразил в двух поэтических циклах — «Народное чествование Лопе де Веги» (*Homenaje popular a Lope de Vega*, 1935) и «Осел, начиненный взрывчаткой» (*El burro explosivo*, 1935). Путь поэту на родину закрыт. Он посещает Соединенные Штаты, страны Латинской Америки. Его путевые впечатления легли в основу поэмы-дневника «13 полос и 48 звезд» (*13 bandas y 48 estrellas*, 1935). Год спустя почти все стихотворения последних лет вошли в книгу «Поэт на улице» (*El poeta on la calle*).

Уже появление сборника «Лозунги» вызвало целую бурю возмущения реакционной критики, обрушившейся на Альберти за измену принципам «чистого искусства». Действительно, произведения, созданные Альберти в эти годы, имели мало общего с прежними его стихами. Общение с народом, активное участие в общественно-политической жизни страны, знакомство с опытом советской литературы

определили новое содержание и форму его поэзии. Об этом сам Альберти говорил в предисловии к сборнику «Поэт на улице»: «Понимая, что включенные в этот сборник стихи не вполне соответствуют требованиям, которые мне кажутся необходимыми для того, чтобы поэзия получила отклик и действенную силу в митинговой зале, на городской улице, в поле или на площади селения,— я все же решился включить эти стихи, находя оправдание этому единственно в том, что они порождены всегда революционной необходимостью».

Путь Альберти к овладению методом социалистического реализма был нелегким. В стихах поэта появляется новый герой: это крестьяне Эстремадуры, нищие, голодные, обманутые правительством республики («Романс о крестьянах из Сориты» — *Romance de los campesinos de Zorita*), их дети, лишенные возможности учиться («Дети Эстремадуры» — *Los niños de Extremadura* и др.); это астурийские горняки, поднявшиеся на борьбу за социальную справедливость; это народы стран Карибского бассейна, борющиеся за свободу и независимость; это, наконец, советские люди, строящие новый мир.

Тема Советского Союза появляется уже в первых стихотворениях этих лет. Так, в декабре 1932 г. поэт создает в Москве стихотворение «Приветствие Красной Армии» (*Salutación al Ejército Rojo*), все построенное на контрастном сопоставлении двух миров — «здесь» и «там»:

Ночь.
Снег в Москве, здесь снег...
Кровь,
Кровь на улицах там...

(Пер. Ф. Кельина)

Снег, падающий на шинели и штыки отряда красноармейцев как символ чистоты и мира, царящего в Стране Советов, контрастно сопоставляется с кровью, льющейся на улицах Севильи и символизирующей насилие и гнет, царящие в Испании. Трагедия испанских крестьян, которым, как говорит Альберти, «обещали землю, но на земле убивают», проступает и для автора и для читателя ярче в этом сопоставлении. Но дело не только в этом: СССР входит в поэзию Альберти как живой пример его родине и ее завтрашний день. Здесь заключен один из истоков того оптимистического мироощущения, которым пронизаны даже самые мрачные стихотворения Альберти тех лет.

Поэт ищет и новую манеру поэтического выражения. Ведь стихи его должны звучать, получая отклик и приобретающую действенную силу «в митинговой зале» и на улице. Сначала, в особенности в цикле «Крестьяне Эстремадуры», эту задачу Альберти еще решал прямолинейно и упрощенно. Отсюда, например, обилие прямых обращений к слуша-

телям, частое употребление афористически сформулированных лозунгов борьбы (недаром и сборник, в котором впервые были опубликованы эти стихи, назывался «Лозунги»). В последующих произведениях палитра художественных средств Альберти становится богаче и разнообразнее.

Цикл стихотворений «Народное чествование Лопе де Веги» появился весной 1935 г., когда весь мир отмечал 300-летие со дня смерти великого испанского драматурга-гуманиста. Всего восемь лет отделяют эти стихи от поэмы «Третье одиночество», которой Альберти ознаменовал в свое время юбилей Гонгоры. Но тогда обращение к прошлому означало для поэта отрешение от современности, погружение в мир «чистой» поэзии. Теперь он воспринимает Лопе де Вегу как своего современника, как поэта, творчество которого — пример активного вторжения в жизнь. Недаром к открывающему цикл стихотворению «Диалог между революцией и поэтом» (*Dialoguillo de la Revolución y el poeta*) Альберти ставит эпиграфом слова Лопе: «Следуй примеру, в мой облик взглядись...», а в самом стихотворении эти же слова вкладывает в уста Революции. Эта тема единения поэта и народа («Если тебя потеряю, алая слава, то где я себя найду?») звучит и в стихотворении «Если бы Лопе воскрес...» (*Si Lope resucitara*). Центральное место в цикле занимают стихотворения, в которых Альберти говорит об октябрьском восстании в Астурии. Среди них — широко известное стихотворение «Либертария Лафуэнте» (*Libertaria Lafuente*), ставшее в Испании народной песней. Эта удивительная по силе пронизывающего ее чувства элегия посвящена памяти астурийской комсомолки Айды Лафуэнте, прикрывшей со своим пулеметом отход отряда астурийских горняков и погибшей в неравной схватке с карателями. Назвав Айду «Либертарией» (Освободительницей), поэт превращает образ героической девушки в символ Революции, непобедимой, несмотря на все поражения.

И в этом цикле и еще более в цикле «Осел, начиненный взрывчаткой» раскрывается новая грань в даровании Альберти — талант поэта-сатирика. Большинство сатирических стрел обращено против испанской церкви, подерживавшей реакцию. Таковы, например, стихотворения «Нунцию его святейшества в Испании» (*Al Nuncio de S. S. en España*), «Церковь балансирует на канате» (*La iglesia marcha sobre la cuerda floja*) и др. В этих произведениях Альберти впервые прибегает к таким сатирическим приемам, как контрастное столкновение на первый взгляд несовместимых понятий (...*Dios, el guía / de su secreta policia*), игра слов (чего стоит, например, *su excrementisimo* вместо *su exlentisimo*), игра на многозначности и созвучии слов (*burro que borra, barre y que burrea / burreando en zig-zag, burro barreno*) и т. п.

Органическое сочетание лирического, героического и сатирического определяет своеобразие поэмы «13 полос и 48 звезд». Она написана в форме путевого дневника поэта, совершающего поездку по странам Карибского бассейна. Однако открывает поэму стихотворение «Нью-Йорк» (New York), которое как бы определяет ее лейтмотив. Альберти повествует о том, как однажды туманным утром он подплывал к Нью-Йорку. Туман, окружающий город, воспринимается поэтом как символ той смутной, но грозной силы, которой обладает Нью-Йорк и его подлинный центр — Уолл-стрит. Со страниц стихотворения встает образ города-спрута:

Нью-Йорк. Уолл-стрит, залитый кровью банк,
гангреною разъеденные бронхи,
бесстрастных спрутов щупальца, готовых
все соки выжать из других народов...

(Пер. А. Шадрина)

Куда бы ни приехал потом Альберти, повсюду он ощущает эти щупальца спрута. На весь американский континент отбросил мрачную тень звездно-полосатый флаг Соединенных Штатов Америки.

Поэма Альберти, однако, — не только страстный памфлет против империализма США и его приспешников в Латинской Америке, но и горячий призыв поэта к единению братских народов для совместной борьбы:

Негр, дай белому руку.
Белый, дай руку негру,
Дайте друг другу руки...
Боритесь смело
За правое дело...

(Пер. А. Шадрина)

И сквозь трагические картины настоящего все время прорывается вера поэта в счастливое будущее народов. Это и позволяет ему завершить поэму стихотворением «Я тоже пою Америку» (*Yo también canto a América*), в котором взгляд поэта обращен в грядущее.

Когда Ф. Гарсиа Лорку спросили в феврале 1935 г., как он относится к творчеству Альберти «в его новой пролетарской модальности», Лорка ответил: «Альберти — это весьма значительная фигура. Я знаю, что его теперешняя поэзия вполне искренняя. Помимо восхищения, которое я всегда испытывал к нему, как к поэту, теперь он мне внушает также большое уважение».

Рафаэль Альберти вернулся на родину в 1936 г., после победы Народного фронта на выборах. Он становится одним из организаторов и руководителей «Альянса антифашистской интеллигенции», редактором нескольких литера-

турных журналов, одновременно продолжая плодотворную поэтическую деятельность. В годы национально-революционной войны поэт редактировал выходивший в столице фронтальной журнал «Моно асуль» («Синий комбинезон»). Вместе с созданной им передвижной актерской труппой «Театральная герилья» он объезжает многочисленные фронты. В дни бомбардировок Мадрида фашистской авиацией Альберти организует эвакуацию сокровищ Прадо и других мадридских музеев. Здесь же, во фронтовом Мадриде, он ставит «осовремененную» им трагедию Сервантеса «Нумансия». Под его редакцией выходит несколько поэтических сборников молодых профессиональных и самодеятельных поэтов. И при этом Альберти сам много пишет, создавая героические и сатирические романсы, многие из которых стали народными песнями. Эти годы едва ли не самые плодотворные в его поэтической жизни.

Стихи этих лет позднее вошли в сборник «Столица славы» (*Capital de la gloria*, 1938). В большинстве случаев они написаны по горячим следам событий и дают как бы поэтическую хронику всенародной войны. Злободневность и актуальность стихов Альберти не лишает их силы широкого обобщения. Величие борьбы народа, вставшего на защиту правого дела, — такова центральная тема стихотворений, посвященных защитникам Мадрида и Каталонии, всей Испании. Он нередко рисует трагические картины разрушений, принесенных войной, гибель тысяч людей, но даже рассказывая о павших, Альберти подчеркивает идею непобедимости народа, и это наполняет его поэзию революционным оптимизмом. «Вы — вовеки живые» — обращается поэт к воинам, павшим в боях за республику (стихотворение «Вы не погибли» — *Vosotros no caisteis*). Воспевая подвиг народа, Альберти славит его борцов-коммунистов, бойцов Интернациональных бригад. Таковы его стихотворения «Я из Пятого полка» (*¡Soy del 5-to Regimiento!*), «Интернациональным бригадам» (*A las Brigadas Internacionales*), стихи, посвященные известным полководцам республики, и др.

Характерно, что подобно большинству других поэтов-республиканцев Альберти в эти годы часто обращается к жанру народного романса как форме, которая ему кажется наиболее адекватной боевому содержанию стихов. Это не было механическим использованием традиционных форм народной испанской поэзии. Поэт не только наполняет эту форму новым содержанием, но и обогащает ее, свободно варьируя метрику, насыщая стихотворение смелой образностью, часто прибегая к сложным ассоциациям, игре на многозначности слова и т. д. Особенно ярко это обнаруживается в сатирических романсах, самый жанр которых, почти неведомый фольклорному романсу, введен им в

современную испанскую поэзию. Наибольшей известностью среди бойцов республики пользовались такие сатирические романсы, как «Радио Севильи» (Radio Sevilla), «Последний герцог Альба» (El último duque de Alba), «Последняя воля герцога Альбы» (La última voluntad del duque de Alba). Обличая в первом из них «завоевателя» Севильи, вечно льяного генерала Кейпо де Льяно, а в двух последних — одного из представителей испанской аристократии, поэт рисует обобщенные портреты врагов республики, их моральное ничтожество, физическое вырождение и политическую несостоятельность и приводит читателя к выводу об обреченности не только этих «столпов» франкизма, но и всего франкистского режима.

Однако уже в последний период войны в поэзию Р. Альберти начали проникать пессимистические нотки. Поражение Испанской республики поэт воспринял как непоправимую катастрофу. Несколько лет он прожил изгнанником в Париже, а затем, в годы второй мировой войны, эмигрировал в Аргентину. «Я — Рафаэль Альберти, я вышел в открытый мир, я без родины, я с народом, — писал он позднее об этом этапе своей жизни. — Горько, горько и тяжело в африканских и французских лагерях. Горько до слез, что европейские демократии предали гордую Испанию, не пожелавшую жить на коленях. Горько уходить все дальше от оставшегося в неволе, пронзенного болью сердца. Много, много горько. Тяготы, боль, тоска». Эти настроения надломленности, даже безысходности часто прорываются на страницы первых сборников, опубликованных поэтом в изгнании, — «Между гвоздикой и шпагой» (Entre clavel y espada, 1940), «Прибой» (Pleamar, 1944) и др.

Лишь победоносное завершение Великой Отечественной войны Советского Союза и развернувшееся в послевоенные годы движение сторонников мира помогли поэту выйти из этого кризиса. В конце 40-х годов Альберти возвращается к активной общественной деятельности, участвует в движении сторонников мира, становится одним из лидеров испанской антифашистской эмиграции.

Первое свидетельство преодоления поэтом тяжелого кризиса — сборник «Коплы Хуана Пекаря» (Coplas de Juan Panadero, 1949; с дополнениями — 1953 г.). В предисловии к нему Альберти приписывал публикуемые стихотворения некоему народному поэту, скрывающемуся якобы под псевдонимом Хуана Пекаря. Конечно, авторство Альберти ни у кого не вызывало сомнений, но появление этого «двойника» поэта было оправдано. Обращение к народу он пожелал облечь в народную же форму и вложить его в уста народного поэта. Цель была достигнута: в сборнике подлинная народность сочетается с высокой поэтической культурой профессионального поэта.

Последующие годы — это годы активной общественной деятельности испанского поэта-изгнанника. Рафаэль Альберти — член Всемирного Совета мира, неизменный участник всех конгрессов сторонников мира. За большой вклад в борьбу народов за мир в 1965 г. Альберти был удостоен высокой награды — Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

В эти же годы им опубликован почти десяток поэтических книг. Среди них сборники «К живописи» (*A la pintura*, 1945—1967), «Возвращение живого прошлого» (*Retornos de lo vivo lejano*, 1948—1956), «Баллады и песни реки Парана» (*Baladas y canciones del río Paraná*, 1953—1954), «Весна народов» (*La primavera de los pueblos*, 1956—1957), «Стихи с посвящением» (*Poemas con pombre*, 1965—1966) и другие, а также пьесы, великолепная книга воспоминаний, текст кантаты для хора с оркестром и многое другое.

Все эти книги — очень разные: Альберти вообще принадлежит к числу поэтов, которые в каждом своем произведении как бы заново открывают для себя мир, и каждый раз они не только обнаруживают какие-то еще не замеченные никем грани реальности, но и находят свежие, неожиданные ракурсы и приемы изображения. Поэтическое мастерство Альберти достигло поры зрелости.

Это проявляется прежде всего в расширении поэтических горизонтов художника. Конечно, по-прежнему в центре лирических раздумий поэта — родина. Трагедия Испании иногда заслоняла, но никогда не заглушала личной беды поэта: горек хлеб чужбины (Альберти вернулся в Испанию лишь в конце 1975 г., пробыв в изгнании более 36 лет). Отсюда — постоянное возвращение памяти к прошлому, вечно живому («Возвращение живого прошлого»); отсюда же и характерные для послевоенной поэзии Альберти частые обращения к многочисленным друзьям и соратникам («Стихи с посвящением»). Та же настроенность продиктовала ему слова благодарности и восхищения подвигом советского народа, народов Европы, сбросивших фашистское иго («Весна народов»), слова признательности и любви, адресованные братьям по крови, — латиноамериканцам, давшим приют поэту и его соотечественникам.

Через многие послевоенные циклы стихов проходит тема искусства («К живописи», «Сценические стихи» и др.). Эта тема, давно волновавшая Альберти, здесь получает особый смысл: во-первых, потому, что отгремевшая война показала, какую угрозу тысячелетней культуре нес с собой фашизм, а во-вторых, и потому, что Альберти ощущает органическую потребность осмыслить свой собственный поэтический микрокосм как часть всечеловеческого макрокосма, как каплю, в которой отражается океан.

И наконец, по-новому зазвучала интимная лирика поэта. Быть может, нигде не было столь очевидным движение поэзии Альберти к высотам мастерства, как в любовной лирике. Тончайший, изысканнейший певец любви, каким начинал свой путь в искусстве андалузский поэт, теперь в пору творческой зрелости возвращается к тем же темам, возвращается обогащенный не только жизненным опытом, но и умением воплотить свои чувства в предельно точных, ярких и лаконичных поэтических образах.

Один из крупнейших поэтов современности, Рафаэль Альберти своим творчеством сделал заметный вклад в искусство социалистического реализма, поставленное на службу миру и прогрессу.

ГЛАВА XIII

ЛИТЕРАТУРА В ГОДЫ НАЦИОНАЛЬНО-РЕВОЛЮЦИОННОЙ ВОЙНЫ. МИГЕЛЬ ЭРНАНДЕС



Победа Народного фронта на парламентских выборах 1936 г. не только означала поражение реакционных сил, управлявших до этого страной, но и открывала перед испанским народом широкие перспективы демократического развития. Однако левореспубликанское правительство действовало нерешительно, не сумело подорвать социальную, экономическую, политическую и военную базу реакции. Это позволило реакционным силам перейти в наступление. В ночь на 18 июля 1936 г. в Испании вспыхнул военно-фашистский мятеж. Однако в крупнейших городах — Мадриде, Барселоне и др. — путч был подавлен. Тогда в события на Пиренейском полуострове вмешались фашистские державы — Германия и Италия, предпринявшие открытую военную интервенцию против Испанской республики. С этого момента гражданская война в Испании перерастает в национально-революционную.

Война в Испании была первой вооруженной схваткой против европейского фашизма и прологом второй мировой войны; она стала также новым этапом в развитии революции в Испании. Если в 1931—1936 гг. гегемоном в революции выступала буржуазия, то в 1936—1939 гг. эта роль перешла к рабочему классу, выступавшему в союзе с трудовым крестьянством; осуществленные же на

республиканской территории социальные преобразования (фактическая ликвидация крупного помещичьего землевладения и передача значительной части земель трудовому крестьянству; национализация крупных промышленных предприятий и установление рабочего контроля над ними; предоставление национальной автономии Каталонии и Стране Басков; уничтожение реакционной военной касты и создание новой, демократической армии; возникновение нового, демократического аппарата власти и т. п.) свидетельствовали о том, что революция в эти годы обрела народно-демократический характер. Испанская республика народного фронта стала республикой нового типа, народно-демократической республикой.

Почти три года испанский народ с оружием в руках отстаивал свою свободу, независимость и революционные завоевания. Но силы в этой борьбе были слишком неравными; в конце марта 1939 г. республика пала и в стране воцарился режим фашистской диктатуры.

Справедливый, патриотический, национально-освободительный характер войны испанского народа против фашизма определил и своеобразную расстановку писательских сил в ходе этой войны и специфические черты в развитии литературы этого периода.

«С кем вы, «мастера культуры»?» — этот вопрос война поставила перед всей творческой интеллигенцией Испании. И к ее чести следует сказать, что подавляющее большинство деятелей культуры осталось на стороне народа. Огромную роль в сплочении передовых сил интеллигенции вокруг Народного фронта сыграло известие о трагической гибели Федерико Гарсиа Лорки, вызвавшее бурю возмущения против фашистского режима и в Испании и за ее пределами.

В первые же дни войны многие писатели и поэты Испании приняли непосредственное участие во всенародной борьбе. В народной милиции сражались Мигель Эрнандес, Педро Гарфиас, Антонио Апарисио, Хосе Эррера Петере и др. Писатели сотрудничали во фронтовой печати, на радио, влились в ряды «культурной милиции». Сплоченно деятелей культуры и мобилизации их сил на службу республике содействовал «Альянс антифашистской интеллигенции», возникший в мае 1936 г. и возглавленный коммунистами Альберти, Арконадой, левым католиком Хосе Бергамином и др. По инициативе «Альянса» были созданы многочисленные агитационные передвижные театры, радиоустановки для обслуживания армии и пропаганды в рядах противника; на плечи членов «Альянса» легла и основная тяжесть работы по охране памятников культуры.

Прогрессивная антифашистская литература Испании стала в эти годы подлинно народной. Огромное значение в

процессе ее формирования имел опыт советского социалистического искусства. Во вторую годовщину войны А. Мачадо писал: «Мы обращаем наши взоры к Москве, чтобы еще раз сказать, что СССР — это мощный, яркий маяк, освещающий будущее мира». В годы войны огромными тиражами публикуются произведения советских писателей, а также произведения классической испанской литературы; на сценах фронтовых театров ставят пьесы Лопе де Веги, Кальдерона, Сервантеса.

Проза этого периода явно тяготеет к документальным жанрам, прежде всего к очерку и репортажу. Не претендуя на глубокие художественные обобщения, писатели стремились запечатлеть войну во всем ее своеобразии, набросать портреты ее реальных героев. Таковы, например, многочисленные репортажи Хесуса Искарая (Jesús Izcaíay, род. в 1903 г.) в редактировавшихся им коммунистических газетах «Мундо обреро» («Рабочий мир») и «Френте рохо» («Красный фронт»), в коллективном издании «Мадрид наш» (Madrid es nuestro, 1938) и др. Позднее, уже в эмиграции, Х. Искарай публикует сначала в газетах, а затем отдельным изданием книгу очерков «30 дней с партизанами Леванта» (30 días con los guerrilleros de Levante, 1947) о партизанской борьбе во франкистской Испании; биографию одного из героев этой партизанской борьбы — коммуниста Касто Гарсиа Росы в 1948 г., а спустя много лет выдержанный в той же документальной манере роман о судьбах испанских эмигрантов — «Развалины крепостной стены» (Las pinas de la muralla, 1965).

Строгая документальность и точность в описании событий характерны и для первых прозаических произведений, которые выпустил в годы национально-революционной войны Х. Эррера Петере. Хосе Эррера Петере (José Herrera Petere, род. в 1909 г.) обратился к литературной деятельности еще в 1930—1931 гг., отдав в своих первых стихах дань сюрреализму. Вступление в ряды коммунистов и сотрудничество в журнале «Октябре» определили перелом в мировоззрении и творчестве писателя. В годы национально-революционной войны он пишет документальную повесть о бойцах Мадридского фронта — «Истребители танков» (Los cazadores de tanques, 1937), а год спустя — две хроники-репортажа: «Мадридская сталь» (Acero de Madrid) и «Кровавые мосты» (Puentes de sangre) о 5-м коммунистическом полке и о форсировании реки Эбро республиканскими войсками. Строго придерживаясь исторической правды, автор дает вместе с тем широкое художественное обобщение событий войны. Не случайно Эррера Петере назвал эти книги эпопеями: его хроники, в которых проза перемежается стихами, стали яркими лирико-патетическими рассказами об эпическом подвиге народа.

К концу войны относятся первые попытки создать большие прозаические полотна. В 1938 г. на литературном конкурсе первой премии был удостоен роман С. М. Арконады «Река Тахо» (*El río Tago*), которым писатель как бы завершил цикл своих произведений об испанском крестьянстве. Арконада рассказывает, как в ходе войны формируются характеры, раскрываются благородные черты и природные дарования героев романа — пастуха Чапарехо из захолустной горной деревушки, ставшего командиром в народной армии, рабочего Грегорио, комиссара отряда, Флоры Фермосельи, девушки из буржуазной семьи, которой война помогла порвать с ненавистной ей помещицкой средой и стать на сторону народа, и др. Роман задуман автором как эпопея войны. Отсюда — некоторая символичность основных его образов; отсюда и лирико-эпические авторские обобщения, призванные поставить судьбы персонажей книги в широкий контекст всенародной борьбы.

Во многом близка по замыслу к роману Арконады книга Х. Эрреры Петере «На вершинах Эстремадуры» (*Los cumbres de Extremadura*). Написанный в 1938 г., этот роман был переработан в 1945 г., в эмиграции. Произведение Эрреры Петере также раскрывает судьбы многочисленных героев из народа, которые, пройдя дорогами войны, обретают счастье в борьбе с фашизмом.

Наиболее интенсивно в годы войны развивалась поэзия. Для первого этапа войны весьма характерно возрождение романсовой поэзии. К этой традиции обратились как поэты-профессионалы, так и тысячи безвестных поэтов из народа. Уже в конце 1936 г. появляются первые сборники новой романсовой поэзии. Весной 1937 г. Р. Альберти издает антологию «Романсеро гражданской войны» (*Romancero de la guerra civil*), а в конце того же года — «Всеобщий романсеро гражданской войны» (*Romancero general de la guerra civil*), куда вошло около тысячи романсов, написанных лишь за первый год войны. Здесь наиболее обширен раздел героических романсов, славящих подвиг народа в войне и народных героев. Большое распространение получает также сатирический романс. В традиционных формах «лирического романса» поэты выражают скорбь народа по его погибшим сыновьям (особенно много романсов было посвящено гибели Лорки), воспевают любовь к родине, ее природе. Интересны изменения, которые вносит действительность в жанр «мавританского романса»: если когда-то эти романсы повествовали о Реконкисте, а в XV—XVI вв. — о любви двух молодых людей, принадлежащих к враждебным народам, то сейчас «мавританский романс» гневно обличает франкистов, обманым путем втянувших мавров (марокканцев) в войну.

Разумеется, творчество поэтов отнюдь не ограничивалось

только жанром романа. Напротив, одной из характерных особенностей испанской поэзии этих лет было чрезвычайное разнообразие жанров, стилистических манер и художественных средств. При этом, однако, общая тенденция развития поэзии того времени обнаруживает тяготение поэтов (даже тех, кто прежде отдал дань усложненной сюрреалистической образности) к поэтической ясности.

В борьбе за свободу объединили усилия писатели разных поколений. А. Мачадо, несмотря на болезнь, с энтузиазмом сотрудничал в антифашистских журналах, редактировал «Ора де Эспанья» («Час Испании»), создал цикл стихотворений, посвященных войне. Другой поэт старшего поколения — Луис де Тапия (Luis de Tapia, 1871—1937), который с конца 20-х годов регулярно публиковал в периодике «Строфы на злобу дня» (Coplas del día), своеобразную сатирическую летопись реакционной Испании, в первые же дни гражданской войны насыщает эти «Строфы» героической и антифашистской темой. Особую известность приобрело его стихотворение «Стальные роты» (Coplas de acero), которое стало одной из самых популярных народных песен.

Выдающуюся роль в литературе национально-революционной войны сыграли поэты, пришедшие в литературу в 20-х годах. Висенте Алейксандре в своем раннем творчестве отдал дань сюрреализму; в годы войны он публикует стихотворения антифашистского характера, частично вошедшие в «Романсеро гражданской войны». Именно в этот период поэт обращается к гуманистическим и реалистическим традициям, которым сохраняет верность и после поражения республики. Поэтические произведения о героической борьбе против фашизма печатают также Мануэль Альтолагирре (Manuel Altolaguirre, 1904—1959), Эмилио Прадос (Emilio Prados, 1899—1962), Педро Гарфиас, Аргуно Серрано Плаха и др.

Вместе с тем национально-революционная война выдвинула в поэзии Испании ряд новых имен молодых поэтов. Антонио Апарисио (Antonio Aparicio, род. в 1917 г.), например, обратился к литературному творчеству в 1935 г. В первые же дни войны он вступает добровольцем в народную милицию. В перерыве между боями он создает цикл романсов, посвященных памяти Ф. Гарсиа Лорки — этот цикл вышел отдельным изданием в 1938 г. под названием «Элегия светочу Гранады» (Elegía a la luz de Granada). В феврале 1937 г. Апарисио был тяжело ранен. В госпитале он пишет поэму «Испания» (La España, 1937), которая стала одной из первых попыток дать обобщенную картину борьбы народа. В последний период войны поэт создает стихи и пьесы, пользовавшиеся широкой популярностью в республиканской Испании.

Артуро Серрано Плаха (Arturo Serrano Plaја, род. в 1909 г.) юношей принимал участие в студенческом революционном движении, а в 1933 г. вступил в коммунистическую партию и примкнул к литературной группе журнала «Октябре». В начале войны Серрано Плаха сражается в рядах 5-го полка, а затем активно работает в «Альянсе антифашистской интеллигенции» и в его органах «Моно асуль» и «Ора де Эспанья». К этому времени относятся его многочисленные песни и романы, среди которых особую известность приобрели ставшие народными песнями «Четыре генерала» (*Los cuatro generales*; песня написана совместно с Альберти в первые дни обороны Мадрида, осаждавшегося четырьмя фашистскими колоннами) и романс «Четыре ударных батальона» (*Los cuatro batallones de choque*) о героизме воинов 5-го полка. В 1938 г. Серрано Плаха опубликовал сборник стихотворений «Человек и труд» (*El hombre y el trabajo*) о героических буднях людей труда в республиканском тылу.

Большой популярностью пользовались также стихотворения Х. Эрреры Петере, позднее собранные в книге «Живая война» (*La guerra viva*, 1938). Романы и другие стихи, включенные в этот сборник, пронизаны идеей справедливости народной войны, которую ведут трудящиеся Испании. Его стихотворения «Гимн 5-го полка» (*Himno del 5-о Regimiento*), «Комиссары» (*Comisarios*) и другие посвящены героям-коммунистам, руководителям общенародной борьбы.

Бесспорно, крупнейшим поэтическим явлением этих лет было творчество М. Эрнандеса.

Мигель Эрнандес (Miguel Hernández, 1910—1942) родился в крестьянской семье, в городке Ориуэла близ Аликанте. Хотя уже в детстве обнаружили его удивительные способности, учиться ему довелось всего два года в местной иезуитской школе. Затем он вынужден был вернуться к тяжкому крестьянскому труду. Здесь в постоянном общении с природой пробуждается поэтический дар Эрнандеса.

Первые из дошедших до нас стихотворений юного поэта написаны им, когда ему не было еще и шестнадцати лет. В них удивительным образом переплетаются ясное, трезвое, крестьянское видение окружающей действительности с нередко наивным осмыслением мифов, классическими реминисценциями, отзвуками культуры, которую жадно впитывал в эти годы молодой поэт. Таково, например, стихотворение «Бык» (Того). Впоследствии в поэзии Эрнандеса образ быка появится не раз, приобретая различное символическое значение. Но здесь еще нет подобной символики; поэт просто рисует образ могучего животного, вступающего в бой с тореро, которых он «вздымает к славе» и с которыми вместе, добавляет поэт, «вопло-

щает в жизнь миф о Юпитере и Европе». Поэтическое ощущение природы раскрывается в стихотворениях «Лимон» (Limón), «Запах» (Olores) и др. Самая образность этих стихов тесно связана с привычным для поэта крестьянским бытом и природой: «когти корней», «круженье в небе солнца-колеса», «пчелы летят к черным фигам лизать их раны» и т. д.

Вскоре Эрнандес входит в кружок любителей поэзии, возникший в его родном городке. Беспорядочное чтение классиков и современных поэтов обретает формы тщательного и углубленного изучения. Пробуждается и интерес Эрнандеса к театру; сперва он исполнял главные роли в разыгрываемых здесь пьесах, а затем и сам стал пробовать свои силы в драматургии. По мере роста поэтического мастерства и профессиональных знаний Эрнандес все более явно ощущает узость кругозора, на который его обрекает жизнь в провинции. Он решает перебраться в Мадрид, чтобы там заняться поэзией профессионально.

В декабре 1931 г. поэт приезжает в столицу, приезжает почти без денег, без связей, но полный надежд на успех. Интервью с поэтом-пастухом появляются в столичных журналах, там же печатают несколько его стихотворений, но работы, даже самой скромной, в Мадриде для Эрнандеса не нашлось. И он вынужден был вернуться в родной городок. Это первое недолгое пребывание в Мадриде имело, однако, для Эрнандеса большое значение: здесь он впервые близко познакомился с современной испанской поэзией, здесь окреп его интерес к творчеству Гонгоры.

Следы интереса Эрнандеса к основоположнику «темного стиля» нетрудно обнаружить в первом его печатном сборнике стихов «Знатоки луны» (Perito en Lunas, 1933). Гонгора поразил поэта-самоучку исключительной виртуозностью, сложнейшими образами, смелыми сдвигами в нормах синтаксиса, обилием неологизмов, — словом, доведенной до совершенства поэтической техникой. И Эрнандес, еще совсем недавно склонный к прозрачно ясному образному мышлению, с увлечением неофита наполняет свои стихи типично гонгористскими перифразами и метафорами, образами и символами, укладывая их в звучные королевские октавы, один из излюбленных поэтических размеров эпохи Возрождения в Испании. В первой книге стихов мир, окружающий молодого поэта, потерял ясные и четкие очертания: многие образы почти не поддаются расшифровке. Поэт сам признается:

Язык во мраке, в преждевременных родах,
Я с тобой вечно нахожусь в мире и войне...

(Пер. П. Грушко)

И все же даже в этих стихотворениях сквозь туманные и неясные символы прорывается органически присущее поэту, не ушедшее и из этого сборника, хотя и затушеванное, реалистическое видение природы и мира; и здесь бьется легко ранимое, жаждащее любви сердце поэта. И хотя в целом критика равнодушно прошла мимо поэтического дебюта Эрнандеса, одно полученное им письмо принесло юноше ту радость, какую не доставили бы и сотни хвалебных строк критиков. Ф. Гарсиа Лорка, с которым поэт познакомился незадолго до этого, писал ему: «Эта книга достойна внимания, поддержки и любви у отзывчивых людей». Сквозь наносное, ученическое и подражательное Лорка почувствовал «нежность светлой и изболевшей души».

Сборник гонгористских стихов, как и первые опыты Эрнандеса в драматургии, были лишь вехами на пути художника, ищущего свои дороги в искусстве. Уже следующая его книга свидетельствовала о том, что поэт стал постепенно обретать собственный голос. Новая книга складывалась на протяжении нескольких лет. Первые ее наброски получили название «Отпечатки твоего следа» (*Imagen de tu huella*). Затем в значительно переработанном виде большинство стихотворений этого цикла вошло в другой цикл — «Раненый посвист» (*El silbo vulnerado*). Но и эти стихи не сразу увидели свет, лишь некоторые из них вошли в сборник «Неугасимый луч» (*El rayo que no cesa*), появившийся в Мадриде в начале 1936 г.

Главная тема этого сборника, как и оставшегося в рукописи при жизни поэта цикла «Раненый посвист», — любовь. В 1934 г. Эрнандес познакомился в родном городке со скромной белошейвойкой Хосефиной Манреса. Любовь была взаимной, но неустроенность поэта, враждебность отца Хосефины, а затем и разлука долгое время препятствовали их соединению. В 1934 г. поэт вновь отправляется попытаться счастья в столицу. На этот раз его пребывание в Мадриде было более продолжительным. Поэту удалось устроиться на работу в одно из столичных издательств; в журнале «Крус и райя» («Плюс и минус») печатают его пьесу, а главное, он сближается со многими столичными литераторами, становится полноправным членом кружка, сгруппировавшегося вокруг Пабло Неруды, тогдашнего консула Чили в Мадриде. Здесь он устанавливает дружеские отношения с Ф. Гарсиа Лоркой, Р. Альберти, М. Альтолагирре, аргентинским поэтом Раулем Гонсалесом Туньоном и др. Быть может, не без влияния новых друзей М. Эрнандес обращается к классической форме сонета в стихах, которые позднее и составили цикл «Раненый посвист» и сборник «Неугасимый луч».

Любовь, звучащая в этих стихах, — чувство глубокое,

целомудренное и мужественное. Оно очищает человека, делает его лучше.

Отвори, ты слышишь, любовь,
двери в сладкую боль.
Отвори, любовь, поскорей
крови алую дверь.
Отвори — пусть вылетит прочь
черных помыслов рой.
Отвори — пусть вырвется вихрь
смутных желаний моих.
Чтобы стали вены мои
чистыми, как ручьи...

(Пер. И. Грушко)

Любовь, однако, далеко не всегда вызывает в поэте лишь «сладкую боль». В разлуке поэту часто не удается избавиться от «роя черных помыслов» и «вихря смутных желаний». И тогда в стихи проникает тяжкое и мучительное страдание, сомнение. Ему кажется, что он «различает камень» в ее взгляде и чувствует себя «опустошенным, без почвы под ногами». Если бы кровь была способна от горестей и времени сесть, то, как пишет поэт, «у сердца моего виски уже покрылись бы сединами и морщинами». Любовь, какие бы страдания она ни несла с собой, обостряет все чувства поэта, заставляет его еще зорче вглядываться в окружающий его мир, окрашивает искренним лиризмом восприятие природы, земли, крестьянского труда.

Сборник «Неугасимый луч» создавался в годы суровые и тяжкие для испанского народа. Если судить только по стихам этого цикла, может показаться, что любовь заслонила от поэта все остальное, что, живя в Мадриде, хлопотавшем политическими страстями, поэт остался глух ко всему за пределами личных переживаний. Это, однако, не так. Конечно, Эрнандес в те годы был еще далек от активной политической борьбы, плохо разбирался в лозунгах и принципах различных политических партий. Но сердцем, инстинктивно он всегда был на стороне народа. Вот почему, когда ему становится известно о героической борьбе астурийских горняков, он задумывает драму «Дети камня» (*Hijos de piedra*), в которой столкнул в непримиримом конфликте Сеньора и Пастуха и вложил в уста Пастуха призывы к народу подняться на борьбу. Пьеса эта, конечно, не могла появиться в Испании в годы «черного двухлетия» и была представлена, а также издана много позднее в Аргентине (1952). Эти же чувства поэта-гражданина постепенно проникают и в стихи Эрнандеса. Они звучат и в оде, обращенной к его другу-коммунисту Гонсалесу Туньону:

Ты занесен, как молот, ты грохочешь,
ты, как протест, бушуешь над толпою,

ты, как земля, трепещешь день за днем.
И выкованных, как чугун, рабочих
ведешь на штурм голов, объятых мглою,
чтоб озарить их яростным огнем!

(Пер. П. Грушко)

Медленно шло это созревание поэта и гражданина, но когда над Испанией нависла угроза фашистского рабства, Эрнандес был уже внутренне подготовлен к тому, чтобы стать выразителем чувств борющегося народа.

«Мы, молодые писатели, поэты, драматурги, артисты и художники Испанской республики, знаем свое место в борьбе против фашизма. Оно — на трибуне митинга рядом с политическим агитатором; оно — на линии фронта, на подмостках передвижного театра; оно — в окопах, бок о бок с самоотверженными бойцами народной армии... Там мое место, там — место каждого испанца, не на словах, а на деле стремящегося видеть свою родину и весь мир свободными от фашистов».

Эти слова были произнесены Эрнандесом в интервью 1937 г., но подобное понимание своего долга определяло все действия молодого поэта с первых же дней войны. Он вступает в ряды коммунистической партии, записывается добровольцем в 5-й полк, вместе с другими бойцами народной милиции строит оборонительные рубежи вокруг Мадрида и защищает его с оружием в руках. Позднее он становится комиссаром по вопросам культуры в одной из частей республиканской армии, сотрудничает во многих фронтовых газетах и на радио и, конечно, пишет стихи, пьесы, публицистические статьи.

Именно в эти годы полностью раскрываются все грани могучего поэтического дарования Мигеля Эрнандеса. За годы войны им было написано множество поэтических произведений. Часть из них вошла в сборник «Ветер народа» (*Viento del pueblo*), опубликованный в 1937 г. В посвящении Висенте Алейксандре, предпосланном сборнику, Эрнандес так раскрывает смысл названия книги: «Мы, поэты, — ветер народа; мы рождаемся для того, чтобы пронизывать все его поры и увлекать его чувства и взоры к прекраснейшим вершинам... Во все века народ распаивает свою душу поэтам и внемлет каждому их слову». Вот таким разговором поэт со своим народом и были поэтические произведения Эрнандеса этих лет. Они часто являлись откликом на злободневные события войны, однако в большинстве случаев поэту удавалось за «злой днью» различить внутреннюю сущность происходящих событий, их исторический смысл. Проникновение в глубинные процессы народного сознания эпохи войны не мешало ему выразить и личную позицию, собственное

отношение к окружающему. По справедливому определению одного из советских исследователей, В. К. Ясного, стихи Эрнандеса этих лет — своеобразный лирический эпос гражданской войны в Испании.

Тема сопричастности судьбы поэта и судьбы народной проходит через многие его стихотворения. В стихотворении «Над телами мертвых» (*Sentado sobre los muertos*) поэт вспоминает, что «вскормлен землею на пустыре опаленном», «выношен в муках горьким и нищенским лоном» и, следовательно, самой судьбой ему уготован жребий — «быть соловьем горемычных».

Народ — труженик и борец — таков основной герой поэзии Эрнандеса. Он напоминает батракам, что «страданием своим и трудом» добывают они хлеб (стихотворение «Поденщики» — *Jornaleros*). Не деньги и не господа возвращают оливки, а «молчаливая земля, труд и пот», — пишет он в стихотворении «Сборщики оливок» (*Aceituneros*). Труд, как бы он ни был тяжок, облагораживает человека, наполняет его душу подлинно человеческой гордостью. Это чувство, присущее труженику — создателю жизненных благ, звучит в стихотворении «Руки» (*Las manos*). «Инструмент души», «ее примета» — вот что такое руки, говорит поэт; и он славит покрытые узловатыми венами и мозолями, залитые потом рабочие руки, которым подвластно все на свете, противопоставляя им холеные руки, жадно тянущиеся к богатствам. Так в поэзии Эрнандеса возникает еще одна важная тема — тема двух Испаний, Испании народа и Испании богачей.

В столкновении этих двух сил правда, а следовательно, и конечная победа на стороне народа. Вот почему даже самые мрачные и трагические страницы сборника полны веры в будущее. Эрнандес не закрывает глаза на то, что борьба требует огромных жертв: памяти Федерико Гарсиа Лорки он посвящает открывающую сборник «Первую элегию» (*Elegía primera*); «Вторая элегия» (*Elegía segunda*) повествует о гибели еще одного друга Эрнандеса — кубинского писателя Пабло де ла Торьенте Брау; он оплакивает смерть бойцов Интернациональных бригад, тысячу юношей, павших на полях сражений. Но «героев остывающая лава» извергнута вулканом народного гнева, и в народе эти герои обретают бессмертие.

С особой силой вера в народ, в его грядущую победу выражена в стихотворении «Народный вихрь» (*Vientos del pueblo me leván*), которое по праву считается лучшим в сборнике:

Народ мой — не вол смиренный,
народ мой иной породы...
Волы никогда не жили
на нашей земле суровой.

Так кто же на это племя
накинёт ярем воловий!
Так кто же стреножит бурю,
и вал заарканит пенный,
и молнию в тесной клетке
удержит орлицей пленной!..

(Пер. А. Гелескула)

Даже смерть бессильна перед этим народным вихрем, ибо «львы умирают стоя» и «гибель гордого зверя всю землю дарит величием». Такой смерти в открытом и честном бою поэт желает и себе. Уж если доведется умирать

Так пусть же, голову вскинув,
приму я удар кровавый
и, мертвый и трижды мертвый,
лицом к раскаленной лаве
застыну, сжимая зубы,
впиваясь губами в гравий!

(Пер. А. Гелескула)

Однако большая часть стихотворений сборника посвящена не смерти, а жизни, радости. Война по-новому осветила и тему личного счастья, тему любви. Эрнандес, который незадолго до окончания работы над сборником стал мужем Хосефины, посвящает ей в этой книге лишь одно стихотворение — «Песню женатому солдату» (*Canción al esposo soldado*).

Личная, интимная тема здесь решается иначе, чем раньше, прежде всего потому, что ныне Эрнандес не отделяет, не может отделить свою судьбу от судьбы народа. Ныне борьба за свою любовь и счастье немейслима без борьбы против всенародного врага — против фашизма.

Сборник «Ветер народа» — произведение новаторское не только по темам, но и по выразительным средствам. Как и многие другие поэты Испании в то время, Эрнандес часто обращается к народному романсовому стиху. Однако он не просто усваивает эту традиционную форму, а обогащает ее сложной образностью новейшей поэзии. Отвергнув прежние свои «гонгористские» увлечения, Эрнандес сохранил, однако, обостренное чувство природы и связанную с ним многокрасочность видения мира.

Осенью 1937 г. Эрнандес побывал в Советском Союзе, приехав на фестиваль театра по приглашению деятелей советской культуры. Он посетил Москву, Ленинград, другие советские города, особенно интересуясь советской драматургией и театром. Однако пребывание в СССР имело для него и гораздо более глубокий смысл, позволив отчетливее осознать международное, интернациональное значение народно-революционной войны. Эта тема занимает суще-

ственное место в последующем творчестве Эрнандеса периода войны, в стихах, собранных в книгу «Человек в засаде» (*El hombre acescha*).

Книга эта была уже набрана в одной из типографий, когда республика потерпела поражение. Набор был ссылан, и стихотворения этого сборника до сих пор опубликованы, по-видимому, не полностью. В книгу вошли стихи, написанные в последние годы войны. Многие из них и по тематике и по поэтическим средствам близки к стихотворениям книги «Ветер народа». Таковы, например, стихотворения «Взываю к быку Испании» (*Llamo al togo de España*), «Россия» (*Rusia*), «Призыв к поэтам» (*Llamo a los poetas*) и др. Очень характерно расширение образной символики в первом из этих стихотворений. Образ быка (*el togo*) здесь становится символом героической Испании, не способной подобно волам (*los bueyes*) покорно подставлять шею под ярмо и предпочитающей, как бойцовый бык, смотреть в глаза смерти, встречать ее в яростной схватке. Однако и в этих стихотворениях и в особенности в стихах, написанных в последний год войны, все отчетливее звучит трагическая тема, сознание обреченности народной борьбы. По-прежнему поэт призывает к борьбе, ибо человек должен сражаться за благородное дело до конца, но все реже и реже в его стихах появляется светлый образ победы.

И время — кровь. Оно ворвалось в вены.
Часы, заря и ранят и карают,
Гремят все виды крови, как гроза.
Ту кровь и смерть не сделает забвенной:
Не меркнет страстный блеск — его вбирают
Мои тысячелетние глаза.

(Пер. О. Савича)

Так завершает Эрнандес сонет, посвященный второй годовщине войны. Особой драматической силы муза Эрнандеса достигает в стихотворениях «Голод» (*El hambre*), «Раненый» (*El herido*), «Тюрьмы» (*Los cárceles*), «Поезд раненых» (*El tren de los heridos*). Теперь уже «калека поезд, изошедший кровью», «молчащий, опечаленный и бледный, безмолвный поезд, груженный страданьем...», становится для поэта символом тяжело раненной и агонизирующей Испании. И все же «... чтобы жить, достаточно кусочка тела; человек сохраняется даже в уголке плоти, в одном только пальце; и обломок крыла продолжает могучий полет поверженного тела». Поэт уже различал страшный завтрашний день Отчизны, согбенной под крестом и заключенной в застенки:

Закрой, тюремщик, двери, задвинь свои засовы,
Свяжи его покрепче, — но душу не связать.

Есть и ключи, и стены, неправда и шеколды,
а душу не связать.

(Пер. П. Грушко)

Эти слова поэта из стихотворения «Тюрьмы» звучат пророчески: ему самому довелось доказать это своим жизненным подвигом.

В марте 1939 г., когда республика потерпела поражение, Эрнандес находился в южно-центральной зоне республики, стиснутой фашистскими войсками. Он пытается перейти границу Португалии, но португальские пограничники выдают его франкистам. Жестоко избитого, его привозят в мадридскую тюрьму. Несколько месяцев он проводит в застенке. В мае его неожиданно освобождают: один французский епископ по просьбе Пабло Неруды обратился с письмом к Франко. Эрнандес встречается с женой и сыном, потом едет в родной городок Ориуэлу. Здесь, однако, местные фашисты бросают его снова в тюрьму. Начинается последний, самый мучительный этап в жизни поэта. Его переводят из тюрьмы в тюрьму, месяцами содержат в одиночной камере, морят голодом. В конце 1939 г. трибунал приговаривает его к смерти, и шесть месяцев он живет в ожидании казни. Только летом 1940 г. смертный приговор заменяют тридцатилетним тюремным заключением. Однако здоровье поэта подорвано; голод и тиф обостряют чахотку, и 28 марта 1942 г. Эрнандес умирает на жалкой койке тюремного госпиталя.

На последнем повороте жизненного пути, когда все вокруг покрыли мрак и отчаяние, особенно ярко проявилась удивительная сила духа и стойкость Эрнандеса. В одном из писем к Хосефине поэт писал из тюрьмы: «Эти барчуки никогда не простят мне, что я открыто и гордо отдал свой большой или малый талант, большую или меньшую часть моего сердца... на службу своему народу». И далее: «Они предпочли бы видеть меня предателем. Но этого они не добились и никогда не добьются. Мой сын унаследует от своего отца не деньги, а честь».

Эти слова поэта звучат как клятва верности тем идеалам, которым он посвятил свою жизнь. Не сломленный тяжкими бедами дух поэта раскрывается и в стихах этого периода. Написанные в тюремном застенке, поэтические произведения Эрнандеса тех лет долгое время оставались неизвестными читателю и были опубликованы лишь много лет спустя после его смерти. Большая часть этих стихотворений самим поэтом была включена в цикл «Кансьонеро и романсеро разлук» (*Cancionero y romanceiro de ausencias*). Начатый еще в последние месяцы войны, этот цикл объединил стихи первых месяцев тюремного заключения и был

завершен в короткий период пребывания на свободе. Рукопись цикла Эрнандес оставил Хосефине перед вторым арестом. И по тематике и по настроению к циклу, однако, примыкают и стихотворения, написанные в последние годы заключения.

Всегда тяготевший в поэзии к большим, эпическим формам, Эрнандес на этот раз создает по преимуществу короткие лирические стихи. Поэт, в творчестве которого чувство, страсть почти всегда занимали главное место, в стихах последних лет взрывы чувств пытается умерить и сдержать мыслью, стремясь проникнуть разумом в самые глубины жизни и осознать ее конечный смысл:

Три раны в моей груди:
жизни,
смерти,
любви.

(Пер. В. Андреева)

Жизнь, смерть и любовь и становятся основными объектами размышлений поэта. Внешний мир — все, что лежит за пределами тесной тюремной камеры, почти исчезает из последних стихотворений поэта. И объясняется это не только тем, что Эрнандес о многом вынужден был молчать, но и тем, что мир нередко кажется ему хаотичным и смутным, миром, в котором торжествует трагически бессмысленный дух войны:

В селе нелюдино.
И поле не орано.
Любовь без любимых.
Пыль, травы и вороны.
А молодость где?
Погибла в беде...

(Пер. Д. Самойлова)

Еще более мрачными штрихами рисует поэт ужасы войны в другом стихотворении. Пиршество смерти, отравляющей смрадным дыханием даже природу, — такова война: «...кровь течет по свету, лишённая покоя, заключённая в клетку... Даже в глубинах лилий рождается стремление убивать; слиться в объятиях с металлом жаждут все тела...» В хаосе жизни гибнет все, даже воображение. Одно из самых, пожалуй, мрачных стихотворений этих лет так и называется «Могила воображения» (*Sepultura de la imaginación*). Задумал человек построить здание, в котором воплотилась бы «света и вольности идея», чтоб было оно «всех строений легче...».

Хотел создать строитель... Но камень у движенья
заимствует лишь плотность и грубую весомость.
Себе тюрьму он строил. И сам в свое строенье
низринут был. А рядом — и ветер и веселость.

(Пер. Д. Самойлова)

Есть, однако, в этом хаосе жизни сила, гармонично
которой ничто не может нарушить: это — любовь. Большая
часть тюремных стихотворений Эрнандеса посвящена про-
славлению любви. Чувство, переживаемое на этот раз
поэтом, во многом не похоже на то, которое вдохновля-
ло его еще так недавно в сборнике «Неугасимый луч». Здесь оно более зрелое и более глубокое: в нем не
только неукротимый порыв, но и глубокая нежность,
человеческая теплота и покой. В любви поэта к Хосефине
сливаются страсть и уважение к женщине-матери, подари-
вшей ему ни с чем не сравнимую радость отцовства.
Среди многих стихотворений этого периода особой глуби-
ной чувств отличаются стихи, посвященные сыновьям:
первому, рано умершему, и второму, который был еще
младенцем, когда Эрнандеса бросили в темницу. В этом
маленьком тельце поэт черпает силы для того, чтобы
выгнать любые муки. «Улыбайся, — зовет он к своему
сыну, — с тобой одержу я победу над временем, моим
злейшим врагом». Как-то Хосефина, кормившая тогда
грудью маленького сына, написала Эрнандесу, что в доме
не осталось ничего, кроме лука и хлеба. Ответом на
это письмо стала замечательная «Луковая колыбельная»
(*Nanas de la cebolla*), в которой все как будто напол-
нено болью за жену и сына, лишенных самого необ-
ходимого, тоской по ним, любовью и беспредельной
нежностью к ним.

Смейся, соловушко
дома родного...
Смех твой дает мне
крылья свободы.
Рушит тюремные
темные своды...

(Пер. И. Тьняновой)

Правда, и любовь не может избавить человека от
смерти и разлук. Более того, она как будто лишь усили-
вает горечь разлуки, вынужденного одиночества узника
(«Разлуку во всем осязаю: твои обессилели руки./Во всем
предчувствую близость/разлуки, разлуки, разлуки»). Но как
бы ни была сильна горечь расставанья, как бы ни была
ужасна смерть, им не одолеть любви, ибо любовь —
источник всего сущего, бесконечности жизни, будущего.
Поэт стремится найти наиболее точный и обобщенный
символ вечного обновления, в котором сливаются воедино

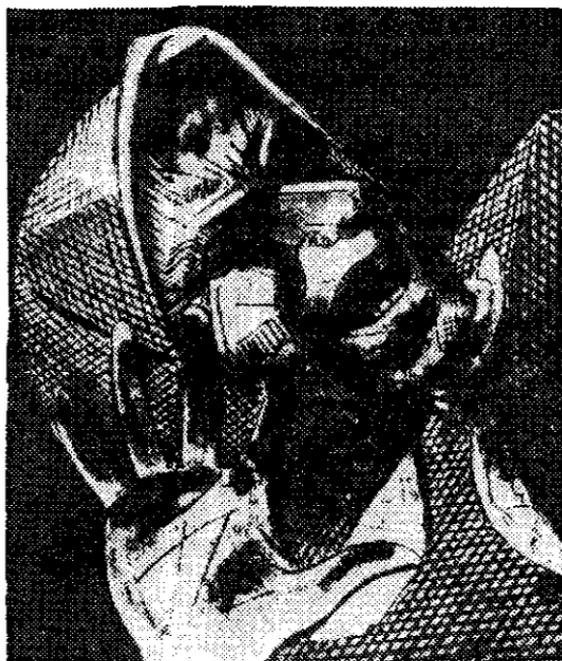
любовь, жизнь и смерть. Тема жизни, зарождающейся во чреве женщины, приобретает для Эрнандеса особый смысл, — эта тема помогает ему высвободиться из-под гнета безысходности. Вот почему, несмотря на все тяжкие лишения и страдания, которые довелось ему пережить, он остался несломленным до конца. И не случайно одно из последних стихотворений «Вечная тьма» (*Eterna sombra*), набросав ужасающую картину вечной мглы, опустившейся над ним, поэт завершает примечательными словами надежды:

Слышу, распахнутый в жизнь, как окно,
будни, тускнеющие в отдаленье...
Все же в борьбе лишь добыть мне дано
свет, повергающий тьму на колени.

(Пер. М. Самеева)

Таким «светом, повергающим тьму на колени», лучом, прорезавшим мрак заточения и осветившим благородный облик поэта-борца, была и вся поэзия Мигеля Эрнандеса.





ЛИТЕРАТУРА
1939-1975

Март 1939 г. стал одним из самых трагических рубежей истории испанского народа. Поражение республики и победа франкизма отбросили страну на многие десятилетия назад. В стране воцарился режим фашистской диктатуры; были ликвидированы все социальные и политические завоевания республиканского периода; национальные меньшинства лишились автономии, а национальный вопрос был даже объявлен «выдумкой врагов нации».

Камарилья генерала Франко, верный страж интересов финансовой, промышленной и помещичьей олигархии, в первые годы после победы выступала в союзе с фашистскими державами — Германией и Италией. Позднее, особенно со второй половины 40-х годов, Франко и поддерживавшие его социальные силы переориентировались на реакционные милитаристские круги Соединенных Штатов.

Установление фашистской диктатуры имело самые пагубные последствия для развития культуры. Вновь господствующие позиции в области образования заняла церковь. Печать, литература, театр, кино были поставлены под суровый контроль цензуры. Перед созданным в начале 40-х годов Национальным институтом литературы была поставлена задача «вводить в царство книги великую испанскую политику фаланги», единственной сохранившейся в стране политической организации. Для контроля над литературой и искусством были учреждены цензурные органы, препятствовавшие не только публикации прогрессивных испанских книг, но и проникновению передовых идей из-за рубежа.

Печать, радио, кино были подчинены интересам пропаганды идеологии расизма, религии и социальной демагогии. Красугольным камнем этой идеологии стала идея избранничества, особой духовной миссии, которая будто бы предназначена самим богом испанскому народу, идея *hispanidad*, то есть некоей мистической национальной общности испанцев, противостоящей «тлетворному» влиянию всяких либеральных идей.

Кризис в испанской культуре этого времени усугублялся тем, что были нарушены естественная преемственность поколений, непрерывность культурных традиций. Погибли Лорка, Мачадо, Эрнандес, в эмиграции оказались сотни деятелей культуры, весь цвет нации. На долгие годы

замолчали те литераторы, которые по разным причинам остались в Испании (например, В. Алейксандре) или вернулись на родину после войны (Бароха и др.). Их произведения, как и книги многих прогрессивных писателей прошлого, оказались под запретом. Многие годы Испания была почти полностью изолирована и от мирового литературного процесса. Недаром молодые писатели Испании называли себя «поколением без наставников».

Особенно тяжкими были эти годы для культуры народов Басконии, Галисии, Каталонии. Тотчас после победы франкизма прекратилось издание книг и периодических изданий на языках этих народов, преподавание этих языков в школах всех видов; многие деятели культуры этих областей Испании покинули страну, другие в знак протеста против насильственной «испанизации» замолчали.

Лишь очень немногие литераторы Испании решились славословить «крестовый поход» (так официально называла франкистский мятеж пропагандистская машина фашистского государства). Однако романы, славившие победителей, — «Верная пехота» (*La fiel infantería*, 1943) и «Площадь перед Замком» (*Plaza del Castillo*, 1951) Рафаэля Гарсиа Серрано (*Rafael García Serrano*, род. в 1917 г.) и аналогичные творения некоторых других писателей являли собой такое убожество, что даже франкистская пресса признала их «авторскими неудачами».

Казалось, что в стране на долгие годы иссякли родники творчества. Однако литература Испании обнаружила исключительную жизнеспособность, и уже через несколько лет после победы фашизма появились явственные симптомы ее возрождения. Прежде всего это обнаружилось в жанре романа, который вновь после долгого перерыва становится ведущим. Вот почему общие процессы эволюции литературы в годы франкистской диктатуры прослеживаются в настоящем введении именно на примере развития романа.

В 40-х годах широко популярным стало в Испании направление, получившее название «тремендизма» (от исп. *tremendo* — ужасный). Писатели этого направления испытали на себе воздействие экзистенциалистской философии, которая покоилась на признании извечной отчужденности человеческой личности в обществе, ее «радикального», непреодолимого одиночества. Мироощущение тремендистов было глубоко трагичным, они утверждали идею абсурдности человеческого бытия, единственным содержанием которого, по их мнению, является насилие и смерть. Социальный аспект проблемы взаимоотношений человека и общества у большинства тремендистов подменялся биологическим.

Лишь в творчестве некоторых писателей тремендистские идеи прозвучали как отрицание официальной идеологии

hispanidad; анархический бунт героев в произведениях этих писателей был направлен в конечном счете против социальных обстоятельств, господствовавших в тогдашней Испании. Таково раннее творчество К. Х. Села и К. Лафорет.

Камило Хосе Села (Camilo José Cela, род. в 1916 г.) дебютировал в литературе романом «Семья Паскуаля Дуарте» (*La familia de Pascual Duarte*, 1942), который, собственно, и положил начало тремендизму. Книга представляет собой по форме исповедь находящегося в тюрьме в ожидании казни преступника, за плечами которого несколько убийств. К. Х. Села вполне в эти годы разделял точку зрения экзистенциалистов на человеческое существование как бесконечное и бессмысленное мучение и мучительство, из которых выход лишь смерть. Но это только одна сторона книги и, быть может, не самая главная.

Паскуаль Дуарте, каким он предстает перед читателем в своей исповеди перед казнью, по природе вовсе не преступник. Напротив, ему не чужды и добрые чувства, но они, едва возникнув в его душе, тотчас приходят в столкновение с жестокостью царящих вокруг законов. «Тот, кого обычно называют преступником, — преступник не более, чем другие, — писал позднее Села, объясняя поступки своего героя. — Истинный преступник... это общество, которое либо фабрикует эти орудия, либо допускает, чтобы их фабриковали». Только истолковав поведение Паскуаля как неосознанный, стихийный протест против несправедливости, царящей в обществе, можно понять причины некоторых его поступков, иначе кажущихся необъяснимыми (например, убийство старого, доброжелательного и кроткого графа). Общественный смысл жизни Паскуаля сразу же почувствовали и читатели и цензоры. Писатель долго не мог найти издателя, а когда роман все же появился, то часть его тиража была конфискована властями.

Роман «Улей» (*La colmena*), написанный Селой в 1943 г., был издан лишь в 1951 г. в Аргентине. В отличие от монодрамы Дуарте «Улей» — это мозаика судеб почти полнороста персонажей, рассказ о которых иногда укладывается в одну-две строки, а иногда разрастается до размера небольшого эпизода. Жизненные пути одних персонажей прихотливо переплетаются между собой, других идут параллельно, не пересекаясь, но все они подтверждают общее ощущение человеческого бытия как серого, тусклого и бессмысленного потока, в котором одинаково нелепо и барахтаться, чтобы остаться на поверхности, и покорно отдаваться его течению. И снова писатель, выходя за пределы экзистенциалистской концепции исконной абсурдности человеческого существования, особенно внимательно приглядывается в мадридском улье к участи тех, кто забыт

и проклят обществом, — к девушке, торгующей своим телом ради того, чтобы купить лекарства чахоточному жениху; мужчине, загнанному в тупик безработицей; ребенку, лишенному элементарных детских радостей. Села не приносит ни одного слова осуждения бесчеловечному обществу, но его роман воспринимается именно как свидетельское показание против этого общества.

То же можно сказать и о романе «Ничто» (Nada, 1944) Кармен Лафорет (Carmen Laforet, род. в 1921 г.). В романе перекрещиваются две линии повествования. Одна — история юной Андрес, приезжающей вскоре после окончания гражданской войны учиться в местном университете; другая — рассказ о ее родственниках, в доме которых она поселилась. Сложные отношения любви-ненависти, существующие между Ангустиас и ее братьями Хуаном и Рамоном, между Хуаном и его женой Глорией, и связывают и одновременно отталкивают всех их друг от друга. По своему характеру они вполне соответствуют экзистенциалистским представлениям об абсолютном одиночестве человека, об иллюзорности родственных связей, дружбы и любви как средстве преодоления отчужденности друг от друга. Но и здесь, как и в романах Селы, за метафизическими покровами легко просматриваются реальность послевоенной Барселоны, нищета, полугодное существование ее обитателей, физические и духовные раны, которые нанесла людям война. И эта реальность оказывается страшнее всяких ужасов тремедизма. К сожалению, в своем дальнейшем творчестве, быть может за исключением романа «Остров и демоны» (La isla y los demonios, 1952), К. Лафорет ни разу не приблизилась к пониманию повседневной трагедии будничной жизни Испании, какое она обнаружила в романе «Ничто». Мрачная, пессимистическая, но трезвая оценка современности в ее последующих произведениях сменится выражением надежды на благостные перемены, но единственным фундаментом, на котором возможно возводить это здание счастливого будущего, она объявит религию.

Каковы бы ни были изгибы дальнейшего творческого пути Селы и Лафорет, их ранние произведения остались в истории испанской литературы как первые свидетельства протеста против несправедливого общественного порядка, который воцарился в стране.

Влияние тремедизма испытали на себе и писатели, начавшие литературное творчество на рубеже 50-х годов. Но очень скоро они пошли по иному пути.

К этому времени в экономической жизни страны произошли существенные сдвиги. Правительство Франко было вынуждено отказаться от прежней политики экономического обособления Испании от всего мира. Были широко

открыты границы иностранному капиталу, облегчены возможности для въезда туристов, разрешена эмиграция безработных в страны, нуждавшиеся в рабочей силе.

Иностранные капиталовложения, туристический бизнес и поступление валюты от эмигрировавших за рубеж рабочих создали финансовую базу для индустриализации страны. За десятилетие до 1970 г. промышленное производство Испании выросло более чем вдвое. Обогатив правящую клику и вызвав некоторое повышение жизненного уровня населения, это «экономическое чудо» — превращение испанского общества в «общество потребления» — имело важные социальные последствия. Антифранкистское движение приобретает в эти годы все более широкий размах и качественно новый характер. Призыв компартии к «национальному согласию» всех враждебных диктатуре сил получил отклик в самых разных слоях общества: в оппозицию к господствующему режиму стали не только трудящиеся, но и широкие круги интеллигенции, а также многие представители католического духовенства.

Могучее движение масс не удалось подавить ни с помощью репрессий, ни провозглашением «либерализации» режима. Кризис франкизма приобрел необратимый характер. Вот почему вскоре после смерти Франко (ноябрь 1975 г.) правящие круги Испании были вынуждены вступить на путь постепенной демократизации всего строя жизни в стране.

В условиях нарастающего антифашистского движения масс, первые симптомы которого — забастовочное движение в Барселоне и Бискайе — обнаружилось уже в начале 50-х годов, приходит в литературу новое писательское поколение — братья Хосе-Агустин, Хуан и Луис Гойтисоло, Ана Мария Матуте, Мигель Делибес, Блас де Отеро, Альфонсо Састре и др. Они не объединялись в какие-нибудь группировки, не формулировали обязательных для всех политических и эстетических программ. И все же им свойственна общность или близость взглядов на мир и на задачи литературы.

Прежде всего, они отвергали экзистенциалистскую философию Ортеги-и-Гассета и в особенности его эстетическую программу. Требованию дегуманизации искусства они противопоставили девиз «Гуманизироваться или погибнуть!». Этот лозунг провозгласил Хуан Гойтисоло, которому принадлежал также парадоксально звучащий, но многозначительный призыв к «бегству в действительность».

Молодые романисты решительно обращаются к реалистическому методу. Они провозглашают своими учителями в искусстве Гальдоса, Бароку, плутовской роман XVII века; в мировой литературе их ориентирами стали романы Хемингуэя и Дос Пассоса, драматургия Брехта.

Особенно близки их искания неореализму, получившему широкое распространение в итальянском искусстве.

Единственным объектом изображения в прозе середины века была современная действительность. При этом романистов интересует почти исключительно социальный ее аспект; ведущими жанрами стали различные разновидности социального романа, посвященного жизни низших и средних слоев испанского общества. Как бы ни была жестока реальность, изображаемая в книгах 50-х годов, герои их принципиально отличны от персонажей тремандистского романа. Там — затравленный зверь среди зверей; здесь — забитый, отупевший от тягот жизни, но все же человек, в котором наряду с жестокостью, порожденной адскими условиями жизни, всегда где-то в глубине души таятся нежность, сочувствие ближнему, инстинктивное чувство солидарности обездоленных.

Писатели пишут не только о народе, но и для народа. В их творчестве обнаруживается стремление к ясности, простоте языка и образности. Еще более важным художественным принципом для большинства молодых романистов стало требование «объективности» повествования, отказа от прямой авторской оценки изображаемого. Свой метод писатели этих лет определяли не только как «социальный реализм», но и как «объективный реализм».

Существо этого метода не имеет ничего общего с объективистской бесстрастностью; позиция писателя достаточно определена, но вытекает она не из авторских деклараций и оценок, а из отбора фактов действительности и их освещения в романе. Характерными чертами «объективной» прозы стали предельно точное и крайне детализованное описание среды, окружающей человека, и самого героя — его поступков, жестов и т. д.; изображение психологических состояний персонажа через особенности его поведения; ослабление роли сюжета в структуре романа, отказ от концентрации действия вокруг одного события или героя и связанная с этим дробность композиции и т. д.

Начало «объективной» прозе положил, собственно говоря, уже Села, для романа «Улей» которого характерна подчеркнутая объективность повествования. Более последовательно принципы «объективного реализма» были осуществлены в романе писателя Хесуса Фернандеса Сантоса (Jesús Fernández Santos, род. в 1926 г.) «Суровые люди» (Los bravos, 1954), дающем подробное и точное описание жизни одного селения. Классическим образцом романистики этих лет стал роман «Харама» (El Jaramá, 1956) Рафаэля Санчеса Ферлосио (Rafael Sánchez Ferlosio, род. в 1927 г.). Писатель рассказывает об одном дне, жарком летнем воскресенье, на берегах Харамы, куда приехали отдохнуть из столицы несколько молодых людей. Дейст-

вия в романе почти нет — только в самом конце происходит событие, несколько нарушающее почти неприметное движение времени: случайная смерть юной Луиситы. Персонажи книги, юноши и девушки, конечно, чем-то занимаются в течение дня — они купаются, загорают, поют, танцуют, ссорятся, мирятся. Но и в словах и поступках их редко проявляется живая душа человека; перед нами скорее автоматы, реагирующие на внешние раздражители по раз и навсегда заданной программе, чем люди. И, как у автоматов, у героев «Харамы» нет ни прошлого, ни будущего — одно только серое, тоскливое настоящее. А ведь еще совсем недавно — меньше двух десятилетий назад — здесь, на берегах Харамы, отцы и старшие братья отдыхающих на берегу юношей и девушек сражались во имя каких-то идеалов, истекали кровью, гибли. Герои «Харамы» повсюду натываются на следы той войны, но даже эти шрамы не могут пробудить их от спячки, которая и есть их жизнь.

Большое значение имело появление с середины 50-х годов произведений о тружениках города и деревни. Этой теме посвящено большинство произведений Альфонсо Гроссо (Alfonso Grosso, род. в 1928 г.). Выходец из состоятельной семьи, в молодости служивший чиновником, Гроссо обратился к литературному труду в 30-летнем возрасте. В 1961 г. появляется его роман «Канава» (*La zanja*), а вскоре и роман «Ослепительно голубое небо» (*Cielo difícilmente azul*); два года спустя был напечатан роман «Сети» (*El cepirrote*). Во всех этих произведениях Гроссо обращается прежде всего к людям труда — будь то строители водопровода («Канава»), рыбаки («Сети») или рубщики леса и батраки-поденщики («Ослепительно голубое небо»). Но как бы подробно и правдиво ни выписывал писатель картины каторжного труда своих героев, главное все же для него — не фиксация условий жизни его персонажей, а их реакция на эти условия, богатый и сложный мир их переживаний. В годы, когда литературная молодежь отворачивалась от психологического анализа во имя «объективной» передачи реального мира Испании, Гроссо демонстративно делает именно углубленный психологический анализ едва ли не основным средством изображения той же реальности.

По-своему подошли к изображению людей труда и Хесус Лопес Пачеко (*Jesús López Pacheco*, род. в 1930 г.) в романе «Гидроцентральный» (*Central eléctrica*, 1958), и Армандо Лопес Салинас (*Armando López Salinas*, род. в 1925 г.) в романе «Шахта» (*La mina*, 1960). Как и Гроссо, они не ограничиваются показом нечеловеческих условий жизни батраков и строителей электростанции (в романе Лопеса Пачеко), крестьян и шахтеров (в книге Лопеса

Салинаса). Авторы этих произведений углубляют социальный анализ действительности, обращаются к прямому разоблачению фашистского режима, а главное, рисуют также пробуждение классового самосознания героев, ростки протеста.

Две черты особенно характерны для прозы 50-х годов: это почти полная бессюжетность повествования и его мнимая или действительная документальность. Пренебрежение к сюжету иногда приводило к тому, что роман вообще лишился единственного действенного стержня и превращался в серию мало связанных между собой новелл. Таков, например, первый роман Луиса Гойтисоло Гая (Luis Goytisolo Gay, род. в 1935 г.) «Окраина» (Las afueras, 1958). Что касается тяги к документальности, то она получила отражение не только в романе, но и в многочисленных путевых заметках, появившихся в эти годы.

Одним из первых обратился к этому жанру опять же К. Х. Села, который еще в 1948 г. опубликовал свое «Путешествие в Алькаррию» (Viajes a la Alcarria). Много позже появились документальные повести Хуана Гойтисоло, путевые заметки «Пешком по Хурдским горам» (Caminando por las Hurdas, 1960) Антонио Ферреса (Antonio Ferrer, род. в 1924 г.) и А. Лопеса Салинаса; «Вниз по реке» (Por el río abajo, 1965) А. Гроссо и того же Лопеса Салинаса, а также многие другие. Меньше всего в этих путевых записках можно найти описания красот природы или экзотических черт испанского захолустья. Эти книги — прежде всего потрясающий социальный документ, прямое и непосредственное свидетельство очевидцев нищеты, невежества, голода, болезней, которые стали уделом испанского народа. При этом писатели, как правило, не стремятся к обобщениям, не формулируют выводов из виденного и с предельной точностью описанного. Они поступали так не только потому, что эти выводы не позволила бы опубликовать цензура, но главным образом потому, что в большинстве своем были наивно убеждены, что прямое и непосредственное свидетельство откроет читателям глаза на правду и возбудит в них стремление решительно добиваться перемен.

Кому, однако, стремились открыть глаза на правду прозаики 50-х годов? Ведь народу эта горькая правда была известна — она была правдой их повседневного существования, а на «прозрение» тех, кто стоял у власти, писатели вряд ли могли рассчитывать. Видимо, представители «объективной» прозы обращались прежде всего к интеллигенции, которая, по словам А. Лопеса Салинаса, «в стране, где не существуют легальные политические партии», играет «ту роль, которую в органах буржуазной демократии выполняет правительственная оппозиция».

В этот период, действительно, сотни литераторов, художников, ученых перешли к открытой оппозиции франкистскому режиму. И все же это было лишь меньшинство; многие интеллигенты остались в стороне от борьбы. Это и побудило многих романистов обратиться к исследованию причин подобной пассивности. Писатели начинают осознавать, что фашизм — это не только голод и нужда народа, но и растрепанность душ, духовное опустошение тех, кто занял в отношении франкизма позицию невмешательства. Именно этому духовному параличу тех, кому материальный достаток и положение в обществе обеспечили возможность «сладкой жизни», посвящены многие романы начала 60-х годов: «Новые друзья» (Nuevas amistades, 1959) Хуана Гарсиа Ортелано (Juan García Hortelano, род. в 1928 г.), «Все те же слова» (Las mismas palabras, 1962) Л. Гойтисоло Гая и др.

В этих книгах отчетливо обнаруживались симптомы начинающегося кризиса метода «объективного» повествования. Углубление психологического анализа, раньше игравшего в романах в большинстве случаев роль второстепенную, потребовало от писателей обращения к таким приемам, которые как бы взрывали изнутри «объективный» метод (внутренний монолог, поток сознания и т. п.). Внутренне статичный «объективный» роман особенно ярко раскрывал свою ограниченность в тех случаях, когда перед художником вставала задача изобразить движение человеческой мысли и чувства, движения сложные и противоречивые.

Кризисом «объективного» романа не замедлили воспользоваться его противники, усилившие нападки на социальный роман и пытавшиеся противопоставить ему так называемый метафизический роман. Новое направление, однако, на поверку оказалось попыткой возродить экзистенциалистскую прозу; отказ от социальной проблематики пытались оправдать обращением к «общечеловеческим», внеисторическим и внациональным, «метафизическим» проблемам человеческого существования.

Причину кризиса «объективной» прозы стремились осмыслить и ее бывшие сторонники. Этому, в частности, посвящены статьи Хуана Гойтисоло, вошедшие позднее в сборник «Хвостовой вагон» (El furgón de cola, 1967). Суть кризиса Гойтисоло видит в том, что его произведения и романы его единомышленников «ни на вершок не продвинули революцию», что писатели «ошибались, когда верили в реальное могущество литературы». По мысли Гойтисоло, писатели должны не только разрушать мифы, насаждаемые реакционными силами, но и расстаться с «идеализацией народа», который будто бы из «народоборца» сделался «народом-рабом», предпочитающим ком-

форт хотя бы и без свободы; литературе следует также трезво оценить и возможности левой интеллигенции, бунт которой против франкизма, по мнению писателя, бесперспективен. Решение всех этих задач не по силам «объективному» роману; романистика должна обогатиться новыми приемами, способными воссоздать не только сложную и противоречивую картину социальной действительности, но и внутренний мир персонажей, их противоречивые мысли и устремления, их подсознание. В суждениях Гойтисоло много ошибочного и несправедливого, но в них получили отражение и те реальные трудности, с которыми столкнулся романист, и поиски им путей их преодоления.

То, что в этом же направлении шли искания и других испанских писателей, подтверждается появлением еще в 1962 г. романа «Время молчания» (*Tiempo de silencio*) Луиса Мартинеса Сантоса (Luis Martínez Santos, 1924—1964). Этот первый роман молодого ученого-психиатра стал и последним, ибо вскоре он погиб.

В одном из писем Мартинес Сантос говорил о том, что стремился в своей книге к «реализму диалектическому», имея в виду, очевидно, тщательный анализ противоречивых движений человеческой души. Рассказанная писателем история молодого биолога, случайно попавшего в столичные трущобы, попытавшегося активно вмешаться в жизнь и судьбы их обитателей и с ужасом обнаружившего бессмысленность своего поступка, полную свою неспособность сопротивляться потоку серой жизни, характерной для нынешнего «времени молчания», дала возможность автору действительно проникнуть в сложную диалектику души. Книга Мартинеса Сантоса — это интеллектуальный роман с разнообразной и притягательно меняющейся палитрой средств художественной образности; книга, в которой гротеск сочетается с лирико-философскими размышлениями, множественность точек зрения исключает объективное повествование, а авторская речь расцвечена усложненными синтаксическими оборотами, неожиданными метафорами, аллегорическими образами и т. д.

Стилистику романа Мартинеса Сантоса, как и последних романов Хуана Гойтисоло, романа А. Гроссо «Гайфун Инес приближается» (*Inés just coming*, 1968) и романов некоторых других писателей, в испанской критике часто определяют как «необарокко». Конечно, подобное определение весьма условно, но в нем получило отражение признание того, что подобно искусству барокко современная литература имеет дело с обществом и человеком в кризисном состоянии и что это состояние не поддается однозначному «объективному» анализу.

Реалистический роман на рубеже 70-х годов оказался на распутье, а среди романистов получили большое рас-

пространение «неоавангардизм», «метафизическая» школа и т. п.

Во многом аналогичными в период франкистской диктатуры были и искания писателей Каталонии, Галисии и Басконии, творчество которых фашистскому режиму не удалось прервать надолго.

За последние 15–20 лет существования франкизма фашистские власти вынуждены были приоткрыть клапаны, чтобы ослабить недовольство своей национальной политикой: появились издательства, специализирующиеся на выпуске научной и художественной литературы на языках этих народов, начали выходить литературно-художественные журналы на этих языках и т. д. Вопреки всем препонам возродились к новой жизни литературы в Каталонии, Галисии и Стране Басков. При этом еще более отчетливо обнаружилось своеобразные черты литературного процесса каждого из этих народов.

Так, например, галисийская литература и сейчас сохраняет глубокие и органические связи с фольклором. Крупнейший современный галисийский поэт и критик Селзо Эмилио Феррейро (Celso Emilio Ferreiro, 1914–1979) писал: «Литература, подобная нашей, по самой своей природе демократична, народна и, следовательно, вызывает тревогу у буржуазии». Объясняет он это следующим образом: «Галисийская культура глубочайшим образом связана с народными массами, в особенности с крестьянством и моряками. Она поддерживается также средним классом и мелкой буржуазией небольших городков, население которых сохраняет связи с сельским хозяйством. Остальные части социального организма не только не поддерживают местную культуру, но и ведут с ней борьбу, полагая, что она давно выродилась и непригодна для выражения «возвышенных» идей». Основную тенденцию развития современной галисийской литературы Феррейро охарактеризовал справедливо. При этом, однако, надо иметь в виду два обстоятельства. Во-первых, признание органичного демократизма галисийской литературы отнюдь не означает, что здесь царит полное единодушие в определении целей и форм литературного творчества. Наряду с прогрессивной галисийской литературой, представленной творчеством самого С. Э. Феррейро, чья книга стихов «Долгая каменная ночь» (*Longa noite da pedra*, 1962) положила начало новому этапу в развитии социальной, гражданской поэзии, наряду с социальной лирикой Луиса Сеоане (Luis Seoane, род. в 1910 г.), прозаическими произведениями о галисийской деревне Шозе Нейра Виласа (Xosé Neira Vilas, род. в 1928 г.) и другими существуют и писатели, ориентирующиеся в своем творчестве на патриархально-консервативные черты сознания некоторых слоев галисийско-

го крестьянства. Такова, например, пантеистическая поэзия Пуры Васкес (Puga Vásquez, род. в 1918 г.). Много сторонников привлекла также группа «новотрубадурских» поэтов, возрождающих формы и ритмы средневековой галисийско-португальской лирики, например Альваро Кункейро (Alvaro Cunqueiro, род. в 1911 г.), Шозе Диас Жакоме (José Díaz Jacome, род. в 1910 г.) и др. Вторых, в последнее десятилетие правления Франко национальное движение в Галисии приняло такой размах, что местная буржуазия не могла оставаться в стороне от него. В частности, буржуазия пытается взять в свои руки и национальную культуру, что значительно усложнило панораму галисийской литературы последних лет.

Совершенно иное положение сложилось в Стране Басков и в Каталонии. В Басконии национальная буржуазия достаточно сильна и поддерживает националистические идеалы, стремясь к изоляции баскской культуры не только от испанской (кастильской), но и от европейской. Эта ориентация на патриархально-консервативные идеалы наиболее ярко проявилась в огромной поэме «Баски» (Euskaldunak, 1950) Николаса Ормаэчеа (Nicolas Ormaetxea, 1888—1961), в поэмах «Жажда жизни» (Bizi-naí, опубли. в Гватемале в 1953 г.) и «Гребля и сон» (Arraun ta Amets, 1956) Сальватора Мичелены (Salvatore Mitxelena, 1919—1965) и др. Но уже в произведениях некоторых писателей, например в повестях Немесио Эчаниса (Nemesio Echaniz, род. в 1899 г.) из сборника «В поисках новых земель» (Zur bari billa, 1967), общий патриархально-консервативный колорит противоречиво сочетается с усвоением принципов «нового романа» Роб-Грийе. В еще большей мере ориентация на модернистские течения современной европейской литературы характерна для произведений баскских поэтов Хосе Асурменди (José Azurmendi, род. в 1941 г.), автора поэмы «Древо черного стихотворения» (Poema beltzaren argbola, 1963) и сборника стихов «Незрелые слова» (Hilzberdeax, 1971), Хосе Бастерэчеа (José Basteretxea, род. в 1911 г.) и др. В творчестве крупнейшего представителя этого поколения — поэта, драматурга и прозаика Габриэля Арести (Gabriel Aresti, 1933—1975) — наблюдается движение к социально-критической направленности в большой поэме «Вниз по склону» (Malda Behera, 1960), книге стихов «Камень и народ» (Harri eta Herri, 1964), многочисленных рассказах, публиковавшихся в баскских журналах.

В Каталонии, где не только население городов, но и крестьянство включено в интенсивное капиталистическое производство, в литературе, с одной стороны, получили распространение всякого рода декадентские течения: таковы, в частности, экзистенциалистские романы Мануэла де Педроло (Manuel de Pedrolo, род. в 1918 г.), поэзия Блай

Бонета (Blai Bonet, род. в 1926 г.), попытки утвердить на барселонской сцене «театр абсурда» и т. п. С другой стороны, здесь особенно сильные позиции завоевала реалистическая литература, представленная романами и поэзией крупнейшего современного каталонского писателя Сальвадора Эсприу (Salvador Espriu, род. в 1913 г.), поэтическим творчеством Габриэля Ферратера (Gabriel Ferrater, род. в 1922 г.), Франсеса Вальверду (Francés Vallverdu, род. в 1935 г.) и других, прозаическими произведениями Джозепа Эспинаса (Josep M. Espinas, род. в 1927 г.), Балтазара Порсела (Baltasar Porcel, род. в 1937 г.) и многих других.

ГЛАВА XIV

СОВРЕМЕННЫЕ РОМАНИСТЫ Х. ГОЙТИСОЛО, А. М. МАТУТЕ, М. ДЕЛИБЕС



Каждый из этих трех ведущих романистов современной Испании обладает яркой творческой индивидуальностью. Направление их художественных исканий часто не совпадало, но в совокупности их творчество раскрывает наиболее характерные, глубинные процессы, которые происходили в прогрессивной испанской прозе последних десятилетий.

Хуан Гойтисоло (Juan Goytisolo, род. в 1931 г.) родился в Барселоне. Рано лишившись родителей, он воспитывался в семье богатых родственников, затем изучал право в университетах Барселоны и Мадрида. Публикация романа «Ловкость рук» (Juegos de manos, 1954) сделала его главой молодого поколения писателей.

Персонажи этого романа — юноши и девушки преимущественно из обеспеченных семей — ненавидят общество, начисто лишенное духовности, и эпатируют благонамеренных буржуа вызывающим нарушением лицемерных норм их морали. Молодой художник Агустин Мендоса, душа группы, сын юриста Луис, его сестра Глория, Эдуардо по прозвищу Танжерец, Давид — все они стремятся к действию. Но как и во имя чего действовать никто из них не знает. Им показалось, было, что ответ подсказывает Анна, девушка из рабочей среды; еще до того как она случайно попала в эту компанию, ей довелось соприкоснуться с анархизмом. Она предлагает убить депутата

Гуарнера: «Убийство старого депутата взбудоражит всех. Все всполошатся. Каждому придется отвечать за свои поступки». Но и эта цель — лишь иллюзия подлинного действия. И не только потому, что смерть старого болтуна ничего бы не изменила. Еще важнее то, что в бунте своим они остаются плотью от плоти своего класса; против уродливого, несправедливого общества они борются его же методами, уродливыми и несправедливыми. С помощью обмана, шулерской подтасовки карт исполнителем задуманного покушения избирается менее всего на это способный, слабый и безвольный Давид. А когда он не осмеливается застрелить Гуарнера, Агустин хладнокровно убивает Давида. Попытка вырваться из заколдованного круга привычных отношений обернулась бессмысленной и жестокой трагедией.

Уже в этом романе Гойтисоло прибегает к типичной технике «объективного повествования»; в еще большей мере это характерно для последующих его книг, в частности для романа «Печаль в раю» (*Duelo en el paraíso*, 1955). Эта книга интересна тем, что в ней писатель обращается к событиям национально-революционной войны, в которой и он и многие другие писатели его поколения видели истоки трагедии, переживаемой ныне народом Испании.

Действие разворачивается одним из зимних дней 1939 г. В маленьком городке близ Барселоны разместился приют для эвакуированных и осиротевших детей. Республиканские войска уже покинули городок, фашисты вступают в него в конце этого дня. И хотя здесь уже не падают бомбы, дети продолжают жить представлениями, воспитанными в них войной. Все люди делятся на «своих» и «чужих»; этих «чужих» надо уничтожать. Ватаге приютских ребят кажется чужим их сверстник Авель только потому, что живет не в приюте, а в имении тетки, носящем название «Рай». И мальчик с библейским именем Авель, мечтательный и мягкий, становится жертвой. Но и убийцы Авеля вовсе не каины; война искалечила их детство, изуродовала их сознание.

Жертвами войны оказываются и взрослые — молодая учительница Дора, гибнущая во время бомбежки; ее возлюбленный Мартин, дезертирующий из рядов республиканцев и тем самым предающий и своих товарищей, и свою любовь, и самого себя; бесконечно уставший от войны сержант Сантос. Быть может, только лейтенант франкистской армии Фенос сожалеет о том, что война идет к концу; для него война — лишь прекрасная возможность сделать карьеру.

«Печаль в раю» — роман пацифистский; для Гойтисоло той поры неважно, кто прав, а кто виноват, — всякая

война калечит и уродует сознание людей, пробуждает в них жестокие инстинкты.

Романы «Цирк» (*El circo*), «Праздники» (*Fiestas*) и «Прибой» (*La ghesaca*, все три — 1958), объединенные в цикл «Призрачное завтра» (*El mañana efimero*), представляют собой вершину творчества Гойтисоло 50-х годов. Это в особенности относится к роману «Прибой».

Ни в одном произведении до того писатель не осмеливался так резко обличать франкистскую Испанию. Излюбленный прием автора — контрастное сопоставление реальности и видимости, дела и слов: голодная семья мечтает о нищенской похлебке, а радио рекламирует самые изысканные яства; лозунг на вокзальной стене гласит: «Ни одного очага без огня, ни одного испанца без хлеба», — глядя на этот лозунг, кончает жизнь самоубийством изгнанный из своей жалкой лачуги бедняк. Сатирический контраст слов и дел достигает кульминации в сцене приготовления к приему правительственного депутата, когда специальная бригада рабочих закрывает коврами стены нищего предместья.

В романе «Прибой» появляются и новые для Гойтисоло герои — люди из самых низов общества. Правда, большинство их переживает те же трагедии, что и прежние герои романов Гойтисоло. Рушатся надежды рабочего Сатурио избавить от нищенского существования своих детей. Жестоко обманут юный Антонио, связавший свою судьбу с главарем воровской шайки Метралей ради того, чтобы вырваться из убогого существования. Терпят крах и мечты республиканца Хинера, который возвращается из франкистской тюрьмы с намерением объединить жителей предместья для борьбы. Новое, однако, в том, что между позицией писателя и его персонажей возникает существенная дистанция: художник не разделяет беспросветного отчаяния своих героев, выражает веру в силу человеческой солидарности. Эта вера в будущее Испании отчетливо звучит в финале книги, где автор цитирует строки из стихотворения А. Мачадо «Призрачное завтра», полные надежды на то, что «родится иная Испания», «Испания ярости, Испания разума».

Роман «Прибой» — вершина метода «объективного повествования» в творчестве Гойтисоло. Но уже здесь местами ощущается ограниченность этого метода. И хотя автор еще продолжает следовать ему в документальных повестях «Земли Нихара» (*Campos de Nijar*, 1960) и «Чанка» (*Chanca*, 1962) о нечеловеческих условиях народной жизни, одновременно он начинает поиски новых путей в искусстве.

Речь идет, конечно, не просто об исканиях новых писательских приемов, новой техники романа. Именно потому, что происходит пересмотр самых основ мировоззрения пи-

сателя, переоценке подвергается и все предшествующее творчество; роман «Прибой», например, объявляется художественной неудачей, ибо писателю теперь кажется легковесным пронизывающий роман оптимизм. Даже веру в революционные возможности испанского народа Гойтисоло объявляет «мифом», который следует разрушать: «Хотя неверно, что народы получают такое правительство, какого заслуживают, столь же ошибочно полагать, что политический режим, господствующий в стране четверть века, лишь случаен».

Одной из конкретных форм решения загадки прочности франкистского режима Гойтисоло объявляет исследование сознания испанской интеллигенции, оказавшейся, по его мнению, в «хвостовом вагоне», вместо того, чтобы возглавить народ в его поисках справедливости. Растление душ франкизмом и современным буржуазным обществом вообще — вот что теперь привлекает особое внимание писателя. Он приходит к убеждению, что метод «объективного свидетельствования» не подходит для решения новых задач, вставших перед испанским романом.

Отход от этого метода очевиден уже в романе «Остров» (*La isla*, 1961). Повествование здесь ведется от имени жены известного журналиста Клаудии, которая вместе с мужем приезжает в небольшой курортный городок. Персонажи романа — друзья Клаудии, интеллигенты, которые, как и все вокруг, предаются безудержным кутежам и разврату. Разница между ними и американскими либо испанскими богачами только в том и заключается, что Клаудия и ее друзья осознают бессмысленность и никчемность этой «сладкой жизни», хотя не находят в себе сил вырваться из засасывающей трясины. Нынешний их моральный крах — закономерный результат того, что когда-то они поставили свой талант на службу победителям.

Разрушение мифов о «священной Испании» было целью и прежних романов Гойтисоло. Но в «Острове», в отличие от романов 50-х годов, писатель концентрирует внимание главным образом на психологических последствиях утверждения в стране «религии денег». Еще более острым разрыв с «объективным» методом в романе «Особые приметы» (*Señas de identidad*, 1966). Здесь писатель вершит суд над интеллигенцией своего поколения.

Герой романа Альваро Мендиола возвращается из эмиграции в семейный особняк в Барселоне. Три дня, проведенные здесь, — это беспощадный пересмотр 32 лет своей жизни, более полувековой истории своей семьи и всей страны.

Композиция книги сложна: рассказ ведется от первого и третьего лица; часто появляется обращение на «ты», которое как будто призвано передать внутренний монолог

героя; в этот монолог то и дело вторгается «голос общественного мнения», вставляются вырезки из газет, письма, дневники полицейской слежки, показания арестованных и т. п. Этой композиции соответствует и усложненная стилистика повествования, передающая привычную для потомственного интеллигента рефлексивность.

Перебирая старые, пожелтевшие от времени фотографии и письма, Альваро приходит к выводу, что растянувшаяся на пятьдесят с лишним лет история распада его семьи столь же закономерна, как и его отречение от этой семьи и своего класса. Начало его отречению положила когда-то встреча в имении тетушки с тайным партизаном — батраком Херонимо, чья душевная чистота пробудила в мальчишке дремавшее дотоле нравственное чувство. Позднее именно это чувство заставило Альваро отвергнуть и циничское «бунтарство» Серхио и бессильный бунт дядюшки Нестора, не подкрепленный ясным пониманием цели.

Альваро покидает Испанию. Но и во Франции его ждет лишь разочарование: политические эмигранты, которых он представлял себе негнимо борцами, ни на что, кроме воспоминаний о прошлом, уже не способны, а его попытка снять фильм об эмиграции испанских бедняков, на который он возлагал столько надежд, завершилась неудачей. Духовный кризис Альваро усугубляется крахом его любви к Долорес; он мучительно переживает неспособность преодолеть отчужденность даже в отношениях с любимой.

И вот после одиннадцати лет скитаний Альваро возвращается в Испанию, чтобы попытаться разобраться в судьбах родины и в своей собственной судьбе. Подобно автору, герой иногда слишком категоричен в оценках испанской истории. Так, национально-революционную войну он объявляет бессмысленной и бесполезной, хотя и преклоняется перед памятью ее героев. Но из этого пристрастного переосмотра своей жизни и прошлого Испании следует решение — остаться на родине, чтобы запечатлеть свое время и разоблачать мифы о «священной Испании», то есть подготавливать умы и души людей к грядущему переустройству общества.

Роман «Особые приметы» был первым выражением поворота Гойтисоло к «тотальной национальной самокритике». В этом стремлении подвергнуть переоценке все устоявшиеся представления об истории Испании и ее современном положении было, конечно, и рациональное зерно, но в еще большей мере отразилась растерянность писателя перед лицом событий, которые не поддавались привычным объяснениям.

В романах «Пригизания графа дона Хулиана» (*Reivindicaciones del conde Julián*, 1970) и «Хуан Безземельный»

(Juan Sin tierra, 1975) писатель в своей «тотальной национальной самокритике» заходит еще дальше. В этих романах скептическая оценка уроков войны 1936–1939 гг. распространяется, в сущности говоря, на всю испанскую историю, как и нигилистическая критика национальных культурных традиций; еще более решительно осуществляет Гойтисоло и «революционную» ломку норм якобы «окаменевшего языка» испанской литературы. Финал франкизма Гойтисоло, как и многие его единомышленники, встретил на перепутье.

Из всех сверстников Гойтисоло, быть может, менее всего эти крупные сдвиги обнаруживаются в писательской судьбе Аны Марии Матуте (Ana María Matute, род. в 1926 г.). Объясняется это удивительной органичностью и цельностью ее видения мира. «Война была ударом, глубокой раной, навсегда отметившей мою писательскую жизнь», — вспоминает Матуте; война заставила искать «пульс и сердце народа». Литературный труд с самого начала обрел для нее смысл только в связи с этими исканиями, со стремлением бороться с «угнетением, лицемерием и несправедливостью».

Это определило единство творческих позиций писательницы — от романа «Абели» (Los Abel, 1948), впервые сделавшего ее имя известным в Испании; от сборников рассказов и повестей «Крошечная жизнь» (La pequeña vida, 1953), «На нашей земле» (En esta tierra, 1955), «Время» (El tiempo, 1957) и других — к роману «Мертвые сыновья» (Los hijos muertos, 1958) и к трилогии «Торгаши» (Los mercaderes), над которыми Матуте трудилась более десяти лет.

Во многих своих произведениях писательница сталкивает с жестокой реальностью наивное детское сознание, и это столкновение особенно ярко раскрывает несправедливость окружающей действительности. Поначалу, правда, Матуте склонна была видеть истоки трагедий своих героев в мнимой порочности самой природы человека. Истинные корни человеческих бед впервые с необходимой конкретностью и историзмом раскрываются в романе «Мертвые сыновья».

Мертвые сыновья — это юноши, погибшие на войне, это — поколение, на котором прервалась связь времен... Возможно ли восстановить преемственность поколений, кто и что мешает этому — таковы вопросы, которые Матуте стремится решить в романе. Поэтому она и не ограничивается девятью месяцами 1948 года, которые проходили с момента возвращения одного из героев книги Даниэля в родные места. В книге Матуте настоящее время как бы аккумулирует прошлое и предвещает будущее. Это делает естественными сдвиги временных пластов в романе.

Без этих «наплывов» прошлого трудно было бы понять судьбу Даниэля. Когда-то он взбунтовался против привычного уклада семейства Корво, владельцев земли и повелителей всей округи. Со своей любимой Вероникой он ушел в город, чтобы строить свою жизнь заново. И в республиканскую армию он вступает потому, что война для него — тоже борьба за новую жизнь. Поражение республики, почти десятилетнее пребывание в концлагере сломили Даниэля; в родные места он возвращается, желая только покоя. Но вот на глазах Даниэля развертывается история любви юных Моника Корво и Мигеля Фернандеса, которые, казалось бы, повторяют его бунт против власти Корво. Помочь им — значит, быть может, восстановить прервавшуюся связь времен. Но Даниэль оказывается неспособным прийти на помощь влюбленным, он предает их любовь.

В том, что между Даниэлем и Мигелем возникла стена непонимания, повинны оба. Очень рано познав изнанку жизни, Мигель пришел к твердому убеждению: чтобы обрести счастье, «надо урвать у жизни свое, овладеть ею. Любой ценой, во что бы то ни стало». Именно потому, что бунт Мигеля — бунт эгоистический, он обречен.

Не ограничиваясь раскрытием традиционного конфликта отцов и детей, Матуте объявляет основной преградой на пути к восстановлению связи времен господство мракобесия и косных общественных нравов, представленных в романе кланом Корво.

Главное, что характеризует всех членов этого клана, — собственнический инстинкт: «они презирали чужую воду, чужой голод, чужую, еще не утоленную жажду». Им ненавистно любое проявление самостоятельности и искренности, все новое вызывает в них отвращение и ярость. Имение Энкрусихада — как бы воплощение феодального прошлого Испании, оставшегося, увы, и ее настоящим.

И все же в мрачной картине, созданной писательницей, имеются просветы. Ибо рядом с Энкрусихадой расположена деревенька Эгрос. И хотя земли Эгроса принадлежат тем же Корво, а уделом крестьян остается тяжкий и безрадостный труд, именно здесь Матуте находит ростки надежды. Эта надежда как бы воплощена в образе скромной труженицы, старой Танайи, которая не случайно каждый раз оказывается преданной помощницей молодых бунтарей.

Детализированное описание социальной среды и героев, дробность композиции и многое другое сближают роман Матуте с «объективной» прозой. Однако уже здесь проявляются и некоторые важные особенности творческой манеры писательницы: подчеркнутая эмоциональность повествования, особенно речи героев, их внутренних моноло-

гов, в которых слова движутся бурно и беспорядочно, сталкиваются друг с другом, нагромождаются одно на другое. Столь же акцентированно и стремление автора к углубленному психологизму. Именно поэтому характеры героев у Матуте лишены однозначности. «Стереоскопичность», объемность повествования еще более очевидна в трилогии «Торгаши».

В трилогию входят романы «Первые воспоминания» (*Primeras memorias*, 1960), «Солдаты плачут ночью» (*Soldados lloran de noche*, 1964) и «Ловушка» (*La trampa*, 1969). Сквозная тема трилогии выражена в заглавии ее, смысл которого один из героев раскрывает так: «Торгаши всюду, торгоши... Толстые, мудрые, полезные торгоши. У дверей войны, у дверей голода, у дверей тоски — улыбаются, обмахиваются, ждут».

В романе «Первые воспоминания» жестокий мир торгошей предстает в восприятии юной Матьи. Действие разворачивается на острове Мальорка в первые месяцы гражданской войны. Бабушка 14-летней Матьи, деспотичная и властная донья Пракседес, унижает и стремится подчинить своей воле всех, кто ее окружает, презирает таких, как спившийся помещик Джорже де Сон Мажор, ненавидит отца Матьи, республиканца, сражающегося на материке в рядах «красных». Поначалу интуитивный протест девочки против домашней тирании доньи Пракседес толкает ее на дружбу с двоюродным братом Борхой и на подражание ему: тайком от бабушки он пьет, ворует, лжет.

Но однажды она случайно увидела на песчаном пляже труп республиканца Джозе Гаронжи, убитого его двоюродными братьями, жандармами, «при попытке к бегству». Матья сердцем чувствует, что люди, способные на братоубийство, не могут быть поборниками справедливости, каким объявляет их донья Пракседес. Этот эпизод позволил девочке познакомиться и подружиться с Мануэлем, приемным сыном убитого. Матью восхищает мужество ее нового друга, стойко перенесшего горе и принявшего на себя заботу о матери и младших братьях. И теперь уже совсем в ином свете предстает перед ней Борха; она обнаруживает его лживость, жестокость, эгоизм. Ей ненавистны похвальбы Борхи отцом, полковником франкистских войск, который «может приказать всех расстрелять».

Но окружающий мир торгошей уготовил Матье еще одно, быть может, самое суровое испытание. Обокрав бабушку, Борха сваливает вину на Мануэля, и того отправляют в исправительную колонию. Зная правду, ужасаясь совершенной несправедливости, Матья из страха перед бабушкой предает своего лучшего друга.

Действие второго романа («Солдаты плачут ночью») происходит тоже на Мальорке несколько лет спустя, когда

война уже идет к концу. Каждая из трех частей книги открывается кратким, почти протокольным сообщением о приезде на Мальорку Джезы Сарко, «посланца партии», об его аресте и убийстве в тюремном застенке. Читатель почти ничего не узнает о внешности, мыслях, чувствах Джезы, но он может судить о нем по тому, какой глубокий след оставляет его личность в каждом, с кем сводит его судьба. Так было с Мануэлем, который вернулся из исправительной колонии полный ненависти к тем, кто лишил его детства; несколько бесед с Джезой помогают ему окончательно порвать с миром торгашей. И Марту Джеза, став ее мужем, научил понимать ради чего стоит жить на свете и не жалко умирать. Вот почему Марта и Мануэль, перебравшись после смерти Джезы на материк, чтобы передать его соратникам доверенные им Марте документы, отказываются отступить вместе с другими республиканцами из Барселоны и гибнут, отстреливаясь до последнего патрона. Принимая свое решение, на вид безрассудное, Марта и Мануэль думают о будущем: «Но кто-нибудь когда-нибудь узнает о нас, быть может, мой собственный сын спросит, почему мы так сделали, и это все окажется ненапряжным», — мечтает Марта.

Эта приглушенно прозвучавшая патетическая нота весьма важна: величие подвига Джезы, самоотречение Марты и Мануэля оказываются как бы мерилом, с помощью которого можно определить цену словам и делам других персонажей и здесь и в заключительной части трилогии — в романе «Ловушка».

В этой книге Матуте творит суд не только над откровенными торгашами, но и над теми, кто по слабости или из страха мирится с их миром. Такой оказывается и Матья, постаревшая и сломленная жизнью. Почти через три десятилетия она возвращается в дом доньи Пракседес, чтобы убедиться, что вся ее жизнь с того момента, как она предала Мануэля, была путем вольных или невольных предательств. Итогом стала отчужденность, возникшая между ней и воспитывавшимся вдаль от нее сыном. «Заурядным торгашом» называет себя в минуту откровенности и Марио, учитель сына Матьи. Когда-то в детстве он невольно выдал своего отца; с той поры он жил в вечном страхе, совершая «с самим собой выгодные сделки». «Медвежонок» (так называют близкие сына Матьи) слишком юн, чтобы разглядеть истинное лицо своего учителя; он жертвует жизнью, исполняя бессмысленный план Марио — отомстить шпику, который некогда арестовал отца Марио. Так терпят поражение не только конформизм, эгоизм и трусость, но и благородный юношеский порыв, лишенный ясного понимания цели и способов борьбы. «Ловушка» — самый мрачный роман трилогии. Написанная в форме

дневниковых записей четырех персонажей — Матьи, ее сына, Марио, его возлюбленной Исы — книга Матуте самой своей формой свидетельствует о разобщенности людей, о разрушенном миром торгашей человеческих чувствах любви, дружбы, взаимопонимания.

В своих оценках современности Матуте во многом близка к «тотальной национальной самокритике» Гойтисоло, хотя мотив подвига Марты и Мануэля, возникающий в «Ловушке» сквозь дымку романтической легенды, оставляет все же в этом мраке лучик света.

Мигель Делибес (Miguel Delibes, род. в 1920 г.), в отличие от Х. Гойтисоло и А. М. Матуте, встретил начало войны подростком, считавшим себя уже способным сделать сознательный выбор. Он принял участие в войне на стороне франкистов, но скоро понял, что выбор его был ошибочным. Быть может, это придало особенно мрачный колорит его первым романам — «Кипарис отбрасывает длинную тень» (*La sombra del ciprés es alargada*, 1948) и «Все еще день» (*Aún es de día*, 1949). Многие сближают эти романы с тремендизмом: герой первого из них, Педро, например, осознает жизнь лишь как «период вынашивания смерти»; он абсолютно отчужден от окружающих. Но в отличие от тремендистов Делибес наделяет своего героя сильным характером; его одиночество проистекает не из фатальных законов существования человека в обществе, а является сознательным средством самозащиты человека от посягательств общества на его индивидуальность.

Хотя уже в первых произведениях обнаружилась оригинальность позиции Делибеса, все же круг проблем, волнующих писателя, герои, пользующиеся его особо пристальным вниманием, определились еще недостаточно ясно. В этом отношении гораздо более значителен роман «Дорога» (*El camino*, 1950). Сам писатель охарактеризовал свою книгу как «несколько глотков кислорода в душливой атмосфере тогдашнего романа».

Повествование ведется от имени деревенского мальчика Даниэля, прозванного Совенком. Мир, открывающийся его глазам, это прежде всего мир Природы, прекрасной во всех своих проявлениях. Взор мальчика выхватывает из окружающей жизни разные эпизоды — и светлые и безрадостные, он видит вокруг себя и бедных и богатых, но не эти контрасты привлекают его внимание; критерием его оценок становится другое — близость к Природе или отчужденность от нее. Социальная оппозиция подменяется нравственной, причем прекрасным, внутренне высветленным оказывается все, что связано с Природой; уродливым и неприемлемым — все, что принадлежит цивилизации, городу. Не случайно по-настоящему трагическая коллизия

в романе возникает тогда, когда перед Совенком появляется перспектива расставания с деревней.

Оппозиция «природа» — «цивилизация» дополняется соответствующей антитезой «народ», «крестьянство» — «город», «власть». Объявление природы единственной устойчивой ценностью, провозглашение крестьянства носителем высших нравственных начал напоминают течение, в русской литературе получившее название «почвенничества». В Испании устойчивость патриархальных форм быта делала эти «почвеннические» тенденции не менее распространенными, чем в пореформенной России. В русле этого течения написаны следующие романы Делибеса 50-х годов, в частности диалогия «Дневник охотника» (*Diario de un cazador*, 1954) и «Дневник эмигранта» (*Diario de un emigrante*, 1958). В центре их — образ скромного преподавателя Лоренсо, неполноту и бездуховность своей городской жизни возмещающего охотой, которая позволяет ему с упоением сливаться с природой.

Некоторые испанские литературоведы не без оснований упрекали Делибеса в «романтической критике прогресса», в построении гуманистической утопии вместо правдивого рассказа о реальной испанской деревне. Критики были правы лишь отчасти: писатель вовсе не закрывал глаза на бедность, голод, грязь, которые испокон веков характеризовали жизнь испанской деревни. Подтверждением этого стал роман «Крысь» (*Las ratas*, 1963).

Деревня, в которой живут герои романа — мальчик Ни́ни и дядюшка Крысолов, ужасающе бедна. Крестьяне живут даже не в хибарках, а в пещерах, вырытых в склоне горы; голод — спутник местных жителей в течение всей их жизни — от рождения до самой смерти; клочки земли, арендуемой ими у богатея Антеро, не могут их прокормить. Поэтому они и вынуждены добывать себе хлеб насущный всеми мыслимыми и немыслимыми путями. Один из них — охота на водяных крыс, чем издавна занимается дядюшка Крысолов. Жители деревни на горьком опыте убедились, что от властей, от «города» им не приходится ждать облегчения своей участи; все, что исходит от «них», т. е. от города, встречается откровенно враждебно. Этим и объясняется убийство дядюшкой Крысоловом городского парня, охотящегося на крыс: «чужак» не только отбирает у него хлеб, ради забавы охотясь на нутрий, но и разоряет их норы, чем лишает Крысолова всякой надежды на будущее.

В этом романе наиболее отчетливо проступают характерные особенности прозы Делибеса первого периода творчества. Это, в частности, принцип контрастной оппозиции «людей природы» и «людей цивилизации», как основной формы конфликта, движущего действие. Этот конфликт —

внешний по отношению к характерам героев; он развивается не в сознании того или иного персонажа, а в борьбе между персонажами, воплощающими противоборствующие силы. Это лишает героев индивидуальности, делая их носителями лишь неких родовых черт «природного» или «цивилизованного». При этом, естественно, социальные обстоятельства, в которых живут герои, оказываются не только решающими, но и единственно важными для понимания того или иного образа. Попытку преодолеть возникающий при этом схематизм писатель осуществляет создавая образ Нини, в котором чистые душевные помыслы, воспитанные общением с природой, совмещаются с богатством внутренней духовной жизни. «Я духовно его возвысил по сравнению с остальными крестьянами, — объясняет автор. — ...Нини — это нечто вроде общественного самосознания». Это народное начало, по мысли Делибеса, цельно и нравственно устойчиво, несмотря на дикость и жестокость условий жизни народа.

Из этой концепции народа как бессознательного носителя высоких нравственных начал мог быть сделан и крайне реакционный вывод о необходимости «разумной опеки» над погруженным в свое «органическое бытие» народом. Мигель Делибес — писатель достаточно трезвый, чтобы осознать опасность подобных выводов. Этим и определялся глубокий духовный кризис, который пережил художник в первой половине 60-х годов.

В произведениях, появившихся позднее, сохраняется в качестве важнейшего конфликта оппозиция гуманного и антигуманного начала, но эта оппозиция наполняется новым, более глубоким, чем прежде, содержанием: теперь это конфликт не «цивилизации» и «природы», а раба «цивилизации», вернее — цивилизованного комфорта, с человеком, способным даже в условиях антигуманного общества сохранить внутреннюю от него независимость, «верность призванию». Именно таков смысл конфликта, положенного в основу романа «Пять часов с Марио» (*Cinco horas con Mario*, 1966).

По форме роман представляет собой внутренний монолог Кармен, сидящей у тела умершего мужа в ночь перед погребением. Перебирая в памяти эпизоды своей жизни с Марио, Кармен в эти пять часов как бы продолжает спор, который длился в течение всей их супружеской жизни. Добившись удивительной естественности интонации, постоянно напоминающей читателю, что все события, о которых идет речь, предстают пропущенными сквозь призму восприятия Кармен, писатель вместе с тем раскрывает полярность ее образа и образа Марио. Привычная для Делибеса антитеза «природного» и «цивилизованного» здесь значительно трансформируется, преобразуясь

в столкновение между общественной «нормой» и внутренней свободой человека, следующего своему призванию.

Поведение соответственно «норме» — едва ли не важнейшее свойство мещанства. М. Горький в своих «Заметках о мещанстве» характеризовал это явление как «уродливо развитое чувство собственности, всегда напряженное желание покоя внутри и вне себя, темный страх перед всем, что так или иначе может вспугнуть этот покой, и настойчивое стремление скорее объяснить себе все, что колеблет установившееся равновесие души, что нарушает привычные взгляды на жизнь и на людей»¹. Все эти «интернациональные» черты мещанства в Кармен совмещаются со специфически испанским религиозным ханжеством и недоверием, даже презрением к интеллектуальному труду. Естественно, что, с ее точки зрения, Марио — обыкновенный преподаватель института и автор нескольких не очень популярных романов — неудачник, не умеющий жить «как следует».

Позицию Кармен и ей подобных Марио характеризует как «сервиллизм». Сам он когда-то, как и автор романа, «ошибся выбором», участвовал в войне на стороне франкистов. Признание этой ошибки сопряжено для Марио с осознанием личной ответственности за все, что происходит вокруг. Марио не революционер, открыто вступающий против режима, но его романы, лекции в институте, встречи и беседы с молодежью, воспитание сына — во всем этом проявляется его стремление остаться самим собой, сохранить честность и верность своему призванию и формировать эти же качества в окружающих. Даже это в условиях франкистской Испании выглядит как неподозрительное вольнодумство и обрекает Марио почти на полное одиночество. И все же роман не становится свидетельством поражения героя; многое из того, чем он особенно дорожил, дало ростки в душе Марио-сына, который в чем-то идет даже дальше отца, — ему присущи цельность, твердость, целеустремленность, которых иногда так не хватало отцу.

Тема столкновения цельной, незаурядной личности с «системой», требующей от каждого лишь беспрекословного и бездумного подчинения привычной «норме», становится центральной и в последующих произведениях писателя: «Парабола о потерпевшем кораблекрушение» (*Parábola de un naufrago*, 1969), «Развенчанный принц» (*El príncipe destronado*, 1973); эта же тема приобретает новые, очень важные оттенки в романе «Войны отцов наших» (*Las*

¹ Горький М. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1949–1955. Т. 23, с. 341.

guerras de nuestros antepasados), знаменательно вышедшем в 1975 г., в год краха франкистской диктатуры.

Роман построен как диалог тюремного врача и заключенного, приговоренного к смерти. В этих беседах, фиксируемых врачом на магнитофонную пленку в надежде выяснить такие обстоятельства жизни и преступления Пасифико, которые позволили бы облегчить его участь, перед врачом проходит вся жизнь простодушного крестьянского парня, оказавшегося «белой вороной» в своей семье и родной деревне, органически неспособного принять господствующие здесь традиционные нормы жизни. Примечательно, что эти неприемлемые жизненные нормы писатель обнаруживает теперь и в деревне, которая еще совсем недавно казалась ему мерилom истинной нравственности и залогом здорового развития нации. Оказывается, что и здесь, как и в городе, господствуют культ грубой физической силы, волчьи законы, однажды афористично сформулированные отцом Пасифико: «Дери шкуру, или ее с тебя сдерут». Концентрированным выражением этих противоречивых законов жизни выступает война. Прадед, дед, отец, — каждый прошел через «свою» войну — братоубийственную и несправедливую; каждый вынес из войны убеждение (усердно вдальблывавшееся офицерами в солдат), что война и есть истинно мужское дело. Но то, что на войне обнажается, существует и в будничной жизни испанцев: жестокость, агрессивность, корыстолюбие — законы всего современного испанского общества. Это инстинктивно чувствует невежественный крестьянский парень Пасифико, ощущающий себя затравленным зверем, попавшим в западню. И даже убийство, которое он совершил, — это не проявление протеста, а акт отчаяния, бессилия. Именно потому и противится Пасифико всем попыткам своего собеседника облегчить его участь, что родная деревня — тюрьма страшнее той, в которую его упрятало правительство. Путей истинной борьбы с обществом не знает не только Пасифико, но и врач, исповедующий активное добро, и сам автор, теперь уже понимающий, как недостаточна при всей своей привлекательности эта позиция врача. Но решительный отказ писателя от каких бы то ни было утешительных иллюзий — свидетельство мужества художника, его верности жизненной правде и реалистическому художественному методу.

ПОЭЗИЯ В ГОДЫ ФРАНКИЗМА. Б. ДЕ ОТЕРО



В поэзии кризис, охвативший испанскую культуру после поражения республики, оказался еще более глубоким, чем в прозе. Конечно, и в эти годы продолжали творить оставшиеся в живых поэты старшего поколения. Но одни из них находились вдали от Испании, в эмиграции, другие были брошены в тюрьмы, третьи, хотя и остались в Испании и на свободе, были лишены возможности печататься. Во всяком случае произведения, созданные этими поэтами в начале 40-х годов, стали известны на родине значительно позднее.

Одна из первых группировок молодых поэтов — «Творческая молодежь» (*Juventud creadora*) — сформировалась вокруг журнала «Гарсиласо» (1943—1946), названного по имени крупнейшего испанского ренессансного поэта XVI в. Гарсиласо де ла Веги. «Гарсиласизм» провозгласил своим девизом бегство от действительности в круг «вечных», «общечеловеческих» тем любви, дружбы и т. п.; поэты-«гарсиласисты» стремились к максимальной поэтической выразительности и к виртуозному овладению традиционными формами классического испанского стиха. Впрочем, для некоторых молодых поэтов, сгруппировавшихся вокруг журнала, подчеркнутая изоляция от современности стала способом протеста против неприемлемой для них действительности, хотя это был протест пассивный и потому недейственный.

В сущности говоря, аналогичной «гарсиласизму» была в эти годы и деятельность поэтов, прозванных позднее «небесными» (*celestiales*); для них обращение к богу и религиозным проблемам стало своеобразной формой эскепизма, неприятия реальности.

Довольно скоро выявилась и оппозиция «гарсиласистам» и «небесным» поэтам; одним из наиболее ее влиятельных центров стал издававшийся в Леоне журнал «Эспаданья» (1944—1951). В мире, где, как писали авторы одной редакционной статьи журнала, «...царит голод на такие простые вещи, как хлеб, истина и справедливость», поэзия не имеет права пренебрегать проблемами, волнующими народ. Не случайно в журнале перепечатывались стихи Ф. Гарсиа Лорки, Ф. Кеведо, перуанского поэта-коммуниста С. Вальехо. Наиболее активно сотрудничали в журнале

Викториано Кремер (Victoriano Cremer, род. в 1908 г.), Эухенио де Нора (Eugenio de Nora, род. в 1923 г.), Луис Росалес (Luis Rosales, род. в 1910 г.), Леопольдо Панеро (Leopoldo Panero, род. в 1909 г.) и другие. Пути этих поэтов, однако, решительно разошлись.

Из поэтов «Эспадањи» выделилась прежде всего поэтическая группа, которая противопоставила «гарсиласизму» поэзию, погруженную в реальность, поэтизирующую будничный мир. Таковы, в частности, книги стихов «Запечатленные мгновения» (*Escrito a cada instante*, 1949) Л. Панеро, «Дом, охваченный пламенем» (*La casa encendida*, 1949) Л. Росалеса. Некоторые испанские критики не замедлили объявить о возрождении реализма в поэзии. Между тем искусство этих поэтов, хотя оно и принимало жизнеподобные формы, по сути дела было весьма далеко от подлинного реализма: скрупулезное воспроизведение фактов и собственных интимных переживаний, «поэтизация обыденного» были так же далеки от насущных потребностей испанского народа, как и творчество «гарсиласистов». Это направление в поэзии известный литературовед и поэт Дамасо Алонсо определил трудно переводимым термином *poesía arraigada* (букв. — укоренившаяся поэзия; по смыслу — поэзия конформистская), противопоставив ему *poesía desarraigada* (поэзия без корней, поэзия мятежная), к которой он причислил себя и некоторых других поэтов.

Дамасо Алонсо не был новичком в поэзии. Еще в 1921 г. он выпустил небольшую книгу «Чистые стихи» (*Poemas puros*) в русле «чистой» поэзии Х. Р. Хименеса и его учеников. Десять лет спустя во введении к антологии современной поэзии, составленной Х. Диего, он решительно заявлял, что поэзия не может и не должна отражать или изображать непосредственную, зримую реальность. И вот теперь, в 1944 г., он публикует почти одновременно сборники стихов «Мрачная весть» (*Oscura noticia*) и «Дети гнева» (*Hijos de la ira*), которые поразили читателей прежде всего именно смелым вторжением в социальную реальность Испании. Даже религиозная тема, звучавшая во многих стихотворениях, приобретает бунтарский характер: поэт не призывает именем бога к умиротворению, а обрушивает апокалипсические проклятия на мир, полный грязи, жестокости и несправедливости. Кажется, что каждая строка «Детей гнева» источает кровь; поэт трагически переживает катастрофу, какой обернулась для Испании почти трехлетняя война. «Мадрид — это город более миллиона трупов», — так начинается стихотворение «Бессонница» (*Insomnio*), а заканчивает его Алонсо вопросом, обращенным к богу: «Скажи мне, почему гниет более миллиона трупов здесь, в городе Мадриде?.. Скажи мне, какие поля ты собираешься унавоживать нами?» В дру-

гом стихотворении «Последний Каин» (El último Caín) поэт с горечью констатирует: «Вот ты и убил своего последнего брата; теперь ты один». Чувства одиночества, незащитности пронизывают чуть не все стихотворение. «О, да, я страшусь полного одиночества, — пишет он в стихотворении «Один» (Solo), обращенном к богу. — ...Дай почувствовать тяжесть твоей лапы, твой яростный поцелуй. Он нужен мне как псу наказание хозяином. Взгляни: я человек и я один».

Книга «Дети гнева» как бы аккумулировала зрелее в сознании многих честных испанских поэтов тех лет понимание общественного назначения своего искусства. Все в этой книге увлекало их за собой — ее темы, близкие многим из них; гневные интонации и, наконец, сама раскованность, свобода поэтической формы — белый стих, нарочито грубая, «непоэтическая» лексика, разнообразие ритмического рисунка и т. д. Но значение этой книги глубже: она возродила в Испании поэзию социальную и подлинно реалистическую.

Социальная поэзия 40—50-х годов — поэзия трагического звучания. Об этом свидетельствуют уже самые названия поэтических сборников тех лет: «Дорогами крови» (Camino de la sangre, 1946) В. Кремера, «Замкнутое одиночество» (La soledad cerrada, 1947) Габриэля Селая (Gabriel Celaya, род. в 1911 г.), «Земля без нас» (Tierra sin nosotros, 1947) Хосе Йерро (José Hierro, род. в 1922 г.), «Мертвецы» (Los muertos, 1947) — вторая и последняя книга стихов Хосе Луиса Идальго (José Luís Hidalgo, 1919—1947).

Однако темы одиночества и смерти — центральные во всей испанской поэзии тех лет — в творчестве представителей социальной поэзии получают своеобразное решение. Одиночество для них не метафизическое и извечное свойство «экзистенции», а реальная разобщенность соотечественников, еще недавно сражавшихся по разные стороны баррикад; это — испанцы, лишенные Испании, и Испания, лишившаяся своих сыновей. Точно так же трансформируется и тема смерти. Когда Х. Йерро пишет об «этой долине смерти, об этой проклятой земле», а В. Кремер с ужасом останавливается перед развернувшейся бездной Невытия, то перед их глазами — все та же Испания, оплакивающая смерть миллиона испанцев. Не случайно рядом с образами Смерти и Одиночества неизменно появляется образ Испании — тюрьмы.

Отец мой арестант. И отец
отца. Я, дети, родился в тюрьме...
(Пер. М. Самаева)

Так начинается стихотворение «Тюрьма» (La cárcel) из сборника «Суровые дни» (Los días duros, 1953) поэта

Ангела Фигера Аймерич (Angela Figuera Aimerich, род. в 1902 г.). И лишь «однажды я почувствовал себя совсем свободным...» Увы, эта дотоле никогда не испытанная радость оказалась недолговечной: «Сегодня стены выше головы... Я арестант навеки».

И все же центральное место в книге Фигеры занимает не это стихотворение, а «Мосты» (Los puentes), где среди мрака отчаяния уже как бы сверкают зарницы надежды:

Цемент нет, и нет известняка.
Давайте строить мост из тростника,
Из вздохов мост, воздвигнутый тоской.
(Я слышала, что где-то есть такой).
Из пыльных и трепещущих сердец,
готовых тотчас на такой конец.
По их биению, по страданью их
мы наконец вернемся в мир живых...

(Пер. Т. Макаровой)

Как бы трагически ни звучали стихи сторонников социальной поэзии, в них неизменна «Обязательность радости» (Un deber de alegría), как назвал одно из стихотворений сборника «Испания, страсть моей жизни» (España, pasión de vida, 1954) Эухенио де Нора. Эта радость — не бездумное восхищение мелочами будничного бытия, а понимание того, что даже в «грандиозном молчании яростных испанских кладбищ» сохраняются живые души, — пусть они еще пока молчат. Сопричастность судьбе народа, судьбе Отчизны — источник надежды. «Средь шума иных голосов я расслышал его голос, единственный, которого я жаждал, — говорит в стихотворении «Не зная как» (Sin saber cómo) Хосе-Агустин Гойтисоло (José Agustín Goytisolo, род. в 1928 г.). «...Я ждал его, и он, этот древний голос народа, вновь зазвучал во мне...»

Это осознание себя частью великого и непобедимого братства людей — едва ли не важнейшая особенность социальной поэзии Испании послевоенных лет. Она становится ведущей чертой творчества и одного из крупнейших гражданских поэтов современной Испании Бласа де Отеро (Blas de Otero, 1916—1979).

Уроженец Бильбао, Отеро учился в иезуитской коллегии, потом в университете. Юрист по образованию, он переменил множество профессий, изъездил и исходил вдоль и поперек родную страну, познавая жизнь народа. Стихи первой его книги «Духовные песнопения» (Cántico espiritual, 1942) примыкают к поэзии «небесных» поэтов: многие стихотворения в этом сборнике, в сущности говоря, молитвы, обращенные к богу, да и вся поэзия Отеро тех лет пронизана глубокой и искренней религиозностью. И все же с самого начала Отеро выделяется из среды «небесных»; в его стихах господствует не созерцательность, а смятение чувств и «вся божественная любовь сливается с любовью

человеческой», как гласит первая же строка первого стихотворения сборника.

«Духовное песнопение по горло в грязи» — так определяет сам поэт сущность своей книги. Поэтическое сознание Отеро раздваивается; поэт взывает к богу, но взор его прикован к земным горестям и бедам. Понимание того, что «песнь рождается внизу; внизу рождается и вздымает ввысь», быть может, делает не столь уж неожиданным появление в качестве эпиграфа ко второй книге его стихов — «Свирепо-человечный ангел» (*Angel fieramente humano*, 1950) — слов Рубена Дарио: «Я не поэт большинства, но знаю, что неизбежно должен идти к нему».

В новой книге уже нет стремления воспарить к божественным высотам, здесь даже ангел очеловечен! Сборник включает в себя три раздела: «Нелюбовь» (*Desamor*), «Человек» (*Hombre*), «Могущественное безмолвие» (*Poderoso silencio*). В первом из них поэт иногда с грубоватой откровенностью повествует о земной, плотской любви, но эта откровенность удивительно целомудренна, она продиктована осознанием любви к женщине как средоточию вселенной: «Когда открылось мне, о, тело твое — цветок наготы, говорил я, что вижу бога во плоти...» Но едва стихает любовный экстаз, как он с горечью понимает, что даже объятия любви не могут развеять отчаяние одиночества. Любовь оборачивается танталовыми муками, цепью, которая сковывает «одиночество двоих». Потому и заканчивается этот раздел стихотворением «В луже» (*En un charco*), через которое рефреном проходят слова «в луже слез».

Это отчаяние пронизывает собой и стихотворения второго раздела. Один из сонетов, озаглавленный, как и весь раздел, «Человек» (*Hombre*), завершается словами: «Это и называется быть человеком: полные пригоршни ужаса. Быть и не быть, — вечное и преходящее. Ангел с огромными крыльями в цепях!» Но если в первом разделе «лужей слез» предстало сердце влюбленного, то здесь отчаяние героя, его рыдания оказываются лишь каплей страданий человечества: «Слезы, разлившиеся точно слезы, молча текут по пустынным улицам, заливают ноги...» и «...не на что опереться, и каждая колонна — всего лишь мрак и безмолвие». Но там, где рядом с «Я» появляется «Мы», мрак и безмолвие неизменно лишаются абстрактно-метафизической оболочки, обретают черты реальности, враждебной человеку. Обличение действительности достигает кульминации в стихотворении «Прилив» (*Crecida*). Здесь уже не слезы, а море крови заливают все вокруг поэта, и он погружается в этот кровавый поток с головой. Но и безмолвие вопиет: «Ужасная жажда издает вопли в этой крови». Грозное молчание, кричащее о несправедливости окружающего мира, — лейтмотив последнего

раздела книги. Но мысль автора на этом не останавливается. Не отчаяние, а жизнестойкость и радость должны восторжествовать на земле. «Как могли бы мы дышать и жить, если бы пространства вокруг не были полны радости и любви?» — этим вопросом, в котором уже содержится и ответ, завершает поэт свой сборник.

Когда-то английский исследователь культуры Пиренейского полуострова Обри Фитцджералд Белл справедливо подчеркивал стоицизм, свойственный испанскому народу. «Как бы ни взывали (испанцы) к смерти... значение и ценность жизни всегда акцентируются». Эти слова раскрывают также смысл поэзии Бласа де Отеро; именно поэтому он поставил их эпиграфом к следующему сборнику стихов «Барабанный бой совести» (*Redoble de conciencia*, 1951).

Стихотворения, вошедшие в эту книгу, создавались в течение десяти лет, т. е. одновременно со стихами из «Свирепо-человечного ангела». Естественно, в них много общего. Только наряду с темой Жизни и Смерти, продолжающей волновать поэта, все более отчетливо на первый план выступает тема «огромного большинства», лишь заявленная им ранее. И еще: Смерть все чаще ассоциируется в поэзии Отеро с покорным бессилием, Жизнь — с героическим сопротивлением, а диалог с богом либо перерастает в единоборство с божественной силой, осмысляемой как сила, враждебная человеку, либо подменяется диалогом поэта с «огромным большинством», с народом.

Сборником «Барабанный бой совести» завершается первый период творчества Бласа де Отеро, становления его поэзии как поэзии гражданского мужества и борьбы. Уже здесь оттачиваются специфические для Отеро средства поэтической выразительности: контрастность образа и композиции, как внешнее отражение изображаемых поэтом противоборствующих сил современности, гипербола, многозначность слова и выражений, повторы, параллельные ряды образов, и, наконец, главное — использование ключевых слов и образов-символов, позволяющих поэту в обход цензуры высказать горькую правду об Испании 40-х годов и пробудить в читателе протест и стремление к борьбе.

В последующие полтора десятилетия Блас де Отеро выпускает одну за другой три книги стихов: «Прошу мира и слова» (*Pido la paz y la palabra*, 1955), «Разговор начистоту» (*En castellano*, 1959)¹ и «Речь идет об Испании»

¹ Буквальный перевод названия — «по-кастильски», т. е. «по-испански». Но из контекста явствует, что Отеро вкладывает в название более широкий смысл, а именно «разговор начистоту».

(Que trata de España, 1964). Позднее все эти книги были объединены в одну под общим названием «Речь идет об Испании».

Все, что накапливалось годами в сознании поэта, в арсенале его поэтических средств, предстает здесь наиболее рельефно. Являясь закономерным продолжением и итогом предшествующей литературной деятельности Бласа де Отеро, трилогия «Речь идет об Испании» вместе с тем качественно новое поэтическое явление. Прежде всего потому, что отныне поэт твердо стоит на грешной земле. Никаких воспарений к богу, никакого самоуглубления, понимаемого как самоизоляция от мира.

Прежде я глядел в себя.
Ныне мир передо мною.
Прежде — тени и молчанье.
Нынче — солнце над тропею.

(Пер. О. Савича).

Это стихотворение — «Солнце справедливости» (Sol de justicia) — декларация не только решения поэта связать все свои помыслы с реальной жизнью народа, но и оптимизма, порожденного этим выстраданным решением. Поэзия Отеро не лишается присущего ей изначально исповедального характера; только это уже исповедь не перед богом, а перед людьми, перед «огромным большинством». На это единство между ним и народом опирается вера поэта в будущее.

Мне может воздуха не хватить,
воды,
хлеба,
я знаю, что мне их не хватит...
Вера пребудет всегда.

(Пер. В. Соколова)

Реальная жизнь врывается на страницы трилогии не только отголосками газетных известий, но и откликами самого поэта на важнейшие события в мире; или именами Назыма Хикмета и Пабло Неруды, соратьев Отеро по перу, борцов-революционеров, преследуемых реакционными правительствами: или географическими названиями — вехами путешествий поэта по старому и новому миру — из Парижа в Москву, оттуда — в Грузию, Ленинград, Африку, на Кубу. По-прежнему в центре его раздумий остается родная Испания, но от того, что в его книгах теперь предстает весь земной шар, тема Родины обретает лишь большую глубину и конкретность.

Вообще в поэзии Бласа де Отеро конкретность становится едва ли не важнейшим художественным принци-

пом. Чтобы стать поэтом «огромного большинства», недостаточно лишь проникнуться страданиями и чаяниями народа, надо найти и близкий ему поэтический язык. Из поэзии Отеро исчезают нарочитая усложненность, самодовлеющая игра словом. Образный строй не становится от этого примитивнее; напротив, он подчиняется теперь раскрытию внутреннего богатства слова. Искренность и простота поэтической речи, разговорная интонация, эмоциональность и страстность, заложенные в каждом слове и взрывающиеся в какой-нибудь одной удивительной поэтической находке (вроде знаменитого отеровского неологизма *españahogandose*, возникшего из простого слияния слов *España* и *ahogarse* задышаться), — таковы свойства зрелой поэзии Отеро, такой она предстает перед читателем трилогии.

Конечно, в Испании о многом можно было сказать лишь намеком, иносказательно. Поэтому в трилогии сохраняется целая система образов-символов, слов-«заменителей»: слово *aire* (воздух, ветер) употребляется как синоним свободы, *mar* (море), *bosque* (лес), *árbol* (дерево) равнозначны понятию «народ» и т. д., и т. п. Если этого не учитывать, можно, прочтя стихотворение Отеро, и не заметить его разящей остроты, можно принять за простую пейзажную зарисовку произведение ярко политическое. Например, в строках: *Dos espumas frente a frente, una verde y otra negra* истинный замысел поэта раскроется лишь тогда, когда слово *Espuma* будет заменено словом *España*. Или Отеро говорит: «И все же ветер есть, взгляни на тот тополь...» (*Sin embargo se mueve algo de aire, mira aquel álamo*), а проницательный читатель прочтет: «И все же кончается пора безмолвия, народ устремился к свободе». Можно даже сказать, что в поэзии Отеро нет пейзажных зарисовок в строгом смысле этого слова: пейзажи становятся лишь зашифрованным, иносказательным выражением социальных идеалов поэта.

Не только слова, буква иногда призвана выразить многое. Когда, например, название родины у Отеро появляется с маленькой буквы (*españa*), это должно означать для читателя, что речь идет о стране, лишенной всего. Поэтому *la caricaturesca españa actual* (уродливая нынешняя Испания...), но вместе с тем: *Mañana brillará España* (Завтра воссияет Испания, т. е. завтра Испания обретет свободу).

Удивительного поэтического эффекта добивается Отеро с помощью разложения слова на значащие единицы. Вот один из примеров:

Entendámonos. Yo os hablo
de un árbol inclinado al vien-
to, a la fe-
licidad invencida de la luz.

При чтении первые две строки поначалу воспринимаются так: «Объяснимся. Я говорю вам о дереве (т. е. народе), склонном к добру» (ведь *bien* произносится так же, как *bien*). Далее обнаруживается, что *bien* — лишь часть слова *viento*, и, следовательно, смысл фразы меняется: «Я говорю вам о дереве (народе), склоненном к ветру (свободе)...» Так же как и слово *viento*, надвое разбивается слово *felicidad*, в котором выделяется *fe* (вера). В результате в восприятии читателя сливаются оба прочтения — первоначальное («ложное») и окончательное. И строки Отеро наполняются дополнительным очень важным смыслом: «Объяснимся. Я говорю вам о дереве (народе), склоненном к добру и ветру (свободе), к непобедимой вере и светлому счастью».

Другой способ разложения слова на значащие единицы можно было бы назвать «эхом», придающим фразе многогранность и глубину. Оценивая итоги гражданской войны, Отеро, например, пишет: *Perdida... ganada* (но *sé nada, nada: éste es el seco eco de la sangre*). Слово *nada* как бы подчеркивает предшествующее *ganada* и подчеркивает, что в этой войне не было победителей, что и до сих пор в сознании каждого звучит «сухое эхо крови...»

Подобная поэзия, конечно, не терпит беглого чтения, она предполагает вдумчивое прочтение и перечитывание, иными словами, осознанное осмысление всего богатства идей, содержащихся в стихотворениях Отеро. Именно потому, что поэт ожидает перечитывания своих стихов, он прибегает также и к звукописи. Когда он говорит, например: *Unid en una sola ola las soledades de los españoles* (соберите в единую волну одиночество испанцев), то аллитерация «сола-ола-лас-оле-елос-олес» создает звуковой образ волны, не уступающий по яркости словесному.

Как явствует из этих примеров, число которых можно было бы легко умножить, великолепное мастерство Бласа де Отеро никогда не существует само по себе, оно всегда мобилизовано на то, чтобы возможно точнее, выразительнее, со всеми оттенками передать мысль поэта.

Трилогия «Речь идет об Испании» — лебединая песнь Отеро; последние годы его жизни были омрачены тяжелым недугом, преждевременно унесшим поэта в могилу. Но дело, начатое им, продолжили молодые поэты, вступившие в литературу в конце 50-х годов под именем «сыновей Бласо де Отеро».

В 60-х годах многие испанские критики заговорили о кризисе, который якобы переживает социальная поэзия Испании. Действительно, некоторые молодые поэты, выпустившие свои первые книги в это время, упрекали своих предшественников в том, что во имя идеи они пренебрегали поэтической формой, превращая порой свои стихи в риф-

мованные лозунги. Но заявления о гибели социальной поэзии оказались явно преждевременными: большинство серьезно относящихся к своему поэтическому призванию молодых поэтов, которые составили поколение «новой испанской поэзии», пройдя через искус формальных исканий, решительно стали на путь социальной поэзии. Это поколение, родившееся уже после войны 1936—1939 гг., представлено именами Феликса Гранде (Félix Grande, род. в 1937 г.), Хосе Батльо (José Batlló, род. в 1939 г.), Карлоса Саагуна (Carlos Sahagún, род. в 1938 г.) и других. Во многом, что вполне естественно, они идут своим собственным путем, отличным от пути предшественников, но и в их поэзии сохраняются, развиваются и углубляются традиции гражданственности, идущие от А. Мачадо, Р. Альберти, Б. де Отеро.

ГЛАВА XVI

ПОСЛЕВОЕННАЯ ДРАМА. А. САСТРЕ, А. БУЭРО ВАЛЬЕХО



Нарушение естественной преемственности поколений и традиций культуры, изоляция от мировых процессов искусства, потеря ориентиров прогрессивного развития нигде не сказались столь губительно, как в театре. На протяжении четверти века, до начала 60-х годов, из репертуара профессиональных театров почти полностью исчезли пьесы Лопе де Веги и драматургов его школы, классиков западноевропейской и русской социальной драмы, Федерико Гарсиа Лорки и Алехандро Касоны, передовых современных писателей Запада. Театральная цензура, еще более свирепая, чем литературная, закрыла доступ на сценические подмостки большинству испанских драматургов, которые осмелились критически взглянуть на окружающую действительность.

Сцену заполнили откровенно развлекательные пьесы Хасинто Бенаvente, давно уже переставшего обличать современность, что было столь характерно для его ранних произведений, либо псевдоисторические пьесы Хосе Мариа Пемана (José María Pemán, род. в 1898 г.), Хуана Игнасио Луки де Тены (Juan Ignacio Luca de Tena, род. в 1897 г.) и других или пьесы, славившие победу франкизма, как,

например, драма «Бескрылый кондор» (El condor sin alas, 1942) того же Луки де Тены.

Тем не менее уже со второй половины 40-х годов этим драматургам противостояла немногочисленная, но решительно настроенная группа театральных деятелей, которые стремились превратить театр в оружие борьбы за социальную справедливость и гуманистические идеалы. Их рупором стали «камерные» и «экспериментальные» театры и в особенности самодеятельные университетские труппы. Здесь задолго до профессиональных театров появились постановки «эсперпенто» и фарсов Валье-Инклана, драмы Унамуну, ставились пьесы Лорки и Касоны, были поставлены драмы Чехова и Стриндберга, а также Юджина О'Нила, Тенниси Уильямса, Жана Ануя и других современных драматургов Запада. Эти же театры, впрочем, стали проводниками влияния и западноевропейского авангардизма, «театра абсурда», воплотив на подмостках пьесы Беккета, Ионеско, Адамóва и других.

С этими «экспериментальными» театрами связана деятельность одного из крупнейших испанских драматургов современности Альфонсо Састре (Alfonso Sastre, род. в 1926 г.). В 1946 г. в созданной им экспериментальной группе «Арте нуэво» были представлены две его ранние пьесы — «Уран 235» (Uranio 235), поводом для написания которой послужила атомная бомбардировка Хиросимы и Нагасаки, и «Груз сновидений» (Cargamento de sueños) — о непреодолимом и отчаянном одиночестве человека. Уже в ранних своих произведениях Састре не приемлет окружающей его действительности, но его протест носит характер анархического бунта и выражается главным образом в использовании техники европейской «авангардистской» драматургии.

В 1950 г. вместе с режиссером Хосе Мариа де Кинто он формирует «Театро де ахитасьон сосиаль», поставивший своей целью активное воспитание народных масс. Власти, однако, запретили деятельность этой труппы. Поворот в сторону актуальных проблем современности намечается и в драматургии самого Састре. Первым свидетельством этого стала его пьеса «Патетический пролог» (Prólogo patético, завершена в 1950, опубликована лишь в 1964 г.), своеобразная героизация революционного действия. Но и здесь, и в антимилитаристской драме «Отделение, обреченное на смерть» (Escuadra hacia la muerte, представлена в 1953 г.) еще весьма ощутимо воздействие экзистенциалистской философии. Вместе с тем эти пьесы стали важным шагом к созданию социальных драм 50-х годов, характерной особенностью которых сам драматург считал тенденцию к «углубленному реализму».

Реализм Састре никогда не предполагал погружения

в повседневный быт. Даже в таких пьесах, как «Смерть в рабочем квартале» (*Muerte en el barrio*, 1955), где действие разворачивается в бедняцком районе столицы, или «Гибель тореро» (*La cograda*, букв.: «Удар рога», 1959), затрагивающей чисто испанское явление — бой быков, драматург стремится к максимальной обобщенности изображения. Реалистическое искусство художника обнаруживается прежде всего в постановке характерных для испанской социальной действительности проблем, в воспроизведении типичных для нее обстоятельств и персонажей. История гибели ребенка, сбитого автомобилем и не получившего необходимой врачебной помощи («Смерть в рабочем квартале»), как и рассказ о смерти тореро, которого его импрессарио заставляет выйти на арену, несмотря на испытываемый им страх и на ранение, для Састре лишь частные проявления господствующей в испанском обществе социальной несправедливости. Необходимость коренных социальных преобразований — таков вывод, к которому подталкивает драматург своих читателей и зрителей.

Не случайно центральное место в драматургии Састре 50-х годов занимают пьесы, которые позднее сам драматург объединил в цикл «драм о революции»: это «Хлеб для всех» (*El pan de todos*, 1953), «Красная земля» (*La tierra roja*, 1954), «У Вильгельма Телля печальные глаза» (*Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, 1955) и «В сетях» (*En la red*, написана в 1959 г., представлена в 1961). Через все эти пьесы, героями которых являются люди, восстающие против общественной несправедливости, проходит одна центральная идея — личной ответственности каждого человека за судьбы всего народа, необходимости героического самопожертвования, подавления всего личного во имя общего блага. Наиболее художественно полноценно эта идея раскрывается в драме «У Вильгельма Телля печальные глаза». Народная швейцарская легенда получает здесь необычное истолкование. Когда наместник Гесслер требует от Телля выстрелить из арбалета в яблоко на голове сына, ни подлость наместника, ни отчаяние отца не способны вывести толпу сограждан Телля из состояния привычной покорности. Только гибель мальчика в результате рокового выстрела пробуждает, наконец, народный гнев. Восставший народ освобождает страну. Но и в эту минуту всеобщего ликования Телль не может забыть покорности швейцарцев, стоившей жизни его сыну.

В «драмах о революции» Састре еще далее отходит от точного воспроизведения реалий быта и жизни. Более того, он иногда нарочито осуществляет сдвиг временных пластов: так, в пьесе о Телле, действие которой относится к началу XIV в., стражники стреляют из автоматов, тесть Телля, которого герой пьесы называет «ин-

теллектуалом», говорит о необходимости «начать кампанию пропаганды и агитации», и т. д. Эти сознательно вводимые анахронизмы не только перебрасывают мостик из прошлого в настоящее, но и способствуют предельному «сгущению» социальной проблематики пьесы. Реализм Састре решительно отбрасывает мелочное жизнеподобие, носит широкий, философски обобщенный характер. Обоснованию подобного понимания реалистического искусства посвящены статьи Састре, собранные им в книге «Анатомия реализма» (*Anatomía del realismo*, 1965).

50-е годы были для драматурга также периодом обращения к активной общественной деятельности: он выступает в защиту бастующих рабочих и поднимающихся на борьбу студентов, подписывает требования об отмене цензуры и т. д. Его неоднократно бросали в тюрьму, практически на долгие годы лишили возможности ставить или публиковать свои пьесы в Испании. Созданная им и Х. М. де Кинто театральная группа «Группо де Театро Реалиста» (1960–1961) успела поставить всего три пьесы, в их числе драму Састре «В сетях», а затем вынуждена была прекратить свое существование. Тем не менее, драматург продолжает борьбу.

Пьесы 60-х годов развивают темы предшествующего периода, знаменуя вместе с тем дальнейшее углубление трактовки революционной темы. Лишь немногие из них, в их числе «Фантастическая таверна» (*La taberna fantástica*, 1966), касаются непосредственно современной действительности Испании. В пьесах же «Кровь и пепел» (*La sangre y la ceniza*, 1965) и «Римские хроники» (*Crónicas gotanas*, 1968) Састре обращается к истории, к таким ее событиям, которые позволяют установить прямые параллели с современностью: в «Крови и пепле» этой цели служит рассказ о столкновении известного испанского ученого-гуманиста и врача Мигеля Сервета с вождем протестантов Кальвином, завершающемся сожжением Сервета на костре; в «Римских хрониках» повествуется история героического сопротивления жителей Нумансии завоеванию страны римлянами.

В еще большей мере, чем прежде, Састре в этих пьесах строго соблюдает лишь основные факты истории, широко прибегая к анахронизмам ради усиления актуального звучания пьесы. Да и расстановка акцентов в пьесах, как справедливо отмечает советская исследовательница Н. Матяш, обусловлена внутренней ситуацией Испании второй половины 60-х годов, а не характерными для изображаемых событий прошлого историческими конфликтами. Вместе с тем «освобождение от бытовых подробностей, универсализация конфликта имеет и свою отрицательную сторону: ... пьеса в таких случаях теряет реальную исто-

рическую основу, без которой она становится двусмысленной...»

Пьесы этого, третьего, этапа драматургической деятельности Састре интересны и как свидетельство непрерывного поиска драматургом новых художественных возможностей. В своей книге «Революция и критика культуры» (*La revolución y la crítica de la cultura*, 1970) он утверждает необходимость соединения принципов эпического театра, контуры которого наметил Б. Брехт, с опытом, накопленным испанским театром, в частности с эсмерпентизмом Валье-Инклана. Результатом этого было появление так называемых сложных трагедий, построенных на органическом сочетании элементов трагических и патетических с гротескно-сатирическими. Наиболее последовательно эти принципы «сложной трагедии» реализованы в «Римских хрониках», в которых рассказ о борьбе жителей Нумансии исполнен искреннего пафоса и героики, а образы римлян подчеркнуто окарикатурены. К сожалению, не везде эти противоположные художественные начала драматургу удалось объединить в органическом синтезе, что, однако, не обесценивает исканий Састре, его стремления к созданию театра непосредственного агитационного воздействия на зрителя, театра откровенно революционного звучания.

Иными путями к созданию социальной драмы, поднимающей животрепещущие проблемы современной испанской действительности, пришел другой выдающийся испанский драматург — А. Буэро Вальехо.

Антонио Буэро Вальехо (*Antonio Buero Vallejo*, род. в 1916 г.) в молодости изучал живопись. Всю войну 1936—1939 гг. он провел на фронте, был санитаром в одной из республиканских частей, а после поражения республики шесть лет находился в тюремном заключении. По выходе из тюрьмы Буэро Вальехо попробовал свои силы на поприще искусствоведения, а затем обратился к драматургии. В 1949 г. его пьеса «История одной лестницы» (*Historia de una escalera*) была удостоена премии имени Лопе де Веги и по условиям конкурса получила право быть представленной в столичном театре Эспаньоль, субсидируемом правительством. Ни личность автора — нераскаявшегося республиканца, ни сама пьеса не вызвали восторга у руководителей театра. И все же пьеса была поставлена, имела шумный успех и выдержала 187 представлений! В сущности говоря, это была первая серьезная социальная драма, представленная на послевоенной испанской сцене.

Все три акта пьесы происходят на одной и той же грязной, обшарпанной лестнице столичного доходного дома, обитатели которого только и мечтают вырваться отсюда. Надеются на это и совсем еще юные Фернандо и Урбано. Каждый из них, однако, по-своему представляет свой путь

к счастью: Урбано верит в общую борьбу за справедливость, в объединение обездоленных; Фернандо рассчитывает на удачную женитьбу. Ради более выгодного брака он жертвует своей любовью к Кармине. Проходят годы; третий акт отделяют от первого 30 лет. Но мечтам обоих молодых людей не суждено было сбыться. О причинах поражения Урбано автор умалчивает, но о них нетрудно догадаться: диктатура Примо де Риверы, «черное двухлетие», война и поражение республики развеяли его мечты. Неудачник Урбано и в личной жизни: любимая им Кармина, на которой он женился, когда ее бросил Фернандо, так никогда и не смогла забыть своего вероломного возлюбленного. Крах Фернандо объясняется просто: легко нажитое богатство быстро исчезло, горечь утраченных иллюзий он пытается заглушить алкоголем и распутством. Но на той же лестнице, в тех же укромных уголках, где когда-то укрывались Фернандо и Кармина, расцветает любовь их детей — Фернандо младшего и Карминиты. Им нет дела до родительской вражды, и лестница вновь слышит страстные слова любви и надежды. Все повторяется, чтобы завершиться снова крахом? Драматург оставляет этот вопрос без прямого ответа, но вся логика действия пьесы склоняет зрителя и читателя к пессимистическому выводу. Ибо здесь нет и не может быть пути наверх; душная и грязная лестничная клетка доходного дома вырастает в символ всего несправедливого общественного порядка, безжалостного к тем, кто стоит у подножья иной лестницы, именуемой социальной иерархией.

Призрачная надежда на счастье, можно сказать, главный персонаж другой пьесы Буэро Вальехо — «Сегодня праздник» (*Noy es fiesta*, 1956). Перед нами снова один из столичных доходных домов, но на этот раз действие предельно сконцентрировано во времени: все события пьесы развертываются в течение одного знойного и душного летнего дня. В безрадостной череде дней он должен стать особым. Во-первых, сегодня праздник и, следовательно, обитатели дома могут не торопиться по своим будничным делам и даже понежиться под лучами солнца на плоской крыше дома. А во-вторых, и это главное, — сегодня должны стать известны номера билетов, на которые выпал выигрыш, а обитатели дома приобрели сообща несколько лотерейных билетов и, если верить местной гадалке, обязательно сегодня должны выиграть! Постепенно атмосфера нетерпеливого, радостного ожидания охватывает всех. Но их надеждам не суждено сбыться: доведенная до крайности нуждой, мать Даниэлы, которой они доверили собранные на билеты деньги, израсходовала их. Напрасно Даниэла мечется в отчаянии, пытаясь найти какой-то выход: у каждого свои заботы, и нет никому дела до ее беды.

Глубокой иронией звучат под занавес слова гадалки доньи Ньевес: «Надо надеяться ... Всегда надеяться... Надежда не имеет границ... Надежда вечна...»

Уже в этих пьесах отчетливо обнаруживается своеобразие социальной драмы Буэро Вальехо. Прежде всего, в отличие от откровенной тенденциозности социальной драматургии 20—30-х годов, Буэро не предлагает зрителю никаких однозначных и готовых решений. Его драматургические принципы в какой-то мере совпадают с требованиями «объективной» прозы Испании середины 50-х годов и, как и она, близки итальянскому неореализму. Свою задачу драматург видит в том, чтобы вызвать в зрителе аристотелевский катарсис — очищение через сострадание, и тем самым пробудить стремление к переделке жизни на разумных и справедливых началах; каких именно — это остается решить самому зрителю. Другой важной особенностью социальных драм Буэро Вальехо — и ранних, и более поздних, например «Нераскрытые карты» («Las cartas boca abajo, 1957»), «Подвальное окно» (*El trágalo, 1967*) и других, — является перенесение центра тяжести драмы с действия на диалог. Напряжение в пьесах достигается не благодаря быстрой смене острых ситуаций, а в результате краха, следующего за периодом мучительного ожидания героини благоприятных перемен в их жизни. Существенно и то, что действие пьес развертывается в интимной обстановке семьи. При этом, однако, преимущественное внимание отводится не внутреннему миру героев, не анализу их переживаний, а предельно точному и достоверному воспроизведению реалий быта.

В этом отношении несколько особое место занимает пьеса «В пылающей тьме» (*En la ardiente oscuridad*, написана в 1946 г., представлена и опубликована в 1950). Здесь именно психологические коллизии находятся в центре внимания драматурга; к тому же действие пьесы, не лишаясь бытовой конкретности, приобретает символично-аллегорический смысл.

В небольшом, комфортабельном и удобном интернате живут и учатся слепые, или, как предпочитают говорить здесь, «незрячие». Все они привыкли к установившемуся распорядку, к расставленной раз и навсегда мебели, и потому почти не ощущают слепоты: они учатся, занимаются спортом, мечтают и влюбляются, как вполне здоровые люди, не осознавая истинных масштабов своей трагедии.

Но вот в интернате появляется новичок. Игнасио не хочет мириться с искусственно созданным раем для слепцов. Он предпочитает самую жестокую и горькую истину лжи, пусть даже рассчитанной на утешение несчастных. И страстные, мятежные его речи нарушают покой обитателей дома не менее, чем мебель, сдвинутая с привычных мест. Если

большинство встревожено и смущено речами и поступками Игнасио, то в Карлосе они вызывают активное противодействие. И дело не только в том, что с появлением Игнасио он перестал быть признанным всеми вожаком этого небольшого коллектива; и даже не в том, что любимая им девушка — Хуана, видимо, увлечена личностью и речами новичка. Карлосу кажется жизненно важным сохранить те устои, на которых держался распорядок в интернате до прихода Игнасио. И вот пришелец гибнет. Как все полагают, от несчастного случая. Однако эта гибель не возвращает обитателям интерната иллюзии счастья, которой они жили прежде.

Параболический, притчевый смысл пьесы очевиден. Интернат слепых — лишь сколок современного общества, в котором эрзацом счастья пытаются обезоружить людей, заглушить в них стремление к истинному. Вот почему Игнасио, как бы ни были несимпатичны его облик и поведение в отношении товарищей по несчастью, прав. Слепец (а следовательно, и воплощаемое им заблуждающееся человечество) оказывается более подготовленным к борьбе, когда он осознает свою слепоту, ее трагический смысл. Познание истины важно не только само по себе, но и как шаг к осознанию необходимости борьбы за подлинное счастье.

Тяготение Буэро Вальехо к притче, к широкому обобщению конкретных фактов привело его и к попытке современного прочтения и истолкования мифа, и к исторической тематике. Своеобразное переосмысление легенды об Одиссее и его верной жене Пенелопе дано в пьесе «Она ткала свои мечты» (*La tejedora de sueños*, 1952). Истории Буэро Вальехо посвятил несколько пьес, среди которых наиболее интересны драмы «Народу требуется мечтатель» (*Un soñador para un pueblo*, 1958), «Менины» (*Las meninas*, 1960) и «Сон разума» (*Sueño de la razón*, 1963), составляющие как бы трилогию, в которой отдельные части связаны между собой не единством фабулы и персонажей, а общностью проблематики.

В первой из них драматург обращается к 60-м годам XVIII в., когда министры Карла III, вдохновленные идеями Просвещения, пытались осуществить в стране прогрессивные реформы. Один из этих министров, сицилиец по происхождению, Эскилаче, и становится протагонистом пьесы. Человек из народа, полюбивший искренне и глубоко свою новую родину — Испанию, Эскилаче мечтает о благе народном, но, как и другие деятели испанского Просвещения, бесконечно далек от народа. Вот почему, хотя и веря в грядущее прозрение народных масс, он действует фактически так же, как его антипод Энсенада, провозгласивший девиз: «Все для народа, но без народа».

События, описанные в пьесе, как будто подтверждают скептическую оценку роли народа, ставшего невольным орудием в руках реакционеров и восставшего против того, кто мечтает служить народному делу.

Изобразив мадридскую чернь XVIII в. толпой фанатиков и насильников (символический смысл приобретает, например, сцена, в которой толпа уничтожает газовые фонари, установленные по приказу Эскилаче для освещения улиц столицы), Буэро Вальехо тем не менее видит в народе отнюдь не только стихийные, разрушительные силы. Об этом свидетельствует история взаимоотношений Эскилаче и Фернандиты, девушки из народа, камеристки его жены. Став жертвой насилия со стороны взбунтовавшейся черни, Фернандита, однако, сохраняет веру в правоту дела ее возлюбленного. И дитя, которое она носит под сердцем, как бы символизирует народ, здоровый нравственно и физически, способный подняться до понимания задач переустройства общества, которые ставят перед ним мечтатели типа Эскилаче. Недаром пьеса посвящена «светлой памяти Антонио Мачадо», который, как известно, пророчески предвещал приход новой Испании, Испании ярости и разума!

О здоровых силах народа, как единственном верном ориентире для подлинного искусства, идет речь в драме «Менины», центральная тема которой — взаимоотношения искусства и деспотической власти монарха. Веласкес как будто бы обласкан королем: он живет во дворце и пользуется покровительством Филиппа IV и его семьи. Но подлинный художник, если только он не хочет изменять истине в своих полотнах, не может не прийти в столкновение с деспотизмом монарха, со всем строем несправедливых отношений, царящих в обществе. Ведь проникая в своих картинах в глубь наблюдаемых им явлений, художник неизбежно должен увидеть, а значит, и обличить пороки этого общества. Именно поэтому все вокруг Веласкеса враждебно принимают гениальную картину художника «Менины». Он чувствует себя одиноким в этом мире ханжеской морали и «священного страха» перед инквизиционным трибуналом. Но встреча с Педро Бринесом, старым бродягой и беглым каторжником, прорывает кольцо одиночества, сомкнувшееся вокруг художника. Именно полуослепший Педро, человек из народа, смог понять глубочайший смысл картины, в которой, по его словам, «заключена вся скорбь Испании» и которая вместе с тем доказывает обреченность, неизбежность вымирания и гибели власть имущих.

В противовес этой пьесе, «Сон разума» повествует об откровенной вражде короля и художника, Фердинанда VII и Франсиско Гойи. События пьесы относятся к поздней осени

1823 г., когда потерпела поражение революция и казнен ее вождь — Риего. Гойя и король на протяжении всей пьесы ни разу не встречаются лицом к лицу, но все действие драмы — это их непримиримый поединок. Старый, полубезумный Гойя, униженный по воле монарха, вынужден покинуть страну. Но моральная победа остается за ним, ибо он — единственный из героев пьесы, не ведающий страха перед королем-деспотом, перед разнузданной толпой, слепо исполняющей волю государя. И, напротив, страх проникает в сердце Фердинанда, ибо нравственная победа Гойи означает крах его политики подавления, насилия, террора, которая оказывается бессильной перед лицом искусства, вдохновленного благородными идеалами.

В исторических пьесах Буэро Вальехо нетрудно обнаружить прямые переключки с современностью, хотя, в отличие от Састре, он стремится к предельной точности в воспроизведении фактов истории и не позволяет себе никаких анахронизмов. Переключки с современностью здесь возникают благодаря тому, что драматург избирает в историческом прошлом конфликты, сохранившие злободневность, имеющие большое значение для понимания смысла исторического процесса в его динамике и перспективе. Это и делает пьесы Буэро Вальехо одновременно и подлинно историческими, и в высшей степени актуальными.

Антонио Буэро Вальехо и Альфонсо Састре в своей борьбе за создание социально действенного театра не были одиноки. Их усилия с большей или меньшей последовательностью поддерживали многие испанские драматурги последних десятилетий.

К насущным проблемам современности обратился, например, в начале своего творческого пути Карлос Муньис (Carlos Muñoz, род. в 1927 г.). Его драма «Сверчок» (El grillo, 1957) повествовала о жалкой судьбе мелкого чиновника Мариано, мечты которого не простираются далее вполне земных и осязаемых целей: получить повышение по службе, устроить судьбу сына, выдать замуж дочь. Но оказывается, что даже эти скромные цели в современном обществе недостижимы, если только Мариано не готов поступиться ради этого всеми принципами морали.

Судьба «маленького человека», неприметного винтика бюрократической государственной машины, стала предметом анализа и в другой пьесе Муньиса — «Чернильница» (El tintero, 1961). Здесь, однако, тщательно выписанной бытовой драме автор предпочитает экспрессионистски заостренную обобщенность ситуаций. Пьеса не пробилась на сцену профессиональных театров и была представлена лишь в созданном А. Састре коллективе «Группо де Театро Реалиста».

К концу 50-х годов относится обращение к социальной

проблематике и талантливого драматурга Альфонсо Пасо (Alfonso Paso, род. в 1926 г.). Один из основателей экспериментального театра «Арте нуэво», где в конце 40-х годов была осуществлена постановка нескольких его пьес в «авангардистском» духе, Пасо пишет в 1956 г. трагикомедию «Бедняжки» (Los pobrecitos). Персонажи пьесы, действие которой разворачивается в столичном пансионе средней руки, принадлежат к тому классу людей, которые не умирают с голоду, но редко едят досыта; как говорит драматург, это «бедняки при галстуке». Их тусклое существование может стать только материалом трагикомедии, в которой нет ни подлинно трагической глубины, ни неподдельного веселья. Более или менее достоверной зарисовкой реальности без всякого намерения вершить над ней суд была и пьеса «Свадьба» (La boda de la chica, 1960), которую испанская печать восприняла чуть ли не как критику социальных контрастов буржуазного общества. В последующие годы ни Муньис, ни Пасо не возвращались более к социальным проблемам современности, став авторами многочисленных развлекательных, хотя и нередко умело написанных пустяков.

Тех же драматургов, кто не пожелал угождать мещанским вкусам, ждали преследования и «отлучение» от сцены. Такова, в частности, судьба Лауро Ольмо (Lauro Olmo, род. в 1925 г.). В 1962 г. в Мадриде была показана его пьеса «Рубашка» (La camisa, написана в 1961), одно из самых ярких произведений последних десятилетий. Это полный трагизма рассказ о жителях мадридского «бидон-виля», пояса трущоб. Из беспросветной нищеты, в которой живут герои Ольмо, есть лишь два выхода — эмиграция за рубеж в поисках лучшей доли или самоубийство. Пьеса, подчеркнуто сдержанная в своих прямых оценках, так глубоко затрагивала самые болезненные проблемы действительности, что власти запретили ее постановку после первых же представлений, не разрешили ее экранизировать, а самого писателя обрекли на годы молчания. На этом примере нетрудно понять, почему в испанском профессиональном театре эпохи франкизма социальная драма осталась явлением редким, исключительным. Лишь в полупрофессиональных, экспериментальных театральных труппах, да и то преодолевая жестокие цензурные рогатки, получили на рубеже 60—70-х годов возможность поставить некоторые свои пьесы молодые драматурги, которых называли «независимыми». Творческий почерк этой группы авторов, среди которых наибольшей известностью пользуются Мануэль Мартинес Медьеро (Manuel Martínez Mediero), Хосе Руибаль (José Ruibal), Анхель Гарсиа Пинтадо (Angel García Pintado) и другие, при всем различии их индивидуального почерка, имеет некоторые общие осо-

бенности. Прежде всего драматурги решительно не принимают не только франкистскую идеологию, но и вообще мораль «потребительского общества». Все они стремятся обличить свое отрицание современной действительности в предельно обобщенные, чаще всего гротесково заостренные и аллегорические формы, многое в этом смысле восприняв от европейского «театра абсурда». Вместе с тем, в противовес Ионеско, Адамову, Беккету и другим «абсурдистам», «независимые» подчеркнуто национальны в своей драматургии. В этом отношении они, как прежде и А. Састре, следуют традициям эсперпентизма Валье-Инклана. Большинство пьес «независимых» при франкистской диктатуре либо находилось под цензурным запретом, либо осталось достоянием лишь немногих зрителей экспериментальных театров. И тем не менее драматургия «независимых» стала важным фактором культурной жизни Испании начала 70-х годов, в канун гибели франкистской диктатуры.

*
*
*

Смерть генерала Франко в ноябре 1975 г. положила конец фашистскому режиму, просуществовавшему почти сорок лет. За исключением сравнительно небольшой, хотя и влиятельной группы франкистских чиновников и военных, так называемого «бункера», стремившегося сохранить в неприкосновенности франкизм и после смерти «каудильо», почти все в Испании понимали необходимость перемен. Своеобразие процессов, развернувшихся в стране после ноября 1975 г., заключается прежде всего в том, что демократизация различных сторон жизни Испании осуществляется сверху и пользуется поддержкой различных социальных и политических сил. В результате этого процесса, как бы временами медленно и непоследовательно он ни развивался, Испания превратилась в буржуазно-демократическое государство, где провозглашены основные демократические права и свободы, осуществляется автономия национальных меньшинств, проведены всеобщие выборы в парламент и местные органы власти, созданы условия для равноправного развития различных национальных культур и т. д.

Все прогрессивные силы страны приветствуют уже осуществленные демократические преобразования и ведут борьбу за дальнейшее их расширение и углубление. В этом немалую роль призвана сыграть и многонациональная культура Испании, перед которой открываются новые перспективы развития и расцвета.



КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Основные пособия по истории испанской литературы

- Alborg J. L.* Hora actual de la novela española. 2-a ed. Madrid, 1963, t. 1—2.
- Barrinaga Fernández A.* Movimientos literarios españoles en el siglo XIX y XX. Madrid, [y o.], [1964].
- Cano J. L.* Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero. Madrid, 1960.
- Chabás J.* Literatura española contemporánea. 1898—1950. La Habana, 1952.
- Larraz E.* Teatro español contemporáneo. P., 1973.
- Nora E. G[onzález] de.* La novela española contemporánea. 2-a ed. Madrid, 1973, t. 1—3.
- Rodríguez Alcalde L.* Teatro español contemporáneo. Madrid, 1973.
- Torrente Ballester G.* Panorama de la literatura española contemporánea. 3-a ed. Madrid, [1965].

Тексты

- Испанская поэзия в русских переводах, 1792—1976 / Сост., автор пред. и комментария С. Ф. Гончаренко. М., 1978.
- Literatura española. Siglo XIX. Хрестоматия испанской литературы. XIX век / Сост. О. К. Васильева-Шведе. 2-е изд. М., 1949.
- Испанские повести и рассказы / Сост. Р. Похлебкин. Пред. А. Штейна. М., 1958.
- Аларкон П. А.* Треугольная шляпа; *Валера Х. де.* Пепита Хименес; *Перес Гальдос Б.* Донья Перфекта; *Бласко Ибаньес В.* Кровь и песок [Вступит. статья и примечания З. И. Плавскина]. М., 1976. [«Библиотека всемирной литературы»].
- Bécquer G. A.* Obras. 2-a ed. Buenos Aires, 1963.
- Caballero F.* Obras. Ed. y estudio prelim. de J. M. Castro Calvo. Madrid, 1961, t. 1—2 («Biblioteca de Autores Españoles», t. 136—137).
- Pereda J. M.* Obras completas. Estudio prelim. de J. M. de Cosío. 4-a ed. Madrid, 1974, t. 1—2.
- Alarcón P. A. de.* Obras completas. 2-a ed., con un comento prelim. por L. Martínez Kleiser. Madrid, 1954.

Valera J. de. Obras completas. Prol. de L. Araujo Costa. Madrid, 1958, t. 1—3.

Валера Х. де. Хуанита Длинная [Пред. А. Штейна]. М., 1961; *Его же.* Иллюзии доктора Фаустино [Вступит. статья и примечания Н. Зюковой]. Л., 1970.

Pérez Galdós B. Obras completas. Introd. por F. C. Sainz de Robles. Madrid, 1958, t. 1—6.

Перес Гальдос Б. Трафальгар [Пред. Ф. Кельвина]. М., 1961; *Его же.* Двор Карла IV. Сарагоса [Пред. Д. Прицкера]. М., 1970; *Его же.* 19 марта и 2 мая. Байлен. Наполеон в Чамартине. М., 1972; *Его же.* Херона. Кадис [Пред. и комментарий Д. Прицкера]. М., 1973; *Его же.* Хуан Мартин эль Эмпесинадо. Сражение при Арапилах [Пред. и комментарий Д. Прицкера]. М., 1975; *Его же.* Милый Мансо [Пред. и примечания Н. Снетковой]. М., 1971; *Его же.* Повести. Торквемада на костре. Торквемада на кресте. Торквемада в чистилище. Торквемада и святой Петр [Пред. З. Плавскина]. М., 1958.

Pardo Bazán E. Obras completas. Est. prelim., notas y prólogos de F. C. Sainz de Robles. Madrid, 1973, t. 1—3.

Alas L. (Clarín). Lasregenta. La Habana, 1976, t. 1—2.

Alas L. (Clarín). Cuentos. Sel. y nota prelim. de J. M. Martínez Cochero. Oviedo, 1953.

Blasco Ibáñez V. Obras completas. 2-a ed. Madrid, 1949, t. 1—3.

Бласко Ибаньес В. Избранные произведения [Вступит. статья и примечания З. И. Плавскина]. М.—Л., 1959, т. 1—3.

Испанская новелла XX века / Сост. А. Мансо и Н. Томашевский. М., 1965.

Унамуно М. де. Туман. Авель Санчес; *Валье-Инклан Р. дель.* Тиран Бандерас; *Бароха П.* Салакаин Отважный. Вечера в Буэн-Ретиرو [Вступит. статья Г. Степанова]. М., 1973. [«Библиотека всемирной литературы»].

Unamuno M. de. Obras completas. Con estudio-epílogo de J. Ortega y Gasset. Madrid, 1950—1958, t. 1—6.

Унамуно М. де. Назидательные новеллы / Сост. и вступит. статья В. С. Столбова. М.—Л., 1962; *Его же.* Избранное [Вступит. статья И. Тертерян]. Л., 1980, т. 1—2.

Valle Inclán R. del. Obras completas. Madrid, 1944.

Валье-Инклан Р. дель. Сонаты [Вступит. статья Г. Степанова]. М.—Л., 1969. *Его же.* Избранное [Вступит. статья Г. Степанова]. Л., 1978.

Varoja P. Obras completas. Madrid, 1946—1949, t. 1—8.

Бароха П. Алая заря [Пред. З. Плавскина]. М., 1964.

Fernández Retamar R. Antología de poetas españoles del siglo XX. La Habana, 1965.

Испанские поэты XX века. Хуан Рамон Хименес. Антонио Мачадо. Федерико Гарсиа Лорка. Рафаэль Альберти. Мигель Эрнандес. / Сост., вступит. статья и примечания И. Тертерян и Л. Осповата. М., 1977. [«Библиотека всемирной литературы»].

- Machado A.* Obras completas. Madrid, 1978.
- Machado A.* Избранное [Пред. В. Столбова]. М., 1975.
- Jiménez J. R.* Libros de poesía. Recopilación y prólogo de A. Caballero. Madrid, 1957. *Ego же.* Páginas escogidas. Sel. y nota preliminar de R. Gullón. 1. Prosa; 2. Verso. Madrid, 1958.
- Хименес Х. Р.* Избранное/Сост. и пред. Н. Малиновской. М., 1981.
- Современная испанская новелла / Сост., пред. и справки об авторах В. Ясного. М., 1971.
- Современная испанская поэзия [Пред. Ф. Кельина]. М., 1963.
- García Lorca F.* Obras completas. Madrid, 1977, t. 1–2.
- Ego же.* Prosa. Poesía. Teatro / Сост. и пред. Г. В. Степанова. М., 1971.
- Alberti R.* Poesía / Sel. y prol. de M. Aguirre. La Habana, 1976.
- Альберти Р.* Избранное [Пред. Ал. Суркова]. М., 1977.
- Hernández M.* Poesía. La Habana, 1976.
- Эрнандес М.* Стихи. М., 1970.
- Cela S. J.* Obra completa. Barcelona, 1962, v. 1–4.
- Села К. Х.* Семья Паскуаля Дуарте. Улей. Повести и рассказы [Пред. И. Тертерян]. М., 1970.
- Laforet C.* Mis páginas mejores. Madrid, 1956.
- Лафорет К.* Ничто. Остров и демоны [Пред. И. Тертерян]. М., 1969.
- Goytiso J.* Duelo en el Paraíso. 2-a ed. Barcelona, 1960; *Ego же.* La resaca. 2-a ed. Barcelona, 1962; *Ego же.* La isla. La Habana, 1962; *Ego же.* Señas de identidad. Barcelona, 1976.
- Гойтисоло Х.* Печать в раю [Вступит. статья Г. Степанова]. М., 1962; *Ego же.* Ловкость рук. Прибой. Цирк. Остров [Послел. Л. Осповата]. М., 1964.
- Matute A. M.* Los mercaderes. Barcelona, 1978.
- Матуте А. М.* Мертвые сыновья [Пред. Г. Степанова]. М., 1964; *Ее же.* Первые воспоминания [Пред. В. Гинько]. М., 1977; *Ее же.* Солдаты плачут ночью [Пред. В. Гинько]. М., 1972; *Ее же.* Ловушка [Пред. В. Гинько]. М., 1974.
- Delibes M.* Obra completa. Madrid, 1970.
- Делибес М.* Дорога. Крысы. Пять часов с Марио [Пред. И. Тертерян]. М., 1975; *Ego же.* Войны отцов наших [Пред. И. Тертерян]. М., 1978.
- Otero B. de.* Que trata de España. P., 1964.
- Отеро Б. де.* Стихи [Пред. О. Савича]. М., 1962.
- Sastre A.* Cuarto dramas de revolución. P. 1963.
- Састре А.* «Гибель тореро» и еще шесть драм [Послел. В. Сильюнаса]. М., 1973.
- Buero Vallejo A.* Teatro. Buenos Aires, 1959.
- Буэро Вальехо А.* Пьесы/Сост. и послел. Л. Синянской. М., 1977.
- Молодые поэты Испании. М., 1975.

Критические труды на русском языке

Плавский З. И. Многонациональная литература Испании. — Ежегодник «Расы и народы». 1980, вып. 10.

Тертерян И. А. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М., 1973.

Эджертон В. Достоевский и Унамуно. — В кн.: Сравнительное изучение литератур. Л., 1976.

Титов В. М. Концепция человеческой жизни и ее воплощение в новелле М. Унамуно «Святой Мануэль Добрый, мученик». — В кн.: Идеино-художественные принципы в зарубежной литературе XIX—XX вв. Воронеж, 1977.

Багно В. Е. Мигель де Унамуно и Лев Толстой. Изв. АН СССР, сер. литературы и языка. 1978, т. 37, вып. 4.

Силунас В. Ю. Человек бунтующий и человек играющий. (Проблемы творчества и культуры в произведениях М. де Унамуно и Х. Ортеги-и-Гассета). — В кн.: Западное искусство. XX в. М., 1978.

Гинько В. Г. Антонио Мачадо. Биобиблиографический указатель. М., 1979.

Григорьев В. П. Антонио Мачадо (1875—1939). М., 1971.

Диас Плаха Г. Слово о Хуане Рамоне Хименесе. — Иностранная литература, 1977, № 9.

Плавский З. И. Испанская литература. — В кн.: История зарубежной литературы XX века (1917—1945). М., 1980.

Зыкова А. Б. Учение о человеке в философии Х. Ортеги-и-Гассета. Критический очерк. М., 1978.

[*Брагинская Э. В.*] Федерико Гарсиа Лорка. Биобиблиографический указатель [Пред. З. И. Плавскина]. М., 1971.

Осват Л. С. Гарсиа Лорка. М., 1965 [«Жизнь замечательных людей»].

Вайсборд М. Федерико Гарсиа Лорка — музыкант. М., 1970.

Бибихин В. В. Опыт сравнения разных переводов одного текста («Романс о жандармерии» Ф. Гарсиа Лорки). — В кн.: Тетради переводчика. М., 1976, № 13.

Малиновская Н. Джульетта и маски: о незаконченной пьесе Федерико Гарсиа Лорки. — Иностранная литература, 1978, № 12.

Никитин В. А. Национальная традиция в поэтическом стиле. Сопоставительный анализ стилистики С. Есенина и Ф. Гарсиа Лорки. — В кн.: Многообразие стилей советской литературы. М., 1978.

Силунас В. Драматургия Федерико Гарсиа Лорки. — Театр, 1978, № 9.

Ясный В. Рафаэль Альберти. Иностранная литература, 1977, № 2.

Ромеро Э. Мигель Эрнандес. Судьба и поэзия [Пред. В. Ясного]. М., 1962.

Тертерян И. А. Современный испанский роман (1939—1969). М., 1972.

Уваров Ю. Современный испанский роман. М., 1968.

Ясный В. Бегство в действительность. Современный испанский роман. М., 1971.

Прилипко Е. Я. К вопросу об испанском тремездизме. — В кн.: Исследования по романской филологии. Киев, 1977.

Тертерян И. А. Испанский левоопозиционный роман. — В кн.: Современный революционный процесс и прогрессивная литература. М., 1978.

Тертерян И. А. История начинается — история продолжается. Критические заметки о сегодняшней испанской литературе. — Вопр. литературы, 1978, № 6.

Матяш Н. А. Позиция художника (о драматургии Альфонсо Састре 60-х годов). — В кн.: Искусство и общество. М., 1978.

Матяш Н. А. Новые явления в испанской драматургии 70-х годов. — Иностр. литература, 1979, № 3.

Силюнас В. Ю. Испанская драма XX века. М., 1980.

Ясный В. Мадридские беседы. — Иностр. литература, 1979, № 9.



ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Адамов А. 227, 237
 Айяла Л. де 99
 Аларкон П. А. де 9, 24, 29—34, 35, 47, 57, 238
 Алас-и-Уренья Л. (псевдоним: Кларин) 55, 57, 60—63, 64
 Алейксандре В. 139, 177, 182, 192
 Алонсо Д. 136, 218, 219
 Альберти Р. 116, 136, 139, 141, 144, 145, 150, 162—173, 174, 176, 178, 180, 226, 239, 240, 241
 Альварес Кинтеро С. 129
 Альварес Кинтеро Х. 129
 Алькала Галиано А. 34
 Альтамира-и-Кревеа Р. 71
 Альтолагирре М. 177, 180
 Андреев В. Н. 187
 Антонио М. 140
 Ануй Ж. 227
 Апарисио А. 174, 177
 Ардериус Х. 142
 Арести Г. 202
 Аришимуньо Х. де 140
 Арконада С. М. 142, 143, 144, 153, 174, 176
 Асведо И. 142
 Асорин (Х. Мартинес Руис) 55, 61, 71, 72, 73, 106, 118
 Асурменди Х. 202
 Багно В. Е. 241
 Бальзак О. де 10, 27, 50, 52, 57
 Бальмес Х. 10
 Бароха-и-Несси П. 71, 73, 101—109, 123, 192, 195, 239
 Барха С. 29
 Бастеречеа Х. 202
 Батльо Х. 226
 Бахтин М. М. 106
 Беккер (Домингес Бастида) Г. А. 6, 7, 9, 13—17, 118, 119, 145
 Беккет С. 227, 237
 Белл О. Ф. 222
 Бель де Фабер С. (псевдоним: Фернан Кабальеро) 9, 19—22, 34, 64
 Бенавенте-и-Мартинес Х. 72, 123, 125—129, 132, 226
 Бенавидес М. Д. 143
 Бергамин Х. 174
 Бергсон А. 114, 115
 Бернар К. 55
 Берсео Г. де 72
 Библихин В. В. 241
 Бискаррондо И. (псевдоним: Билинч) 9
 Бласко Ибаньес В. 55, 57, 65—69, 238, 239
 Боккаччо Д. 30
 Бонет Б. 203
 Борхес Х. Л. 133
 Бофил-и-Матес Д. (псевдоним: Герау де Лиост) 139
 Брагинская Э. В. 241
 Бретон А. 138
 Брехт Б. 195, 230
 Буэро Вальехо А. 226, 230—235, 240
 Бьёрнсон Б. 129
 Вайсборд М. 241
 Валера Х. 9, 11, 24, 34—41, 64, 238, 239
 Валери П. 136
 Вальбуэна Прат А. 119
 Вальверду Ф. 203
 Валье-Инклан Р. М. дель 59, 72, 73, 74, 76, 88—101, 125, 132, 227, 230, 237, 239
 Вальехо С. 217
 Васильева-Шведе О. К. 238
 Васкес П. 202
 Вега Г. де ла 217
 Вега Л. Ф. де 37, 136, 144, 166, 168, 175, 226, 230
 Вейга П. 8

Веласкес Д. 57, 234
Вердагер Д. 8
Верлен П. 119
Виланова Э. 9
Вольтер (Аруэ) Ф. М. 6, 35

Галан Ф. 142, 165
Гальдос Б. Перес — см. Перес
Гальдос Б.
Ганивет А. 73
Гарсиа де Тассара Г. 6
Гарсиа Лорка Ф. 15, 17, 116, 117,
123, 129, 136, 139, 140, 144,
145—162, 163, 169, 174, 176,
177, 180, 183, 191, 217, 226, 227,
239, 241
Гарсиа Ортелано Х. 199
Гарсиа Пинтадо А. 236
Гарсиа Серрано Р. 192
Гарсиласо де ла Вега — см. Вега
Г. де ла
Гарфиас П. 174, 177
Гейне Г. 14
Гелескул А. 121, 122, 151, 152, 184
Герцен А. И. 21
Гильен Х. 136, 137
Гимера А. 11, 12
Гинько В. Г. 240, 241
Гойтисоло Гай Л. 195, 198,
199
Гойтисоло Х. 195, 198, 199, 200,
203—208, 212, 240
Гойтисоло Х.-А. 195, 220
Гойя Ф. 57, 95, 234, 235
Гольдони К. 129
Гомес де ла Серна Р. 133
Гонгора Л. де 75, 116, 136,
139, 164, 168, 179
Гонсалес Лопес Э. 59
Гонсалес Туньон Р. 180, 181
Гончаренко С. Ф. 238
Горская Н. 119, 121
Горький М. 215
Гранде Ф. 226
Григорьев В. П. 241
Гроссо А. 197, 198, 200
Грушко П. М. 179, 181, 182,
186
Гутьеррес Солана Х. 71

Дали С. 153
Дарвин 55
Дарио Р. 75, 110, 119, 221
Делибес М. 195, 203, 212—216,
240

Диас Жакоме Ш. 202
Диас Плаха Г. 89, 119, 122, 241
Диего Х. 134, 144, 218
Диккенс Ч. 10, 57
Дисента Х. 57
Доносо Кортес Х. 10
Дос Пассос Д. 195
Достоевский Ф. М. 11, 106, 241
Дюма-отец А. 129

Есенин С. А. 241

Золя Э. 10, 50, 51, 55, 56, 58, 61, 66
Зыкова А. Б. 241
Зюкова Н. С. 239

Ибсен Г. 129
Иванов В. В. 134, 142
Идальго Х. Л. 219
Ионеско Э. 227, 237
Ипаррагирре Х. М. 8
Искарай Х. 175

Йерро Х. 219

Кабальеро Фернан — см. Бель
де Фабер С.
Кабанильяс Р. 139
Кальвин Ж. 229
Кальдерон де ла Барка П. 96, 175
Кампоамор-и-Кампоосорни Р.
де 12
Кансинос Ассенс Р. 133
Карета А. 9
Карнер Д. 139
Касона (псевдоним: Родригес
Альварес) А. 144, 145, 226, 227
Кастро А. 71
Кастро Р. 7, 8, 9, 59
Кеведо Ф. де 217
Кельин Ф. В. 156, 167, 239, 240
Кинто Х. М. де 227, 229
Кларин — см. Алас-и-Уренья Л.
Корнеев Ю. Б. 164
Краузе К. Х. Ф. 10
Кремер В. 218, 219
Крус Р. де ла 57
Кункейро А. 202
Куррос Энрикес М. 12
Куэто Л. де 11

Ламас Карвахаль В. 9
Ларра М. Х. де 72
Лафорет К. 193, 194, 240
Ленин В. И. 19, 71, 128

- Леон М.-Т. 155, 166
 Леонов Л. М. 142
 Линарес Ривас М. 128, 129
 Лонг 37
 Лопес Пачеко Х. 197
 Лопес Салинас А. 197, 198
 Лопес Чаварри Э. 75
 Лорка — см. Гарсиа Лорка Ф.
 Лука де Тена Х. И. 226, 227
- Мадариага С.** 141
Макарова Т. 220
Малиновская Н. Р. 240, 241
Манн Т. 28
Манрике Х. 72, 138
Мансо А. 239
Марагал Д. 73
Мараньон Г. 141
Маркс К. 18, 27, 81
Мартинес Медьеро М. 236
Мартинес Сантос Л. 200
Мартинес Сьерра Г. 129
Матуте А. М. 195, 203, 208—212, 240
Матяш Н. А. 229, 242
Мачадо-и-Руис А. 16, 17, 72, 73, 74, 76, 83, 109—118, 123, 132, 136, 141, 145, 150, 156, 175, 177, 191, 205, 226, 234, 239, 240, 241
Мазсту Р. 72, 132, 141
Маяковский В. В. 142
Менендес Пидаль Р. 71
Метерлинк М. 129
Мичелена С. 202
Муньис К. 235, 236
- Нейра Вилас Ш.** 201
Неруда П. 144, 145, 180, 186, 223
Никитин В. А. 241
Ницше Ф. 107
Нора Э. де 218, 220
Норьегга Варела А. 139
Нуньес де Арсе Г. 6
- Октавио Пикон Х.** 57
Оливер Д. (псевдоним: Пере Кварт) 140
Ольмо Л. 236
О'Нил Ю. 227
Ормаэча Н. 202
Ортега-и-Гассет Х. 72, 74, 134, 135, 141, 195, 241
Осповат Л. С. 152, 239, 240, 241
- Отеро Б. де** 195, 217, 220—225, 226, 240
- Паласио Вальдес А.** 55, 57, 63—65
Панеро Л. 218
Пардо Басан Э. 11, 55, 56—59, 61
Пасо А. 236
Педроло М. де 202
Пеман Х. М. 226
Переда Х. М. де 9, 10, 24—29, 35, 47, 49, 57, 59, 64
Перес Гальдос Б. 9, 11, 27, 35, 41—55, 56, 57, 62, 64, 75, 108, 124, 195, 238, 239
Перес де Айяла Р. 141
Перес Миник Д. 58
Плавскин З. И. 238, 239, 241
Пондал Э. 7
Порсел Б. 203
Похлебкин Р. В. 238
Прадос Э. 177
Прилипко Е. Я. 242
Прицкер Д. П. 239
- Ривас, Анхель Сааведра, герцога де** 17, 34
Рио А. дель 17, 48
Роб-Грийе А. 202
Ромеро Э. 241
Росалес Л. 218
Рубио-и-Орс Д. 8
Руибаль Х. 236
Руис Х. 72
Руэда Л. де 144
- Саагун К.** 226
Савич О. Г. 185, 223, 240
Салват-Папассейт Д. 139
Салинас П. 136, 137, 138, 165
Самасв М. 189, 219
Самойлов Д. С. 187, 188
Санс дель Рио Х. 10
Санчес Ферлосио Р. 196
Састре А. 195, 226, 227—230, 235, 237, 240, 242
Сейфуллина Л. Н. 134
Села К. Х. 193, 194, 196, 198, 240
Селайя Г. 219
Сендер Р. Х. 142
Сеоане Л. 201
Серафимович А. С. 142
Сервантес М. де 28, 35, 37, 79, 117, 144, 170, 175

- Сервет М. 229
 Сернуда Л. 139
 Серрано Плаха А. 177, 178
 Сильонас В. Ю. 240, 241, 242
 Синьянская Л. 240
 Сирваль Л. де 142, 143
 Снеткова Н. П. 239
 Соколов В. 223
 Сороа Ласа М. 9
 Соррилья Х. 17
 Стендаль (Бейль) А. М. 57
 Степанов Г. В. 94, 239, 240
 Столбов В. С. 115, 239, 240
 Стриндберг А. Ю. 227
 Сулоага И. 71
 Сурков А. А. 240
- Тамайо-и-Баус М. 123
 Тапия Л. де 177
 Тергерян И. А. 3, 73, 76, 88, 94,
 106, 239, 240, 241, 242
 Тирсо де Молина 37, 57
 Титов В. М. 241
 Толстой Л. Н. 11, 28, 52, 62,
 79, 80, 94, 98, 117, 241
 Томашевский Н. Б. 239
 Торре Г. де 133
 Торрьенте Брау П. де ла 183
 Триго Ф. 57
 Грузва А. 7, 9, 19, 22—24, 25,
 59
 Туньон де Лара М. 115
 Тургенев И. С. 11, 52, 62
 Тынянова И. Ю. 154, 188
 Тэн И. 56, 60, 61
- Уайльд О. 110
 Уваров Ю. П. 241
 Уильямс Т. 227
 Уитмен У. 137
 Уйдобро В. 133, 134
 Унамуну-и-Хуго М. де 55, 61,
 72, 73, 74, 76, 77—88, 101,
 114, 125, 227, 239, 241
 Уркиага Э. 140
- Фадеев А. А. 142
 Фалья М. де 148
 Федин К. А. 142, 143
 Фернандес Сантос Х. 196
 Ферран А. 13
 Ферратер Г. 203
 Феррейро С. Э. 201
 Феррес А. 198
 Фигера Аймерич А. 220
 Флобер Г. 61
 Фойш Д. В. 139
- Хейдеггер М. 83
 Хемингуэй Э. 195
 Хикмет Н. 223
 Хименес Кабальеро Э. 141
 Хименес Х. Р. 15, 17, 72, 75,
 76, 109, 118—123, 132, 136,
 145, 163, 218, 239, 240, 241
 Хинер де лос Риос Ф. 10, 73
 Хуан Мануэль 144
- Цветаева М. И. 150
- Чехов А. П. 227
- Шадрин А. М. 169
 Шахова К. А. 3
 Шао Ж. О. 8
 Шекспир У. 117, 129
 Шопенгауэр А. 107
 Штейн А. Л. 238, 239
- Эджертон В. 241
 Энгельс Ф. 18, 27
 Эренбург И. Г. 142
 Эрнандес М. 173, 174, 178—
 189, 191, 239, 240, 241
 Эррера Петере Х. 174, 175, 178
 Эспинас Д. 203
 Эсприу С. 203
 Эчанис Н. 202
 Эчегарай-и-Эйсагирре Х. 123,
 124
- Якобсон А. 147
 Ясный В. К. 183, 240, 241, 242

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Литература 1848—1898 гг	4
Глава I. Густаво Адольфо Беккер	13
Глава II. Первые образцы регионалистской прозы	18
Глава III. Прозаики-реалисты Х. М. Переда, П. А. Аларкон, Х. Валера	24
Глава IV. Бенито Перес Гальдос	41
Глава V. Натурализм в Испании, младшее поколение писателей-реалистов. Э. Пардо Басан, Кларин, А. Паласио Вальдес, В. Бласко Ибаньес	55
Литература 1898—1917 гг	70
Глава VI. Мигель де Унамуно	77
Глава VII. Рамон дель Валье-Инклан	88
Глава VIII. Пио Бароха	101
Глава IX. Поэзия начала века. А. Мачадо и Х. Р. Хименес	109
Глава X. Театр начала века. Х. Бенавенте	123
Литература 1917—1939 гг.	130
Глава XI. Федерико Гарсиа Лорка	145
Глава XII. Рафаэль Альберти	162
Глава XIII. Литература в годы национально-революционной войны. Мигель Эрнандес	173
Литература 1939—1975 гг.	190
Глава XIV. Современные романисты Х. Гойтисоло, А. М. Матуте, М. Делибес	203
Глава XV. Поэзия в годы франкизма. Б. де Отеро	217
Глава XVI. Послевоенная драма. А. Састре, А. Буэро Вальехо	226
Краткая библиография	238
Именной указатель	243



ЗАХАРИЙ ИСААКОВИЧ ПЛАВСКИН
ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX – XX ВЕКОВ

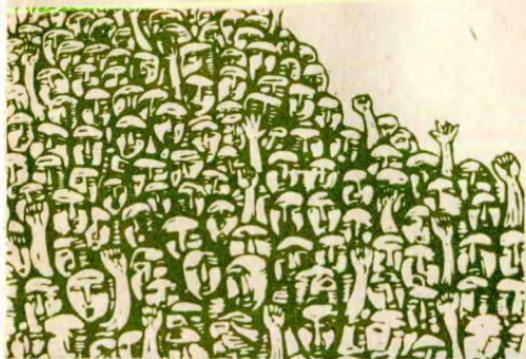
Редактор *М. В. Лагунова*
Художественный редактор *В. И. Мешалкин*
Художник *В. В. Гарбузов*
Технический редактор *Т. Д. Гарина*
Мл. редактор *В. А. Золотова*
Корректор *Е. К. Штурм*

ИБ № 3707

Изд. № Рл – 157.

Сдано в набор 21.01.82. Подп. в печать 15.06.82. А-00649.
Формат 84 × 108¹/₃₂. Бум. тип. № 1. Гарнитура Таймс. Печать высокая. Объем 13,02 усл. печ. л. 18,37 усл. кр.-отт. 15,52
уч.-изд. л. Тираж 25 000 экз. Зак. № 287. Цена 55 коп.
Издательство «Высшая школа», Москва, К-51, Неглинная ул.,
д. 29/14

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного
Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение
«Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграф-
прома при Государственном комитете СССР по делам изда-
тельств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград,
П-136, Чкаловский просп., 15.



55 к.

