

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук

На правах рукописи

Пешков Дмитрий Игоревич

**ФЕНОМЕН БАРОККО
В ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ**

Специальность 5.9.2 – Литературы народов мира

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научные руководители:

д.ф.н. А.Ф.Кофман,

д.ф.н. В.Б. Озкан

Москва, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ПОДСТУПЫ К БАРОККО КАК САМОИДЕНТИФИКАЦИОННОЙ КОНЦЕПЦИИ В ЛИТЕРАТУРАХ СТРАН ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ	28
1.1. Предпосылки барочных концепций	28
1.2. История интерпретаций понятия «барокко» в латиноамериканской литературной рефлексии	37
1.3. Педро Энрикес Уренья: к осмыслению латиноамериканского барокко как уникального феномена	44
1.4. Мартин Адан: первая рецепция идей Эухенио Д’Орса в Латинской Америке	50
ГЛАВА 2. КЛЮЧЕВЫЕ БАРОЧНЫЕ КОНЦЕПЦИИ: Х. ЛЕСАМА ЛИМА И А. КАРПЕНТЬЕР	56
2.1. Хосе Лесамы Лима: сеньор эпохи барокко	56
2.2. Барочная концепция Алехо Карпентьера: чудесная реальность и строгий метод	81
2.3. Вклад Эмилио Карильи в систематизацию представлений о латиноамериканском барокко	103
ГЛАВА 3. РАСПЫЛЕНИЕ СМЫСЛОВ: НЕОБАРОККО И БАРОЧНЫЙ ЭТОС	114
3.1. Северо Сардуй: необарокко и постмодернизм. Истоки теории Сардуя	114
3.2. Механизмы барокко и необарокко в эссеистике Сардуя	123
3.3. Позиция Ирлемар Кьямпи: попытка систематизации барочных концепций	140

3.4. Боливар Эчеверрия и барочный этос	149
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	163
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	169

Введение

Диссертационная работа посвящена исследованию концепций латиноамериканских авторов, рассматривающих культурно-эстетический феномен барокко в качестве модели самоидентификации испаноамериканского мира.

Хотя процесс завоевания Испанией американских колоний проходил в XVI в., говорить о формировании особого испаноамериканского общества, которое не распадалось бы на группы коренных жителей Америки и завоевателей-переселенцев из Европы, можно лишь с начала XVII столетия, эпохи, когда как в метрополии – Испании, так и в ее американских вице-королевствах доминировал стиль барокко. То обстоятельство, что важнейшие для становления испаноамериканского мира процессы – метисация, христианизация, приобщение к испанской, а следовательно, европейской культурной традиции – проходили под знаком барокко, без сомнения, сыграло значительную роль в попытках латиноамериканских авторов осмыслить собственную этнокультурную сущность, используя в качестве основы своих культурологических моделей именно эстетику барокко.

Определенное внимание барокко уделяли еще представители испаноамериканского модернизма, в частности Рубен Дарио, но первыми осознанный научный интерес к барочным феноменам как знаковым для латиноамериканской самоидентичности проявили уже в XX в. перуанский поэт Мартин Адан, написавший в 1938 г. диссертацию «О барочности в Перу» (“De lo barroco en Perú”), и доминиканский писатель, литературовед и культуролог Педро Энрикес Уренья, проанализировавший специфическую роль эстетики барокко в формировании культуры Латинской Америки в работе «Литературные течения в Испанской Америке» (“Los corrientes literarias en la América hispánica”, 1949). 1950–1970-е гг. стали временем настоящего расцвета латиноамериканских барочных концепций. Именно в этот период были сформулированы идеи Хосе Лесамы Лимы, Алехо Карпентьера и Северо Сардуя, которые, при всей их несхожести, были едины

в том, что барочные феномены представлялись основными факторами формирования латиноамериканской этнокультурной идентичности, нашедшей свое отражение в первую очередь в литературе. Примечательно, что все авторы барочных концепций были писателями, а не литературоведами или культурологами, что проявлялось в самой подаче материала: их работы были свободными по форме эссе, а не научными трудами. К примеру, Лесама Лима, по всей вероятности, стремился придать своим исканиям наукообразный вид, но вместо этого получалась, скорее, «барочная» пародия на научный стиль, поскольку его эссе, в частности «Барокко, воплощенное любопытство» (“*La Curiosidad barroca*”, 1957), были перегружены усложненными образами и метафорами. Карпентьер иллюстрировал свои теоретические размышления с помощью художественных произведений, и образы из «Века Просвещения» (“*El siglo de las luces*”, 1962) и «Концерта барокко» (“*Concierto Barocco*”, 1974) дают едва ли не больше для понимания его барочной концепции, чем теоретические статьи. Об особой роли литературы для самоидентификации латиноамериканской культуры писал В.Б. Земсков: «Литература, словесность в широком смысле слова в общекультурном процессе Латинской Америки играют исключительно важную роль, составляют его духовное ядро, философско-эстетическую квинтэссенцию глобальных процессов культурообразования, отражая в снятом виде в своих “механизмах” развития, в идеологии и поэтике самую сущность и историческую динамику нового типа культурного сознания <...>»¹.

Новый всплеск интереса к барочным феноменам в контексте поисков этнокультурной самоидентификации Латинской Америки пришелся на 1990-е гг. и продолжается до сих пор. Он не в последнюю очередь был связан с

¹ Земсков В.Б. К построению модели латиноамериканской культуры (на материале литературы) // Земсков В.Б. О литературе и культуре Нового Света. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Гнозис, 2014. С. 521.

осмыслением термина «необарокко» в перспективе постмодернизма². При этом сами барочные концепции превратились в темы для исследований и стали восприниматься как своего рода модели, необходимые для более глубокого осмысления синтетического мира Латинской Америки.

Основными источниками и материалами исследования служат статьи, эссе, монографии, выступления латиноамериканских писателей и литературоведов, а также художественные произведения, в которых нашли отражение попытки рассмотреть барочные феномены в качестве основных элементов модели этнокультурной самоидентификации Латинской Америки. Это эссе Хосе Лесамы Лимы «Барокко, воплощенное любопытство» (“La Curiosidad barroca”), «Обретение собственного языка» (“Nacimiento de la expresión criolla”) из сборника «Лик нашего континента» (“La expresión americana”, 1957) и его роман «Рай» (“El Paradiso”, 1966); статьи, лекции и художественные произведения Алехо Карпентьера «Проблематика современного латиноамериканского романа» (“Problemática de la actual novela latinoamericana”, 1964), «Барокко и чудесная реальность» (“Lo barroco y Lo realmaravilloso”, 1975), «Век Просвещения» (“El siglo de las luces”, 1962), «Концерт барокко» (“Concierto Barocco”, 1974); эссе Северо Сардуя «Барокко и необарокко» (“El barroco y el neobarroco”, 1972), «Барокко» (“Barroco”, 1974).

Помимо произведений авторов, связанных непосредственно с созданием барочных теорий, в рамках данной работы также рассматриваются теоретические сочинения, которые предвосхитили появление барочных концепций в Латинской Америке. Это поздняя работа П. Энрикеса Уреньи «Литературные течения в Испанской Америке» (“Los corrientes literarias en la América hispánica”, 1949), а также диссертация Мартина Адана³ «О барочности в Перу» (“De lo barroco en Perú”). Кроме того, источниками для данного исследования стали книги и эссе Боливара Эчеверрии, уже на рубеже XX и

² Одной из важнейших работ, в которой феномен необарокко рассматривается сквозь призму философии постмодернизма, стала книга итальянского семиолога Омара Калабрезе «Эпоха необарокко» (“L'età neobarocca”, 1987).

³ Настоящее имя – Рамон Рафаэль де ла Фуэнте Бенавидес.

XXI вв. значительно переосмыслившего и расширившего представления о барокко как о модели этнокультурной самоидентификации Латинской Америки: «Лекции о барочном» (“Conversaciones sobre lo barroco”, 1993), «Современность, метисация, культура и барочный этос» (“Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco”, 1994), «Иллюзии современности» (“Las ilusiones de la modernidad”, 1995), «Современность барокко» (“La modernidad de lo barroco”, 1998), «Взгляд ангела. О концепции истории Вальтера Беньямина» (“La mirada del ángel. Sobre el concepto de la historia de Walter Benjamin”, 2005).

Объектом исследования в данном диссертационном сочинении является проблема поиска этнокультурной самоидентификации испаноамериканского мира литераторами Латинской Америки. **Предмет исследования** – осмысление барокко, необарокко и смежных феноменов латиноамериканскими писателями (в первую очередь Х. Лесамой Лимой, А. Карпентьером и С. Сардуйем) в качестве модели такой самоидентификации.

Сформулировав в своих статьях и эссе идею барочности как базовый концепт латиноамериканского культурного пространства, Лесам, Карпентьер, а затем и Сардуй создали определенную традицию восприятия специфических особенностей латиноамериканского мира через призму барочных концепций. Эта традиция оказалась продуктивной для латиноамериканской гуманитарной мысли: осмыслению барокко и близких ему явлений с начала 1990-х по 2020-е гг. были посвящены десятки монографий, статей и эссе. Среди них выделяются книга бразильской исследовательницы Ирлемар Кьямпи «Барокко и современность» (“Barroco y modernidad”, 2000) как наиболее аргументированная попытка систематизации рецепции барокко в латиноамериканской литературе, а также монографии и статьи эквадорско-мексиканского философа Боливара Эчеверрии, в которых он рассматривал барокко как особую модель проявления латиноамериканского бытия.

Цель исследования состоит в том, чтобы с опорой на анализ теоретических работ и художественных произведений авторов барочных концепций Латинской Америки выявить значение разных трактовок феномена барокко в качестве модели этнокультурной самоидентификации, устройства латиноамериканского художественного образа мира.

Достижение данной цели предусматривает решение ряда **конкретных задач**:

- выявить и проанализировать основные постулаты барочных концепций Х. Лесамы Лимы, А. Карпентьера и С. Сардуя, нашедшие отражение в их теоретических работах и некоторых художественных произведениях, определить сходства и различия;
- осмыслить причины и предпосылки появления и становления барочных концепций в латиноамериканском литературном пространстве и фиксации барочных феноменов в качестве ключевого механизма континентального культурообразования;
- отследить и проанализировать эволюцию барочных концепций, их восприятие и их отражение в латиноамериканской литературе и литературоведении;
- рассмотреть перспективы дальнейшего использования барочных феноменов в качестве основы для поиска этнокультурной сущности латиноамериканского мира, осмыслить целесообразность использования терминологии, связанной с барокко, применительно к специфическим явлениям латиноамериканского мира.

Методология исследования включает как традиционный герменевтический метод анализа текстов, так и сравнительно-исторический подход и типологическое сопоставление эстетических и в особенности литературных феноменов. Методологическую и теоретическую основу диссертации составляют отечественные и зарубежные работы о латиноамериканской культуре и работы по теории и художественной практике литературы барокко и необарокко.

Структура диссертации определена целью, задачами и методологией исследования и состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы. Библиография насчитывает более 200 наименований.

Научная новизна работы обусловлена тем, что в рамках отечественного литературоведения впервые предлагается подробный и систематизированный анализ барочных концепций латиноамериканских писателей (включая комплекс идей, связанных с понятием «необарокко») как попыток сформулировать общеконтинентальную модель поиска этнокультурной самоидентификации. Несмотря на значительное количество работ на испанском и английском языках, появившихся в последнее время и посвященных метаморфозам барокко в Латинской Америке, потенциал данной темы не выглядит исчерпанным вследствие того, что большинство этих исследований носит либо точечный, либо, напротив, обзорный, неаналитический характер. Кроме того, в них часто обнаруживаются некритичные представления о барочных концепциях Латинской Америки как о состоявшихся литературоведческих и культурологических теориях, даже системах мысли, хотя они являются, скорее, авторскими гипотезами, сформулированными писателями, и отличаются субъективностью суждений. В данной же диссертации предпринимается попытка проанализировать роль барокко как особого феномена в латиноамериканской литературной рефлексии и установить, в какой степени литературоведческие и культурологические построения латиноамериканских интеллектуалов связаны с общими представлениями о барокко, а в какой являются совершенно оригинальными гипотезами, в которых связь с базовыми аспектами эстетики барокко выглядит чисто умозрительной, а целью является фиксация базовых феноменов латиноамериканского этнокультурного пространства.

Актуальность исследования определяется как повышенным интересом к барокко и сопутствующим представлениям в современном гуманитарном научном знании и непреходящим вниманием к латиноамериканской

литературе, которой, несмотря на всю ее популярность, по-прежнему недостает фундаментальных литературоведческих исследований, так и необходимостью проанализировать барочные концепции в качестве теоретически обоснованных подходов к осмыслению ключевых феноменов латиноамериканского мира, отраженных, в первую очередь, в произведениях писателей Латинской Америки.

Степень изученности вопроса. О специфической роли барочных и необарочных феноменов в латиноамериканском литературном пространстве в период с 1970-х до 2020-х гг. было написано значительное число научных работ и статей. Причем массив этих трудов очень неравномерно распределен по разным десятилетиям. Если в 1970-е гг. тема барочности в Латинской Америке находила свое отражение преимущественно в эссе писателей (тех же Карпентьера и Сардуя), то с конца 1990-х гг. феномены барокко и необарокко, отчасти уже воспринимавшиеся как явления, связанные с постмодернизмом, превратились в одну из основных тем литературоведения в странах Латинской Америки. Однако большое количество статей, посвященных барочной проблематике, еще не свидетельствует о том, что в плане осмысления данной темы в последние годы произошел качественный прорыв. Скорее, наоборот, эти статьи по большей части являются попытками «переописать» существующие барочные концепции, осмысляя их или в связи с историческим, колониальным барокко, или же в контексте постмодернистского восприятия данного понятия. Поэтому, несмотря на существование ряда интересных работ, среди которых выделяется книга бразильской исследовательницы Ирлемар Кьямпи «Американизация барокко» (о ней речь пойдет в третьей главе), количество исследований, посвященных изучению латиноамериканских барочных феноменов, пока не переросло в качество: стремление облечь в новые слова тезисы о специфической роли барокко в латиноамериканском мире вызывает ощущение хождения по кругу. Отчасти это, вероятно, связано с желанием исследователей придать аморфным барочным концепциям, которые являются в первую очередь писательскими

гипотезами, эссенциалистские черты идейной основы латиноамериканской литературы и культуры. Кроме того, существенно, что во многих работах уже нового тысячелетия видна попытка подать фундаментальную роль барокко в латиноамериканском культурном пространстве практически как аксиому. Однако это, скорее, теорема, и она имеет свою историю.

Одним из первых латиноамериканских филологов, отреагировавших на появление барочных теорий, был аргентинец Эмилио Карилья, чьим главным достижением стала систематизация взглядов на барокко испаноязычных интеллектуалов, которых он условно разделил на две группы. К первой он отнес представителей традиционного взгляда на роль исторического барокко в Испании и Латинской Америке, а ко второй – авторов, воспринимающих барокко уже как вневременной феномен и ключевой фактор латиноамериканского культурообразования⁴.

Значительной работой, призванной разобраться в культурологических теориях Алехо Карпентьера, его исследовательском и художественном методе, стала появившаяся в 1982 г. книга мексиканского литературоведа Алексиса Маркеса Родригеса «“Барочность” и “чудесная реальность” в произведениях Алехо Карпентьера»⁵.

Особое значение имел сборник статей «Культурная идентичность Ибероамерики в ее прозе»⁶, изданный в 1986 г. в Мадриде под редакцией аргентинского литературоведа Сауля Юркьевича и стремящийся, с одной стороны, обосновать литературоцентричный характер латиноамериканского мира⁷, а с другой – представить максимально широкий спектр взглядов на

⁴ Примечательно, что ко второй группе Карилья, помимо Лесамы Лимы и Карпентьера, также отнес Карлоса Фуэнтеса и Хулио Кортасара, связывая тем самым пересмотр традиционных представлений о барокко с тенденциями «нового латиноамериканского романа» (*Carilla E. La literatura barroca en Hispanoamérica*. New York: Anaya Book Company, 1972).

⁵ *Márquez Rodríguez A. Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México, D.F.: Siglo veintiuno editores, 1982.

⁶ *Identidad cultural de Iberoamerica en su literatura*. Madrid: Gredos, 1986.

⁷ Идеи об особой роли литературы в осмыслении ибероамериканского этнокультурного пространства красной нитью проходят в статьях Жака Лафайе «Культурная или литературная идентичность?» (*Lafaye J. ¿Identidad literaria o identidad cultural?*), Густава

проблемы континентальной идентичности. Собственно барочные концепции в этом коллективном труде не представлены, но статья Освальдо Обрегона «Интертекстуальность – интратекстуальность: система латиноамериканской прозы» (“Intertextual – Intratextual: el sistema de la narrativa hispanoamericana”) явно написана под влиянием необарочной концепции Северо Сардуа.

Важную роль в осмыслении и структурировании барочных и необарочных концепций Латинской Америки сыграл колумбийский филолог Кристо Рафаэль Фигероа Санчес. Его книга «Барокко и необарокко в латиноамериканской прозе» (2008)⁸ стала итогом авторских исканий в данном направлении, нашедших ранее отражение в целом ряде статей⁹. Среди них программный характер имела работа «Креольское барокко и необарокко: сокрытие и притворство» (1986)¹⁰. Колумбийский исследователь находил корни барочного дуализма латиноамериканского мира в реалиях XVII в., когда в испанских колониях образовалось общество, чью элиту составляли две социальные группы, между которыми с самого начала возникли непримиримые противоречия: испанские чиновники, прибывшие из метрополии и осуществлявшие административную власть от лица короля Испании, и креолы, потомки конкистадоров, бывших владельцев энкомьенд. Фигероа Санчес обнаруживает в историческом (креольском) барокко базовые особенности, которые, по его мнению, не теряют своей актуальности и для необарочных феноменов второй половины XX в. Для него барокко – смыслонесущая ось латиноамериканской культуры, связывающая ее истоки с

Зибенмана «Модели идентификации и новый роман» (*Siebenman G. Modelos de identidad y novela nueva*), Фернандо Аинсы «К новому универсализму: Пример прозы XX века» (*Aínsa F. Hacia un nuevo universalismo: El ejemplo de la narrativa del siglo XX*), Пауля Дорры «Идентичность и литература» (*Dorra R. Identidad y literatura*).

⁸ *Figueroa Sánchez C.R.* Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Bogotá: Pontificada Universidad Javeriana, 2008.

⁹ *Figueroa Sánchez C.R.* Tradiciones y renovaciones en la nueva poesía colombiana (Arango, Roca, Ospina) // Cuadernos de Literatura. 1997. Vol. 3, № 6. P. 72–81; *Figueroa Sánchez C.R.* Necesidad y vigencia de la Teoría Literaria // Debates y reformulaciones contemporáneas en Hispanoamérica y Colombia. Estudios de Literatura Colombiana. 2005. № 17. P. 161–181.

¹⁰ *Figueroa Sánchez C.R.* Barroco criollo y neobarroco latinoamericano. Encubrimiento y artificio // Universitas Humanística (Bogotá). 1986. Vol. 15, № 25. P. 89–93.

современным состоянием. Кроме того, вслед за мексиканским историком Эдмундо О'Горманом, Фигероа Санчес отмечает в качестве важнейшего фактора развития латиноамериканской культуры ее онтологическое желание завоевать свое место в истории, и для достижения этой цели барокко выступало в роли своего рода этнокультурного механизма.

Монография венесуэльской исследовательницы Кармен Бустильо «Барокко и Латинская Америка: незаконченный путь» (1990)¹¹ систематизирует этапы рецепции барокко в латиноамериканской культуре. Объяснение тому факту, что именно барокко стало эстетическим фоном для культурного синкретизма Латинской Америки, она ищет в эпохе конкисты. На ее позицию оказала влияние работа венесуэльского культуролога и писателя Мариано Пикона Саласа «От конкисты до независимости», который в социокультурном отношении выделял Испанию эпохи конкисты из общего ряда европейских стран: «Испания стала анахронизмом внутри европейского сообщества <...> Для других народов Европы уже началось “царство человека”, Испания же продолжала оставаться “царством Божиим”»¹². Одним из главных проявлений барочной сущности латиноамериканской истории и культуры, по мнению Бустильо, является ее изначальная и перманентная противоречивость, доходящая до поляризации. Феномен конкисты изначально был противоречив, поскольку соединял усилия, направленные на становление испанской государственной модели в Новом Свете, с ярчайшими проявлениями индивидуальности¹³. Экстремальные противоречия, которые находили свое выражение в этническом, социальном, политическом, религиозном и культурных аспектах, Бустильо считала факторами, придавшими эстетике барокко в Латинской Америке качества вневременной эстетической константы.

¹¹ Bustillo C. Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso. Caracas: Equinoccio, 1996.

¹² Picón Salas M. De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana. México: FCE, 1975. P. 106.

¹³ Об этом феномене много писал А.Ф. Кофман, в частности в изд.: Кофман А.Ф. Испанский конкистадор: от текста к реконструкции типа личности. М: ИМЛИ РАН, 2012.

Бустильо выделяет три фундаментальных подхода к осмыслению барокко. Первый – историко-социологический, который рассматривает барокко через призму истории и социальных процессов. Второй определяет барокко как вневременную константу, наделенную качествами, генерализирующими социокультурные процессы. Третий подход заключается в осмыслении самого феномена в эволюции его ключевых форм, т. е. речь идет о попытке отследить и проанализировать различные мутации барокко в рамках меняющегося историко-культурного поля.

Очередную попытку создать стройную периодизацию барочных теорий предпринял венесуэльский автор Алехандро Гарсиа Мальпика в статье «Теории барокко» (2004)¹⁴. Схожий труд был сделан уругвайским историком литературы Кристиной Реттой фон Рёмер в статье «Латиноамериканское барокко: теория и практика»¹⁵.

Работы, призванные систематизировать представления о латиноамериканском барокко в широком смысле этого слова, создали своего рода канон его восприятия: феномен барокко в контексте Латинской Америки стал подаваться как некий гибрид колониального барокко и результатов исследований интеллектуалов XX в., попытавшихся объединить под знаком барокко едва ли не все значимые для этнокультурной самоидентификации Латинской Америки явления. Другим общим местом, характерным для статей латиноамериканских литературоведов нового тысячелетия, стало осмысление любого латиноамериканского художественного текста, имеющего отношение к эстетике постмодернизма, сквозь призму необарокко (в трактовке Северо Сардуя).

¹⁴ *García Malpica A.* Teorías del barroco // Mañongo. Julio-Diciembre 2004. No. 23, Año XII, Vol. XII. P. 209–241.

¹⁵ *Retta von Römer C.* El barroco latinoamericano: teoría y práctica // Boletín Academia Nacional De Historia. 2021. № 96 (200). P. 183–209.

В этой связи можно выделить статью аргентинского критика Хуана Хосе Мендосы «Авангард, барокко, антропофагия» (2012)¹⁶, а также работы другого аргентинца Игнасио Ириарте, «Барокко, герменевтика и современность» (2011), «Барокко, модернизм, необарокко» (2015), «Анахроническое барокко Северо Сардуя» (2018)¹⁷, «Модернизм, необарокко и болезнь» (2021)¹⁸.

Статья ученого из Гранадского университета Луиса Саэса Руэды «Сущность и особенности барокко испаноязычного мира как иная современность» (2022)¹⁹ может считаться показательной для текущего этапа восприятия эпохи барокко как своего рода альтернативной модели развития общества, дополняющей картезианскую, рациональную модель. Уникальной роли барокко посвящена также статья аргентинского филолога Факундо Руиса «Барокко: это произведение, тот концепт, та эпоха» (2013)²⁰.

Обращает на себя внимание неиссякаемый интерес испаноязычных филологов к барочным теориям Хосе Лесамы Лимы, Алехо Карпентьера и особенно Северо Сардуя. В этой связи можно отметить статью Гваделупе Сильвы «Кубинский контрапункт. Барочные теории Алехо Карпентьера и Северо Сардуя» (2014)²¹, а также статьи Серхио Вильялобоса-Руминотта «Необарокко и истощение: образы болезни и смерти в последнем романе

¹⁶ *Mendoza J.J.* Vanguardia, barroco, antropofagia // *Crítica Cultural (Critic)*. Jan./jun. 2012. Vol. 7, № 1. P. 23–33.

¹⁷ *Iriarte L.I.* El Barroco anacrónico de Severo Sarduy // *Revista Recial*. 2018. Vol. 9, № 14. P. 127–141.

¹⁸ *Iriarte L.I.* Barroco, hermenéutica y modernidad I // *Studia Aurea*. 2011. № 5. P. 71–97; *Iriarte L.I.* Barroco, Modernismo, Neobarroco // *Orbis Tertius*. 2015. Vol. XX, № 21. P. 106–114; *Iriarte L.I.* Modernismo, neobarroco y enfermedad // *Revista Recial*. Julio-diciembre 2021. № 20. P. 149–167.

¹⁹ *Sáez Rueda L.* Verdad y diferencia en el barroco hispano como modernidad-otra // *Pensamiento Universidad Pontificia Comillas*. 2022. Vol. 78, № 300. P. 1259–1282.

²⁰ *Ruiz F.* Barroco: esta obra, aquel concepto, ese periodo // *Anclajes*. Julio 2013. XVII. 1. P. 73–89.

²¹ *Guadalupe S.* Contrapunto cubano. Teorías del barroco en Alejo Carpentier y Severo Sarduy // *Zama: El Instituto De Literatura Hispanoamericana*. 2014. № 6. P. 153–165.

Северо Сардуя» (2008)²² и Кристель Хусино Диас «Посмертное барокко: недолговечность тела у Нестора Перлонгера и Северо Сардуя» (2015)²³.

Один из номеров аргентинского научного журнала “Recial” в 2018 г. целиком был посвящен барочной тематике и вышел под заглавием «О барокко и необарокко». Особый интерес в нем, помимо уже упомянутой статьи Ириарте «Анахроническое барокко Северо Сардуя», вызвали статьи Хесуса Лукеса Фонсеки «Гигрофилия как пустой расход языка в романе “Кобра” Северо Сардуя»²⁴ и Марии Гваделупе Лухан «Преобразования в стиле необарокко: телесность в напряжении в романе “Мисалес” Маросы Ди Джорджио»²⁵.

Мода на необарокко спровоцировала рост интереса в испаноязычном культурном пространстве также к барокко как к историческому стилю и культурному феномену XVII в. С 2016 г. в серии “Universo barroco Iberoamericano” испанского издательства “Andavira” было издано 32 сборника искусствоведческих статей, среди которых особого внимания заслуживают «Горизонты барокко: произведения и художественные выражения»²⁶ и «В тени барокко. Интроспективный взгляд»²⁷.

Англоязычные латиноамериканисты стремились встроить литературные и этнокультурные феномены Латинской Америки в мировое литературоведение. В барокко как явлении и общекультурном, и специфически латиноамериканском они увидели своего рода мостик,

²² Villalobos-Ruminott S. Neobarroco y extenuación: figuras de la enfermedad y la muerte en la última novela de Severo Sarduy // Mapocho, Revista de Humanidades. 2008. № 63. P. 115–137.

²³ Jusino Díaz C.M. Barroco prepóstumo: cuerpo y temporalidad en Néstor Perlongher y Severo Sarduy // Estudios de Teoría Literaria: Facultad de Humanidades / UNMDP, año 4, nro. 8, septiembre 2015. P. 53–65.

²⁴ Lúquez Fonseca J. La higrofilia como desperdicio del lenguaje en Cobrade Severo Sarduy // Revista Recial. 2018. Vol. 9, № 14. P. 141–156.

²⁵ Guadalupe Lujan M. Transmutaciones neobarrocas: corporalidades en tensión en Misales de Marosa Di Giorgio // Revista Recial. 2018. Vol. 9, № 14. P. 157–176.

²⁶ Horizontes del barroco. Creaciones y expresiones artísticas. Sevilla-Santiago de Compostela: Enredars Publicaciones-Andavira Editora, 2021.

²⁷ En las sobras del barroco. Una mirada introspectiva / eds. A. Contreras-Guerrero, A. Justo-Estebarez, F. Quiles. Sevilla-Santiago: Enredars Publicaciones y Andavira Editora, 2023.

позволяющий это осуществить. Еще в конце 1990-х гг. в книге Джона Беверли «Устаревшая современность. Исследования барокко»²⁸ ярко проявилась установка на исследование взаимосвязей внутри всего испаноязычного культурного поля. Беверли фиксирует значение колониального, исторического барокко, его связь с барокко испанским, его консолидирующую роль в культуре Нового Света, а также адаптацию к реалиям XX в. В 2008 г. вышла новая книга Беверли, в которой он расширил и дополнил свои идеи, обратив большее внимание на роль барочных феноменов для осмысления современных реалий²⁹.

Близкие к работам Беверли мысли выразил Грегг Лемберт в книге «О (нео)барокко» (2009)³⁰ и «Возращение барокко в культуру модерна» (2004)³¹. Другой попыткой дать обобщенное представление о роли барокко в латиноамериканской литературе стала статья Майкла Хорсвелла «Барочная и необарочная литературная традиция» (2013)³². Под редакцией Харальда Брауна и Хесуса Переса Магальона вышла книга «Трансатлантическое испанское барокко: всесторонность идентичности в атлантическом регионе» (2014)³³. Авторы показывают, как испанское барокко оказывается эстетическим фоном, на котором происходит становление испаноязычной католической империи, ставшей исторической матрицей для современного мира испанского языка (*Hispanidad*).

Отечественные ученые проявляли к концепциям латиноамериканских авторов, связанным с барокко и необарокко, значительный интерес, причем

²⁸ *Beverly J.* Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco. Los Teques, Venezuela: Fondo Editorial A.L.E.M.; Caracas, Venezuela: Impresores Micabú, 1997.

²⁹ *Beverly J.* Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America. New York: Times Books, 2008.

³⁰ *Lambert G.* On the (New) Baroque. Aurora: The Davies Group Publishers, 2009.

³¹ *Lambert G.* The Return of the Baroque in Modern Culture. London & New York: Continuum Press, 2004.

³² *Horswell M.J.* Baroque and Neo-baroque Literary Tradition // Oxford Bibliographies Online Datasets. 2013. URL: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766581/obo-9780199766581-0004.xml> (дата обращения: 20.06.2025).

³³ *The Transatlantic Hispanic Baroque: Complex Identities in the Atlantic World* / eds. H.E. Braun, J. Pérez-Magallón. Farnham, Burlington: Ashgate, 2014.

интерес этот появился практически сразу же после того, как оформилась теория барочности Алехо Карпентьера. Уже во введении важнейшей для становления школы отечественной латиноамериканистики книги В. Кутейщиковой и Л. Осповата³⁴ авторы отреагировали на искания кубинского писателя в сфере барокко, высоко оценив его попытку поиска теоретической основы для осмысления мира «чудесной реальности» Латинской Америки, но с большой долей скепсиса восприняв трактовку Карпентьером самого понятия барокко – как слишком произвольную.

В 1979 г. на конференции «Изучение стиля как лингвистическая и литературоведческая проблема» (МГУ) Е.В. Огнева выступила с докладом «Концепция барокко как ведущего литературного стиля современной Латинской Америки». В 1984 г. в журнале «Вопросы литературы» выходит статья В. Пискунова и С. Пискуновой «Алехо Карпентьер и проблема необарокко в культуре XX века», переосмысляющая сами представления о барокко, лежащие в основе концепции Карпентьера³⁵. В том же номере появилась статья А.Ф. Кофмана, значительное место в которой также уделялось барочной теории Карпентьера как методологически разработанной попытке осмыслить реальность и культурное пространство Латинской Америки³⁶. Таким образом, уже к середине 1980-х гг. специфическое восприятие барокко как явления, получившего новые коннотации в латиноамериканской культурфилософии, было проанализировано отечественными специалистами.

Однако самый подробный анализ барочной теории Карпентьера в сопоставлении с другой его фундаментальной культурологической теорией («чудесной реальности») и в контексте его художественного творчества

³⁴ Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман: 50-60-е гг.: Литературно-критические очерки. М.: Сов. писатель, 1976. 368 с.

³⁵ Пискунов В., Пискунова С. Алехо Карпентьер и проблема необарокко в культуре XX века // Вопросы литературы. 1984. № 7. С. 74–95.

³⁶ Кофман А.Ф. О специфике современного латиноамериканского романа // Вопросы литературы. 1984. № 7. С. 96–108.

предпринял В.Б. Земсков. В 1988 г. он подготовил к изданию сборник избранных художественных произведений кубинского писателя, предварив его своим предисловием «Новая земля Алехо Карпентьера», по сути – научной статьей, посвященной его культурфилософии³⁷. В дальнейшем в своих статьях и монографиях, в том числе итоговой³⁸, В.Б. Земсков постоянно касался темы барочных теорий Латинской Америки, осторожно, если не сказать настороженно, относясь к использованию латиноамериканскими теоретиками самих терминов «барокко», «барочное» и «барочность» и, судя по всему, не считая их вполне релевантными для обозначения понятий, которые они были призваны описывать. Земсков тщательно отделяет барокко историческое от положений теории барочности Карпентьера, явно давая понять, что креольское барокко могло служить не более чем отправной эстетической точкой для создания концепции кубинского автора. Еще больше сомнений в целесообразности использования терминологии, связанной с барокко, при создании культурфилософской модели для понимания своеобразной этнокультурной сути латиноамериканской цивилизации высказывает в своих монографиях и эссе Ю.Н. Гирин. Так, в книге «Поэтика сверхпределности»³⁹, а также в большой статье, посвященной Х. Лесаме Лиме⁴⁰, Гирин говорит о том, что Лесаме Лима, Карпентьер, а также Северо Сардуй пользовались терминологией, связанной с барокко, в силу отсутствия «более подходящей дефиниции» для фиксирования еще не обозначенных культурно-исторических феноменов Латинской Америки. На терминологическую зыбкость теории барочности Карпентьера указывает и А.Ф. Кофман⁴¹. В целом, крупнейшие

³⁷ Земсков В.Б. Новая земля Алехо Карпентьера // *Карпентьер А. Царство Земное. Век Просвещения. Концерт Барокко. Арфа и тень*. М.: Радуга, 1988. С. 5–27.

³⁸ Земсков В.Б. О литературе и культуре Нового Света. М.: Серебряные нити, 2014. 590 с.

³⁹ Гирин Ю.Н. Поэтика сверхпределности: к интерпретации художественных процессов латиноамериканской культуры. СПб.: Алетейя, 2008. 216 с.

⁴⁰ Гирин Ю.Н. Хосе Лесаме Лима // *История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века*. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 311–351.

⁴¹ Кофман А.Ф. Алехо Карпентьер – латиноамериканский писатель меж двух миров // *Iberica Americans. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре*. М.: Наследие, 1997. С. 120–131.

русские латиноамериканисты с интересом отнеслись к появлению в латиноамериканской гуманитарной мысли барочных теорий. Однако их интерес в большей степени был обусловлен попытками латиноамериканских авторов выразить в теоретических работах свою специфическую этнокультурную сущность, свой культурный код, чем собственно осмыслением барокко в качестве культурфилософской базы для подобных обобщений.

Ситуация изменилась на рубеже тысячелетий, когда теоретические искания в области необарокко стали одним из основных направлений в литературе и философии постмодернизма. Ощущение кризиса эпохи модерна, усилившееся в конце XX в., сделало барочные и, в первую очередь, необарочные теории (как противопоставленные картезианскому и позитивистскому мировоззрению) весьма востребованными в западной гуманитарной мысли⁴². Данные тенденции нашли отражение в статье М.Ф. Надъярных «Изобретение традиции, или Метаморфозы барокко и классицизма»⁴³, где была предпринята попытка рассмотреть рецепцию барокко в том числе и с позиции поиска латиноамериканскими писателями континентальной культурной идентификации, а также в значительной степени пересмотреть и расширить представления о роли барокко в литературе XX в.

Изменение восприятия барочных и необарочных концепций Латинской Америки отечественными учеными нашло свое отражение в статьях «Словаря течений литературы XX века»⁴⁴, а также в статье А.Ф. Кофмана «"Хорошо организованный беспорядок". Взгляд на испаноамериканское барокко»⁴⁵. В

⁴² Книги Ж. Делёза «Складка. Лейбниц и барокко» (1988), О. Калабрезе «Эра необарокко» (1989), а также заново открытые работы В. Бенъямина (в первую очередь «Происхождение немецкой барочной драмы») способствовали росту интереса к необарокко в среде европейских гуманитариев.

⁴³ Надъярных М. Изобретение традиции, или Метаморфозы барокко и классицизма // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 77–109.

⁴⁴ Зусева-Озкан В.Б. Необарокко. Общая статья // Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. Т. 1. А–О. М: ИМЛИ РАН, 2023. С. 704–707; Гирин Ю.Н., Кофман А.Ф. Необарокко испаноамериканское // Там же. С. 707–711.

⁴⁵ Кофман А.Ф. «Хорошо организованный беспорядок» // Литература двух Америк. 2023. № 15. С. 70–115.

этой статье А.Ф. Кофман зафиксировал радикальную переоценку латиноамериканских барочных и необарочных теорий⁴⁶ и их роли в мировом литературном процессе⁴⁷. То, что раньше казалось недостатками этих научных построений (теоретическая рыхлость, субъективность), на новом историческом этапе превратилось в их достоинства, поскольку они стали восприниматься как некая культурно-идеологическая альтернатива картезианской программе модерна и как теоретическая модель, в рамках которой, благодаря ее свободной структуре, можно было выразить основные идеи философии постмодернизма, плохо поддающейся структурированию. Необарокко в литературе, в случае Латинской Америки берущее свое начало в необарочной теории Северо Сардуй, оказалось гораздо сильнее связанным с собственно художественной практикой, чем, к примеру, теория барочности Карпентьера. А.Ф. Кофман в своей статье показал механизмы работы необарочного текста на примере четырех произведений латиноамериканских авторов, установив таким образом взаимосвязь между теорией и практикой необарокко в контексте латиноамериканской литературы.

Идеи эквадорско-мексиканского философа Боливара Эчеверрии, который радикальным образом переосмыслил и расширил представление об «американизированном» барокко как о важнейшем социокультурном феномене испаноамериканского мира, нашли свое отражение в статье Я.Г. Шемякина «Культура как способ бытия Латинской Америки. Характер и формы культурной детерминации латиноамериканской действительности»⁴⁸.

Об актуальности идей, связанных с барокко, в испаноязычном культурном пространстве говорит, в частности, появление в 2009 г.

⁴⁶ Об этом говорит большое число работ, посвященных разным ракурсам барокко и необарокко и появившихся в испаноязычной науке с 1990-х гг. по настоящее время.

⁴⁷ Северо Сардуй, вероятно, не был автором термина «необарокко», но именно он ввел этот термин, ставший столь важным для западного литературоведения рубежа тысячелетий, в научный оборот.

⁴⁸ *Шемякин Я.Г.* Культура как способ бытия Латинской Америки. Характер и формы культурной детерминации латиноамериканской действительности // *Ибероамерика: роль культуры в формировании и эволюции национальной идентичности*. М.: ИЛА РАН, 2022. С. 20–78.

докторской диссертации по философии И.В. Устиновой «Генезис и эстетическая эволюция испанского барочного мироощущения».

Для лучшего понимания феноменов барокко в Латинской Америке конца XX – начала XXI в. необходимо также обратить внимание на работы, в которых было переосмыслено само понятие «барокко». Так, в 2006 г. появилась книга Л.И. Сазоновой «Литературная культура России. Раннее Новое время»⁴⁹; важным событием стал выход в свет книги Л.И. Тананаевой «О маньеризме и барокко. Очерки искусства центрально-восточной Европы и Латинской Америки»⁵⁰, в которой автор смогла провести довольно неожиданные, но хорошо аргументированные параллели между барочным искусством Польши и Чехии, с одной стороны, и Перу, с другой. Нельзя обойти стороной и книгу В. Дегтярева «Барокко как связь и разрыв» (2021)⁵¹.

Связь между эстетикой XVII в. и культурой XX столетия стала популярной темой в работах начала нового тысячелетия. В русле этой тенденции – книга И.С. Заярной⁵², диссертация А.С. Урюпиной⁵³, статья Т.Г. Прохоровой и А.М. Пелымской⁵⁴. Особого внимания заслуживает диссертация Томаса Чениса⁵⁵, подробно описывающая барочную и постмодернистские художественные системы и всесторонне анализирующая феномен необарокко.

Таким образом, идеи латиноамериканской культурфилософии, связанные с барокко и необарокко, являлись предметом интереса

⁴⁹ Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М.: Языки славянских культур, 2006.

⁵⁰ Тананаева Л.И. О маньеризме и барокко. Очерки искусства центрально-восточной Европы и Латинской Америки конца XVI–XVII века. М.: Прогресс-Традиция, 2013.

⁵¹ Дегтярев В. Барокко как связь и разрыв. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

⁵² Заярная И.С. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм. Киев: Киевский ун-т, 2004.

⁵³ Урюпина А.С. Необарокко в поэзии русского зарубежья 1960–80 годов: дис. ...канд. филол. наук. Москва, 2006. 206 с.

⁵⁴ Прохорова Т.Г., Пелымская А.М. Черты необарокко в романе Юрия Буйды «Синяя кровь» // Филология и культура. Philology and culture: Казанский федеральный университет. 2014. № 2 (36). С. 155–159.

⁵⁵ Ченис Т. Элементы необарокко в современной русской литературе: дис. ...доктора филол. наук. Вильнюс, 2022. 168 с.

отечественных ученых с 1970-х гг., однако интерес этот распределялся неравномерно. Если теории Лесамы Лимы и Карпентьера были достаточно подробно проанализированы, то практически все, что относится к теме переосмысления барокко как модели самоидентификации в латиноамериканской культурфилософии в период с 1990-х гг. и до настоящего времени, остается неизученным.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Важнейшей исторической особенностью латиноамериканского литературоведения являлась его нацеленность на поиск этнокультурных истоков самой латиноамериканской литературы и, шире, цивилизации. Аналитические модели, работающие в мире западных культур и, в частности, литератур, оказались не релевантными для Латинской Америки в силу уникальных условий становления этого региона, что спровоцировало поиск особых ключей к пониманию генезиса собственного культурно-исторического процесса, истоков своеобразия латиноамериканской литературы.
2. Эти особые ключи были не в последнюю очередь связаны с формированием языка описания особенностей латиноамериканской культуры, кристаллизацией его основных терминов. В контексте поиска доминанты континентальной культуры и литературы уже в первой половине XX в. некоторые латиноамериканские авторы (Педро Энрикес Уренья, Мартин Адан) обратили внимание на особую на латиноамериканской почве роль эстетики барокко, которая послужила фоном для культурного синтеза и метисации. Так термин «барокко» стал обрастать специфическими обертонами, которые чуть позже полностью обновили смысл этого термина.
3. В 1950–1960-е гг. «барокко» в латиноамериканской гуманитарной мысли трансформируется из понятия конкретного исторического стиля во вневременную культурно-историческую модель самоидентификации латиноамериканского этнокультурного пространства. Происходит, по

определению И. Кьямпи, «американизация барокко», т. е. размывание традиционных характеристик художественного стиля барокко и формирование вокруг этой категории новой этнокультурной терминосистемы в трудах латиноамериканских интеллектуалов (в первую очередь Хосе Лесамы Лимы и Алехо Карпентьера).

4. В 1970-е гг. эти барочные концепции уже являются важнейшим направлением латиноамериканской гуманитарной мысли и прообразами иной, по отношению к западному миру, цивилизационной модели. В рамках барочных концепций формулируются базовые структурные основы латиноамериканского мира, нашедшие свое наиболее яркое отражение в литературе Латинской Америки XX в. С. Сардуй расширяет представления о барокко, заложенные в концепции Лесамы Лимы и Карпентьера, сближая его с постмодернистскими тенденциями европейской философии и литературы. Так появляется понятие «необарокко», в рамках которого, помимо поиска модели этнокультурной самоидентификации латиноамериканского мира, предпринимается попытка сближения с актуальными на тот момент тенденциями в западном литературоведении.
5. На рубеже тысячелетий оценка латиноамериканскими авторами собственных этнокультурных истоков с помощью термина «барокко» и осмысление барочных феноменов в латиноамериканской и уже достаточно хорошо устоявшейся трактовке этого понятия стали распространенным явлением. При этом данные работы носили вторичный характер и / или являлись попытками систематизации самих барочных и необарочных концепций Латинской Америки.
6. Понятие «барочный этос», сформулированное эквадорско-мексиканским философом Боливаром Эчеверрией, стало новым ракурсом осмысления феномена барокко на латиноамериканской почве. «Барочный этос» трактуется им как особая общественная, политическая, литературная и культурная модель, естественным образом характерная для Латинской

Америки и противостоящая иным современным этосам (реалистическому, классическому и романтическому).

7. В настоящее время барокко получило еще более широкую кросс-культурную и междисциплинарную трактовку. Таким образом, за прошедшее столетие барокко в латиноамериканской гуманитарии превратилось из важнейшего в Латинской Америке художественного стиля в системообразующую для осознания латиноамериканской специфики категорию, которая затрагивает все области социальной жизни, включая, разумеется, художественную литературу, продолжающую оставаться одной из ведущих литератур мира.

Теоретическая значимость исследования обусловлена подробным анализом барочных и необарочных концепций латиноамериканских авторов как моделей этнокультурной самоидентификации, уточнением и корректировкой представлений об эволюции этих теорий, введением в широкий научный оборот малоизвестных в отечественном литературоведении культурфилософских подходов.

Практическая значимость исследования заключается в том, что основные положения и результаты диссертационной работы могут быть использованы при подготовке общих и специальных курсов по истории латиноамериканской литературы и общих курсов по истории литературы.

Основные положения диссертационного исследования проходили **апробацию** в докладах на конференциях и в статьях по теме диссертации:

1. Доклад «Обзор барочных концепций Латинской Америки и попытка их систематизации в монографии Ирлемар Кьямпи “Барокко и современность”». XI Международная научная конференция «Романские языки и культуры: от античности до современности». Москва, МГУ, 25–27 ноября 2021 г.
2. Доклад «Роль эстетики испанского барокко в становлении литературы латиноамериканского модернизма». XII Международная научная

конференция «Романские языки и культуры: от античности до современности». Москва, МГУ, 30 ноября – 1 декабря 2023 г.

3. Доклад «Проблемы диалога культур и поиска этнокультурной самоидентификации Латинской Америки в романе А. Карпентьера "Век Просвещения"». IV Российская научная конференция с международным участием «Филология и новое знание». Белгород, БелГУ, 21–22 ноября 2024 г.
4. Доклад «Основные аспекты латиноамериканской картины мира в романах Алехо Карпентьера "Царство земное", "Потерянные следы" и "Век Просвещения"». XII Международная научная конференция «Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах». Челябинск, ЧелГУ, 11–12 апреля 2024 г.
5. Доклад «Актуальные тенденции в исследовании латиноамериканской литературы». I Международная научно-практическая конференция «Филология будущего, которое мы создаем: тенденции, смыслы, приоритеты». Москва, Московский международный университет, 21 марта 2025 г.

Публикации в журналах, рекомендованных ВАК:

1. *Пешков Д.И.* Проблема периодизации барочных и необарочных концепций в латиноамериканской литературной философии рубежа тысячелетий (на примере работ Ирлемар Кьямпи) // Филология: научные исследования. 2025. № 1. С. 125–136.

2. *Пешков Д.И.* О роли испанского барокко в зарождении латиноамериканской литературы // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2025. № 1. С. 53–66.

3. *Пешков Д.И.* Систематизация представлений о латиноамериканском барокко в трудах Эмилио Карильи // Филология: научные исследования. 2025. № 4. С. 121–129.

4. *Пешков Д.И.* Концепция барочного этоса Боливара Эчеверрии // Новый филологический вестник. 2024. № 3(70). С. 46–57.

Публикации в других изданиях:

1. *Пешков Д.И.* Герой рассказа А. Карпентьера «Дорогой святого Иакова» и фигура конкистадора: освоение американского пространства // Поверх границ: Книга памяти Андрея Федоровича Кофмана / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 156–167.

2. Основные аспекты латиноамериканской картины мира в романах Алехо Карпентьера «Царство земное», «Потерянные следы» и «Век Просвещения» // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: Материалы XII Международной научной конференции, Челябинск, 11–12 апреля 2024 года. Челябинск: Челябинский государственный университет, 2024. С. 328–334.

3. *Пешков Д.И.* Проблемы диалога культур и поиска этнокультурной самоидентификации Латинской Америки в романе А. Карпентьера «Век Просвещения» // Филология и новое знание: Сборник материалов IV Российской научной конференции с международным участием, Белгород, 21–22 ноября 2024 года. Белгород: ЦПП ИД "БелГУ", НИУ "БелГУ", 2024. С. 68–74.

4. *Пешков Д.И.* Алехо Карпентьер: от поисков американской «чудесной реальности» к всемирному «Концерту барокко» // Филология и новое знание: сборник материалов II Российской научной конференции с международным участием, Белгород, 17–18 ноября 2022 года. Белгород: Белгородский государственный национальный исследовательский университет, 2022. С. 96–102.

5. *Пешков Д.И.* Пути «американизации» барокко // Латинская Америка. 2014. № 1. С. 94–104.

6. *Пешков Д.И.* Мартин Адан: у истоков барочных концепций в латиноамериканской культуре XX века // Культура и искусство. 2014. № 6. С. 696–701.

Глава 1.

Подступы к барокко как самоидентификационной концепции в литературах стран Латинской Америки

1.1. Предпосылки барочных концепций

Все возрастающий интерес к феномену барокко в Латинской Америке сформировался под воздействием трех основных факторов. Первый фактор восходит к барокко как художественному стилю, завезенному в Новый Свет из Испании. Второй фактор действует примерно с конца XIX в. – это влияние европейской философии и литературной критики, существенно расширившее традиционные представления о барокко. И, наконец, третий и, наверное, самый важный фактор – собственно «американизация барокко», т. е. попытки рассмотреть барокко в качестве культуuroобразующей основы латиноамериканской цивилизации, хотя, конечно, сами эти попытки отчасти явились результатом возрастания интереса к барокко. Да и в целом названные факторы взаимосвязаны.

Стиль барокко господствовал в Испании со второй половины XVI до конца XVIII в., т. е. процесс культурного и идеологического освоения испанцами пространства Нового Света шел под его знаком, и именно в метаморфозах этого стиля в испанских и португальских зонах колонизации Америки культурологи и литературоведы XX в. искали отправные точки становления новой цивилизации. Для адекватного анализа этих метаморфоз нужно различить два культурно-исторических феномена: конкисту и освоение Нового Света. Открытие и завоевание Америки – это, по формулировке Октавио Паса, «вклад Испании в Ренессанс»⁵⁶ – эпоху лишь на самом своем излете имевшую связь со стилем барокко, в то время как планомерное культурное освоение завоеванного континента уже проходило в период доминирования эстетики барокко. Первый феномен (конкиста) был значим

⁵⁶ Пас О. Освящение мига. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 129.

прежде всего для Испании, второй (культурное освоение) – для самой Америки. И именно в барокко испанские колонии в Новом Свете нашли форму самовыражения. Так, уже XVII век подарил миру несколько ярких образцов латиноамериканской литературы, не сводимых к простому заимствованию достижений европейских писателей. Бернардо Бальбуэна, Карлос Сигуэнса-и-Гонгора, не говоря уже о Хуане Инес де ла Крус, оригинально соединяют испанскую традицию с осмыслением принципиально новых реалий, эстетически постигают инаковость Нового Света.

Если в Старом Свете барокко стало своего рода итогом (или одним из итогов) развития европейской цивилизации на базе культурного опыта античности и Средневековья, квинтэссенцией духа европейской культуры, «фаустовской души», согласно формулировке О. Шпенглера⁵⁷, то в Латинской Америке барокко выпала иная, наделенная исторически противоположным заданием роль, – роль эстетики, способствующей зарождению новой цивилизации: сам процесс познания и осмысления окружающего мира проходил в рамках эстетики барокко. Этот процесс был сложным, поскольку многих реалий, с которыми сталкивались испанцы в Америке, в Европе просто не существовало и, естественно, они не имели названий⁵⁸. Соответственно, барокко в американских колониях Испании и содержательно, и особенно функционально отличалось от барокко в метрополии. Например, разновидности стиля барокко культеранизм и концептизм, сыгравшие важную роль в истории национальной литературы Испании, в Новом Свете претерпели такие изменения, которые не дают возможности говорить о банальном стилистическом заимствовании. Не случайно барочные теории, столь

⁵⁷ Шпенглер считал искусство барокко одной из главных вершин западной культуры и отвел ему значительное место в своих таблицах «одновременных» эпох искусства, отнеся к барокко период с 1500 по 1800 гг. (*Шпенглер О. Закат Европы*. М.: Мысль, 1993. Т. 1. С. 194).

⁵⁸ Это замечали уже первые хронисты конкисты. См., например, письма Эрнана Кортеса, который не раз обращает внимание Карла I Испанского на то, что многие явления Нового Света нуждаются в осмыслении, а зачастую даже в наименовании (*Cortés H. Cartas de Relación*. Madrid: Castalia, 1993).

популярные в Латинской Америке в XX в., всегда в той или иной мере рассматривали стиль барокко не просто как некую культурную экспансию метрополии, но как основу для становления культуры своего континента.

В связи с нашей темой важно подчеркнуть синтетическую сущность латиноамериканской цивилизации, которая не является изолированным продолжением ни испанской (одной из ветвей европейской цивилизации с ее античностью, Средневековьем и Возрождением⁵⁹), ни доколумбовых цивилизаций континента, а становится продуктом их взаимодействия на почве Нового Света. Однако для культурного синтеза⁶⁰ одной почвы мало, нужен инструмент, превращающий почву природную в почву гуманитарно обработанную, инструмент, создающий культуру. И этим инструментом, оказавшимся одновременно и семенным фондом новой культуры, стала эстетика барокко, своего рода селекционное поле, на котором выросло особое латиноамериканское мировосприятие, специфическая латиноамериканская ментальность и – если не бояться более широких обобщений – латиноамериканская цивилизация. Поэтому при анализе барочных концепций XX в. исторический период доминирования барокко в Латинской Америке никоим образом нельзя сбрасывать со счетов⁶¹. В этот период, собственно, и сформировалась некая матрица, своеобразный код тех культурно-

⁵⁹ Такой цивилизационной подушки не было в Америке. Попытки обнаружить некие аналоги данных культурных эпох в доколумбовых цивилизациях Америки выглядят неубедительными, по крайней мере, в смысле их влияния на становление латиноамериканской цивилизации, поскольку «развиваться на основе древнего фольклора индейских народов она (латиноамериканская литература – *Д. П.*) не могла в принципе: во-первых, из-за языкового барьера, так и не преодоленного; во-вторых, из-за того, что в процессе взаимодействия индейских и иберийской культур последняя активно доминировала» (*Кофман А.Ф.* Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. С. 11).

⁶⁰ Понятие культурного синтеза в Латинской Америке нельзя трактовать вульгарно и упрощенно, поскольку до сих пор не вполне ясны механизмы данного синтеза. См.: *Кофман А.Ф.* Проблема синтеза в латиноамериканской культуре // *Iberica Americans*. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 392–403; *Надъярных М.Ф.* Культурный синтез и проблема категорий в современной латиноамериканистике // Там же. С. 404–421.

⁶¹ В этом контексте спорной является точка зрения Ирлемар Кьямпи, которая в своем культурно-историческом анализе «американизации барокко» даже не рассматривает литературу колониального барокко, относя ее, по всей видимости, к варианту барокко испанского. Подробнее о работах Кьямпи см. гл. 3.

исторических процессов, изучение которых (как и попытки расшифровки этого кода) привело к становлению различных теорий барочности, питавшихся, с одной стороны, испанской культурно-религиозной традицией, с другой – уникальными социокультурными реалиями Нового Света.

Однако связывать повышенный интерес к эстетике барокко только с историческим аспектом было бы так же неправильно, как и этот аспект недооценивать. В среде интеллектуалов стран Латинской Америки катализатором исследований в области барокко стало переосмысление этого явления в европейской философии и литературно-художественной эссеистике. С конца XIX в. постепенно формировалась серьезная школа исследователей: изучение латиноамериканскими гуманитариями работ европейских авторов, по-новому взглянувших на эстетику барокко, было глубоким и разносторонним. Местная периодика знакомила своих читателей и с новейшими достижениями европейской гуманитарной мысли, особенно преуспел в этом кубинский журнал «Орихенес», настоящий полюс притяжения для мыслителей всей Латинской Америки. Кроме того, многие значительные латиноамериканские авторы сами подолгу жили в Европе (Астуриас, Карпентьер, Борхес и др.) и имели возможность участвовать в ее культурной жизни. Так, например, Алехо Карпентьер был близок к группе сюрреалистов Андре Бретона, а Хорхе Луис Борхес тесно общался с некоторыми испанскими писателями «поколения 27 года».

Большое влияние на интеллектуалов Нового Света оказал знаменитый труд немецкого искусствоведа Освальда Шпенглера «Закат Европы», в котором автор существенно расширил рамки представлений об искусстве барокко. Нельзя не упомянуть и о начавшемся значительно раньше влиянии работ Фридриха Ницше, прежде всего его эссе «Рождение трагедии из духа музыки»⁶². Трактовка истории мировой культуры как постоянной смены

⁶² «Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путем логического уразумения, но и путем непосредственной интуиции пришли к сознанию, что поступательное движение искусства связано с двойственностью *аполлонического и дионисического начал*, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от

доминирования «дионисийского» и «аполлонического» начал усиливала интерес к эстетике барокко как феномену, противопоставленному академическому искусству⁶³.

Кроме того, для испаноязычного мира особое значение имели работы каталонского философа Эухенио Д'Орса, который отделил барокко как исторический художественный стиль (*el barroco*) от понятия «барочное», или «барочность» (*lo barroco*)⁶⁴. «Барочность» он трактовал как своеобразную константу в истории искусства, противопоставленную константе классицизма. Такой подход, лежащий в русле идей Фридриха Шлегеля о романтизме как некой вневременной константе⁶⁵, нашел применение в осмыслении барокко рядом латиноамериканских авторов, среди которых в первую очередь следует выделить перуанского поэта-авангардиста Мартина Адана и кубинского писателя Алехо Карпентьера.

Из оказавших влияние на исследование феномена барокко в Латинской Америке нельзя не упомянуть философа-рационалиста Хосе Ортегу-и-Гассета и Дамасо Алонсо, поэта и литературоведа, представителя «поколения 27 года». Первый зафиксировал и обосновал стремительный рост интереса к барокко в искусстве и философии начала XX в.⁶⁶, второй углубленно исследовал историю стиля барокко и выстроил одну из важнейших оппозиций для испанской литературы XVII в.: «народность Лопе де Веги» – «рафинированность Луиса де Гонгоры». В частности, его книга «Гонгора и

двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении» (*Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 59).

⁶³ Работа «Рождение трагедии из духа музыки» была впервые опубликована на немецком в 1872 г., но в латиноамериканском культурном пространстве она появилась значительно позже. Ее первые переводы на испанский язык датируются 1943 г. (работа была опубликована в Мадриде и Буэнос-Айресе издательством “Espasa Calpe” в переводе Эдуардо Овехеро-и-Маури). Конечно, это не означает, что латиноамериканские интеллектуалы не могли познакомиться с данной работой раньше, например, в оригинале или в переводе на французский или английский.

⁶⁴ *D'Ors E.* Lo barroco. Madrid: Alianza Editorial, 2002. P. 21.

⁶⁵ *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 294–295.

⁶⁶ Наиболее полно свои идеи на этот счет автор излагает в эссе «Воля к барокко» (*Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 151–155).

гонгоризм»⁶⁷ является одним из самых глубоких исследований о Гонгоре, значение творчества которого для литературы Нового Света трудно переоценить.

Смена культурно-эстетических ориентиров Старого Света, где за довольно короткий период (примерно с 1870-х по 1910-е гг.) произошла радикальная переоценка ценностей⁶⁸, оказала влияние и на Латинскую Америку⁶⁹, где молодым интеллектуалам было во многом проще, чем европейцам, воспринять целый ряд новых тенденций в искусстве, таких как модернизм, авангард, экспрессионизм и др.: в Новом Свете не пришлось преодолевать стену многолетней академической традиции. Работы Марселино Менендеса-и-Пелайо, монополизировавшего почти все испаноязычное культурное пространство последней четверти XIX в., и других традиционалистов уже не отвечали эстетическим запросам нового поколения – поколения с доступом к литературным и культурологическим журналам, приходившим в Латинскую Америку не только из Испании, но и из других стран Европы, в первую очередь из Германии и Франции.

Для предыстории французского влияния показателен спор, имевший место в молодых государствах Южной Америки еще в XIX в., между Андресом Бельо, который был носителем классических идеалов культуры, и Доминго Фаустино Сармьенто, ратовавшего за радикальный пересмотр культурных норм, вплоть до отказа от якобы устаревшего испанского языка, ассоциировавшегося с колониальным прошлым, в пользу перспективного французского. Обобщенный «французский» для латиноамериканцев рубежа веков был своего рода «окном в Европу», с его помощью знакомились еще и с

⁶⁷ *Alonso D. Obras completas. V. Góngora y gongorismo. Madrid: Editorial Gredos, 1978.*

⁶⁸ Кризис буржуазно-позитивистской картины мира был связан как с политическими событиями – Франко-прусской войной (1870–1871), Парижской Коммуной (1871), – так и с влиянием идей К. Маркса и Ф. Ницше.

⁶⁹ Тема взаимного культурного влияния Испании и Латинской Америки становится все более популярной в рамках трансатлантических исследований. В 2019 г. издательство Ливерпульского университета выпустило объемный сборник, посвященный этой теме: *Transatlantic Studies: Latin America, Iberia, and Africa / ed. C. Enjuto-Rangel. Liverpool University Press, 2019. 472 p.*

трудами немецких философов: идеи Ницше и Шопенгауэра легли на благодатную почву Латинской Америки наряду с поэзией французских символистов и других представителей европейской эстетической и философской мысли⁷⁰. В результате в Новом Свете сформировалось поколение поэтов-модернистов. Рубен Дарио, Хосе Марти, Хосе Сантос Чокано, Леопольдо Лугонес, Рикардо Хаймес Фрейре, Амадо Нерво и другие не просто работали в русле европейской традиции, в первую очередь французской, но пытались, используя новые художественные подходы, выразить сущность собственной континентальной истории. Так, после длительного периода подражания Европе – а после эпохи барокко (т. е. с конца XVI до начала XVIII в.) очень немногие произведения латиноамериканских авторов были по-настоящему оригинальны, – с наступлением модернизма во второстепенной до этого в мировом масштабе литературе испаноязычной Америки произошел настоящий прорыв. Перед художниками слова как бы открылось множество новых дверей в самые разные культурно-эстетические эпохи, среди которых барокко заняло особое место.

К сказанному о французско-немецком влиянии нужно добавить, что испаноамериканские модернисты уже не несли в себе и такого антииспанского заряда, как авторы более раннего периода, кровно связанные с войной за независимость. Для них Испания была уже не завоевателем и врагом, а страной, принявшей непосредственное участие в культурном становлении Латинской Америки. Дарио и многие другие поэты-модернисты рассматривали Испанию как часть своего эстетического мира, у них и их последователей вновь стали вызывать большой интерес представители испанского культуранизма и концептизма (в первую очередь Луис де Гонгора, Франсиско де Кеведо и Бальтасар Грасиан). Причем интерес этот был связан не столько со значением названных авторов в испанской литературе, сколько

⁷⁰ Таких, например, как Джон Рёскин и Данте Габриэль Россетти.

с их ролью в становлении литературы латиноамериканской, а также с определенной близостью эстетики барокко эстетике модернизма⁷¹.

Один из идеологов модернизма латиноамериканского извода, уругвайский философ Хосе Энрике Родо в своем эссе «Ариэль»⁷² обратился к драме Уильяма Шекспира «Буря» и, ориентируясь на образ бесплотного духа Ариэля, предложил свой вариант аполлонического идеала, к которому, по замыслу автора, должно было стремиться поколение молодых интеллектуалов Латинской Америки. Эссе, в котором автор призывает вернуться к культурно-эстетическим подходам Древней Греции, к проблемам барокко прямого отношения не имело, но само обращение к шекспировской «Буре», обладающей многими чертами барочного произведения, такими как фантастичность, внутренняя напряженность и противоречивость, к этим проблемам подспудно подводит.

Сюжет «Бури» имеет связь с историческим процессом открытия Америки и, соответственно, с феноменом встречи двух миров. Поэтому в том, что уже в XX в. на первую по расположению в книге пьесу шекспировского Первого фолио (1623) было обращено особое внимание в Новом Свете, нет ничего удивительного, как нет ничего странного и в том, что на смену интереса к образу духа Ариэля пришел интерес к дикарю Калибану, который теперь воспринимался как символ доколумбовой Америки. Показательно в этом отношении философское эссе Роберто Фернандеса Ретамара «Калибан»⁷³, написанное в 1971 г., т. е. в разгар интереса к поискам латиноамериканской самоидентичности. Образ «американца» Калибана, стремящегося освободиться от пут «европейца» Просперо, – символический образ

⁷¹ В Латинской Америке, где эстетика барокко доминировала вплоть до XIX в., идеи классицизма и неоклассицизма не играли такой значительной роли, как в Испании в XVII–XIX вв., поэтому авторитет того же Гонгоры никогда не ставился под сомнение.

⁷² Rodó J.E. Ariel. México: Novaro Mexico, 1957.

⁷³ Fernandez Retamar R. Apuntes sobre la cultura de nuestra América. Buenos Aires: Editorial La Pleyade, 1973.

Латинской Америки, который Ретамар, человек близкий к Фиделю Кастро, рассматривает с социально-революционной точки зрения.

Более взвешенно к связи проблематики шекспировской «Бури» с латиноамериканской почвой подходит отечественный исследователь В.Б. Земсков⁷⁴, он соглашается с большинством шекспироведов в том, что идеалы ренессансного гуманизма в «Буре» терпят крах, подчеркивая, что встреча двух миров – момент противоречивый и тяжелый – не могла происходить на относительно гармоничном фоне эстетики Возрождения. Шекспир в «Буре», по Земскову, отказался от утопической гармонии и продемонстрировал взаимоотношения между представителем европейской цивилизации Просперо и дикарем Калибаном во всем их неподдельном трагизме: «<...> представление итальянцев о Калибане как о некоем чудовище, получеловеке-полузвере, соответствует тому, как символически изображалась тогда противоречивость человека, например на картинах Босха. Если это так, то мы сказали бы, что ренессансный идеал распадается в самом Просперо – на Ариэля и на Калибана, и если одна рука богочеловека лежит на золотоволосой головке духа воздуха, то другая – на поросшем шерстью черепе чудовища... Если не монолитен Просперо – богочеловек, носитель идеала, то также не монолитен и его антипод Калибан»⁷⁵.

Персонажи «Бури» трагически противоречивы, это уже герои эстетики барокко, а не Возрождения, поскольку даже носители идеала испытывают внутренний разлад, а сам их мир расколот и дисгармоничен. Тот факт, что Шекспиру в «Буре» пришлось прибегнуть именно к барочной эстетике для демонстрации столкновения двух миров и культур, говорит о том, что данная

⁷⁴ См.: *Земсков В.Б.* Историко-культурные отношения латинской Америки и Запада: Тяжба Калибана и Просперо // *Латинская Америка*. 1978. №2–4; *Земсков В.Б.* Какое завещание оставил нам Шекспир (об американских мотивах «Бури») // *Вопросы литературы*. 1978. № 6. С. 218–240. В.Б. Земсков рассмотрел основных героев шекспировской «Бури» с точки зрения символической историко-культурной встречи европейского и американского начал.

⁷⁵ *Земсков В.Б.* Какое завещание оставил нам Шекспир (об американских мотивах «Бури»). С. 220.

эстетика больше подходила для описания событий, выпадающих из традиционных рамок ренессансного гуманизма.

Однако, хотя в публикациях рубежа веков, в частности в эссе Родо «Ариэль», и можно вычитать подспудную «тягу к барокко», представители испаноамериканского модернизма все же были еще далеки от того, чтобы видеть в барокко главную движущую силу культурообразования на континенте. И здесь следует обратиться к истории интерпретаций понятия «барокко» литераторами и интеллектуалами Латинской Америки.

1.2. История интерпретаций понятия «барокко» в латиноамериканской литературной рефлексии

Еще в 1974 г. отечественный испанист и латиноамериканист Инна Арташесовна Тертерян зафиксировала потребность стремительно завоевывавшей всемирную популярность молодой латиноамериканской литературы в теоретическом самоосмыслении⁷⁶. То есть, несмотря на «бум» латиноамериканской литературы и те высокие оценки, которых удостоивались произведения авторов Латинской Америки, само явление требовало фундаментальных литературоведческих исследований, концепций, с помощью которых можно было бы объединить в единую систему разнообразные произведения и выделить базовые этнокультурные основы для подобного объединения. Парадоксальность ситуации заключалась в том, что полноценно осмыслить «новый латиноамериканский роман» с литературоведческой точки зрения было просто некому: латиноамериканской литературоведческой школы адекватного уровня тогда практически не существовало, а западные литературоведы были очень поверхностно знакомы с самим миром Латинской Америки, что не давало им возможности проникнуть в суть предмета. Даже такие энтузиасты и популяризаторы латиноамериканской литературы, как французские авторы Клод Куффон и

⁷⁶ Тертерян И.А. В поисках формулы // Вопросы литературы. 1974. № 1. С. 81–113.

Роже Кайуа, сыгравшие значительную роль в распространении произведений латиноамериканских авторов в Европе, не обладали необходимым комплексом знаний о латиноамериканском мире, чтобы сформулировать его особенности, отраженные в литературе. Поэтому нет ничего удивительного в том, что размышления о барочном начале латиноамериканской литературы Лесамы Лимы, а также барочные концепции А. Карпентьера и С. Сардуа сразу привлекли к себе внимание в силу своей гуманитарной глубины в противовес связанному в первую очередь с издательской и переводческой деятельностью понятию «бум» и быстро обретшему популярность, но остававшемуся крайне расплывчатым термину «магический реализм», который, появившись в связи с творчеством немецких экспрессионистов, был адаптирован для обозначения специфики произведений латиноамериканской литературы второй половины XX в.

Термин «магический реализм» впервые употребил Ф. Роо в книге «Постэкспрессионизм. Магический реализм» (1925). Роо писал об удивительной реальности, создаваемой художниками на своих полотнах с помощью смещения перспективы и искажения пространственного жизнеподобия⁷⁷.

Получилось так, что термин, который в XX в. с разной степенью успешности пытались использовать для обозначения целого ряда явлений в искусстве⁷⁸, в сознании массового читателя, по крайней мере, начиная с последней четверти XX в., крепко сросся именно с произведениями латиноамериканских авторов. Связано это было с чисто внешней близостью между основной идеей «магического реализма» – смешением реального и

⁷⁷ Кислицин К.Н. Магический реализм // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 1. С. 274.

⁷⁸ Историю «магического реализма», в первую очередь в европейской литературе, весьма подробно разобрал А.А. Гугнин в своей монографии «Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления». Он анализировал целесообразность использования данного термина применительно к феноменам немецкого постэкспрессионизма, итальянской литературы конца 1920-х гг. и даже творчеству А.А. Платонова (Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М.: Научный центр славяно-германских исследований, 1998).

фантастического – и характерными особенностями произведений латиноамериканских писателей, в которых, с точки зрения европейского читателя, именно такое смешение имело место. Однако в реальности эта близость была достаточно поверхностной, поскольку само восприятие магического, или чудесного, в европейском и латиноамериканском художественном сознании существенно различалось. Алехо Карпентьер в своем предисловии к роману «Царство земное»⁷⁹ даже противопоставлял искусственную магию европейской литературы подлинной «чудесной реальности» Латинской Америки. А.Ф. Кофман констатирует, что термин «магический реализм» применительно к латиноамериканским этнокультурным феноменам впервые использовал венесуэльский писатель Артуро Услар Пьетри в 1948 г. Он был взят Пьетри из европейского искусства, а уже позже, в период стремительного роста популярности латиноамериканской литературы, стал активно использоваться и даже восприниматься массовым читателем как термин сугубо латиноамериканский⁸⁰. Возможно, именно в европейских корнях данного термина следует искать причину популярности «магического реализма» в западном литературоведении⁸¹ и настороженное к нему отношение самих латиноамериканских авторов.

В 1966 г. в Вашингтонском университете состоялся colloquium, посвященный новым тенденциям в латиноамериканской литературе, в рамках которого были сделаны первые попытки осмыслить специфику становления «нового латиноамериканского романа». Главным итогом colloquiuma можно

⁷⁹ Карпентьер А. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Художественная литература, 1994. Т. 1. С. 42.

⁸⁰ Кофман А.Ф. Истоки магического реализма в латиноамериканской литературе // Латинская Америка. 2015. № 1. С. 90–100.

⁸¹ Например, англо-американский литературовед Дональд Шоу в книге «Новая испаноамериканская проза» (*Shaw D.L. Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Catedra, 1981) достаточно конкретно использует термин «магический реализм» для обозначения явлений, связанных с моделированием латиноамериканских мифологических сюжетов, в то время как произведения, связанные с фантастикой кафкианского типа, он обозначает термином «фантастический реализм».

считать осознание всей сложности задачи, вставшей перед литературоведами, поскольку сам предмет исследования требовал иных подходов, не таких, какие применялись по отношению к западной литературе. В этом смысле показательной была позиция кубинского литературоведа Мануэля Педро Гонсалеса, пытавшегося смотреть на новую латиноамериканскую литературу исключительно сквозь призму явлений литературного процесса в Европе и США. Это была одна из редких попыток не обращать внимания на феномен «нового латиноамериканского романа» и продолжать рассматривать латиноамериканскую литературу как явление вторичное и эпигонское. Пример Гонсалеса в известной степени показал невозможность полноценно встраивать новые явления латиноамериканской литературы в существовавшие культурологические и литературоведческие парадигмы. Ни анализ западной литературы первой половины и середины XX в., ни осмысление достижений испаноамериканского модернизма, большим знатоком которого был Гонсалес, не помогли кубинскому исследователю обнаружить новаторский потенциал в «новом латиноамериканском романе». Впрочем, справедливости ради нужно заметить, что, несмотря на бурные дебаты как в рамках данного коллоквиума, так и после него, найти какую-то формулу или модель, способную стать теоретической основой осмысления латиноамериканской литературы, ключом к ее сложному и противоречивому миру, так и не удалось. Однако большинство литературоведов, обративших внимание на произведения латиноамериканских авторов 1950–1960-х гг., заняли иную по сравнению с консервативными взглядами Гонсалеса позицию, которая заключалась в признании за «новым латиноамериканским романом» статуса литературного явления, вызывающего огромный интерес и ни на что в истории мировой литературы не похожего. Такая позиция, приемлемая больше для читателя, чем для специалистов в области литературы, имела очевидную слабость, поскольку заключалась, скорее, в признании значения «нового латиноамериканского романа», а не во внятном объяснении сути этого явления.

В рамках вашингтонского коллоквиума американский филолог Иван Шульман, как и его старший коллега и в какой-то степени учитель Гонсалес, попытался обнаружить истоки латиноамериканского романа в литературе США и Европы (в творчестве Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, Т. Манна), сводя в некую единую систему искания героя-индивидуалиста, социальные проблемы Латинской Америки и феномен «магического реализма». Однако данная попытка вычлнить основные мотивы наиболее значимых латиноамериканских романов, так или иначе связанных с феноменом «бума», и создать из них базовую схему для осмысления литературного процесса в испано- и португалоязычной Америке привела исследователя к практически непреодолимым противоречиям, что отметила в своей статье «В поисках формулы» И.А. Тертерян⁸². Еще один участник вашингтонского коллоквиума, чилийский критик Хуан Ловелук, предложил выстроить парадигму латиноамериканской литературы, исходя в первую очередь из истории становления жанра испаноамериканского романа, т. е. отталкиваясь, по сути, от костюмбристской⁸³ традиции. Примечательно, что в то же самое время Алехо Карпентьер в эссе «Проблематика современного латиноамериканского романа», вышедшем в 1966 г. в сборнике «Сближения и различия», находит костюмбристский взгляд решительно неподходящим для осмысления

⁸² «Тут Шульман оказывается перед явным противоречием. Течение в латиноамериканской литературе, окрещенное “магическим реализмом”, вовсе не рождено последним десятилетием – корни его уходят в 50-е и даже 40-е годы. А кроме того – как согласовать “магический реализм” и “сфокусированность на индивидууме”? Ведь “магический реализм” как раз и отличается тем, что его художественный мир создается коллективным сознанием, что человек в этом мире нерасторжимо слит с коллективом не только в жизни, но и в восприятии жизни. Шульман разводит руками перед признанным им противоречием: “Для этих романистов нельзя вывести единой художественной формулы”. Ясно, во всяком случае, что тезис Шульмана об отражении в литературе новой действительности “массового общества” и вызванной этим переориентировке литературы с проблем коллектива на проблемы индивидуума единой художественной формулой для сегодняшнего латиноамериканского романа не служит» (*Тертерян И.А. В поисках формулы // Вопросы литературы. 1974. № 1. С. 81–113*).

⁸³ «Костумбризм испаноамериканский (*costumbrismo hispanoamericano*, от *исп.* “*costumbre*” – “обычай”) – разновидность нравоописательной литературы; течение в литературе Испанской Америки, просуществовавшее с 1830-х до 1930-х» (*Кофман А.Ф. Костумбризм испаноамериканский // Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка: в 2 т. М: ИМЛИ РАН, 2023. Т. 1: А-О. С. 454*).

феноменов мира Латинской Америки: «Но я утверждаю, что натуралистический нативистский метод, отражающий типичные местные особенности, которым вот уже более тридцати лет пользуются латиноамериканские романисты, дал нам красочную региональную литературу, которая лишь в редких случаях сумела проникнуть глубоко, поистине в потаенные глубины воображаемого. Наш романист выполнит свою задачу не тогда, когда опишет венесуэльского льянеро или мексиканского индейца (чья жизнь в любом случае не сводится лишь к повседневности), а когда покажет, что в жизни наших народов представляет всеобщий интерес»⁸⁴.

Таким образом, становится очевидным, что первый коллективный серьезный подход к осмыслению проблематики «нового латиноамериканского романа», а говоря шире, к проблемам самовыражения Латинской Америки в литературе, закончился ничем. То есть известные критики сделали попытку рассмотреть весь процесс становления латиноамериканской литературы с точки зрения того его аспекта, который они хорошо знали, будь то испаноамериканский модернизм, костюмбризм или же представление о латиноамериканской литературе как о явлении вторичном по отношению к литературе западной. Хотя ни один из данных подходов не добавил понимания в плане создания методологической модели для изучения латиноамериканского романа, данный коллоквиум, материалы которого в 1967 г. были изданы в Мексике⁸⁵, обозначил всю сложность проблемы осмысления мира Латинской Америки как единого и своеобразного художественного пространства. Можно сказать, что уже тогда, во второй половине 1960-х, пришло осознание, с одной стороны, значения латиноамериканской литературы как яркого и самобытного явления, нуждающегося в теоретическом осмыслении, а с другой – отсутствия понятных механизмов для такого осмысления.

⁸⁴ Карпентьер А. Проблематика современного латиноамериканского романа // Писатели Латинской Америки о литературе. М.: Радуга, 1982. С. 31.

⁸⁵ Coloquio sobre la novela hispanoamericana / ed. I.A. Shulman. México D.F: Fondo de Cultura Económica, Tezontle, 1967. 149 p.

Эти дебаты ознаменовались мучительным поиском теоретической, литературоведческой модели, релевантной для понимания и структурирования латиноамериканского литературного процесса, который в 1950–1960-е гг. стремительно превращался в художественный феномен мирового масштаба. Именно поиск этнокультурной матрицы для латиноамериканского литературного, а в более широком смысле – культурного пространства, стал главной причиной появления барочных концепций Лесамы Лимы и Карпентьера. Можно сказать, что они явились попыткой выхода из идейного тупика, в котором оказались интеллектуалы-гуманитарии в попытках объяснить истоки и механизмы становления латиноамериканского культурного пространства. Поэтому важнейшим свойством барочных теорий латиноамериканских авторов была их нацеленность на создание модели для осмысления латиноамериканского художественного пространства, а не на идею ввести латиноамериканское искусство в парадигму эстетики барокко.

Барочные и необарочные концепции Латинской Америки следует воспринимать не как некое эстетическое наследие европейской барочной эстетики XVII в., а как попытки зафиксировать и обосновать эстетические особенности мира Латинской Америки в качестве уникального художественного и этнокультурного явления. Поэтому нет ничего удивительного, что барочные теории Лесамы Лимы⁸⁶ и Карпентьера стали значительным явлением в латиноамериканском литературоведении примерно во второй половине 1960-х, когда случился стремительный рост популярности

⁸⁶ Барочные искания Лесамы структурированной концепцией можно назвать лишь с натяжкой, и сборник «Лик нашего континента» (“La expresión americana”), где сформулированы его идеи, связанные с барокко, увидел свет еще в 1957 г. Но противоречия здесь нет, поскольку, хотя в конце 1960–1970-х гг. барочные теории Латинской Америки ассоциировались в первую очередь с Карпентьером, идеи Лесамы также привлекали большое внимание, достаточно вспомнить интерес, испытываемый к его исканиям Северо Сардуйем (*Sarduy S. El barroco y el neobarroco // América Latina en su literatura. México: Siglo XXI, 1972. P. 167–185; Sarduy S. Barroco. Buenos Aires: Sudamericana, 1974*).

латиноамериканской литературы в мире и начались серьезные дискуссии относительно ее исторической и этнокультурной сущности.

1.3. Педро Энрикес Уренья: к осмыслению латиноамериканского барокко как уникального феномена

В числе первых авторов, обративших внимание на особую роль барокко в культурной традиции Латинской Америки, следует назвать доминиканского филолога и культуролога Педро Энрикеса Уренью и перуанского поэта-авангардиста Мартина Адана (настоящее имя – Рафаэль де ла Фуэнте Бенавидес).

В своей итоговой работе «Литературные течения в Латинской Америке», которая увидела свет в 1940-е гг., Энрикес Уренья анализирует ключевые периоды в истории литератур Латинской Америки, не претендуя на создание полной картины такой истории. Его труд стал первой по-настоящему серьезной попыткой систематизировать литературу испано- и португалоязычной Америки и выделить узловые культурообразующие моменты в истории Нового Света.

Одна из знаковых для Латинской Америки фигур – испанский драматург XVII в. Педро Кальдерон де ла Барка, которого принято называть последним великим автором испанского «золотого века». Энрикес Уренья указывает на особое место Кальдерона в истории мировой литературы, а некоторые из особенностей произведений (драм и *autos sacramentales*) испанского драматурга, например связь со схоластикой, Уренья признает существенными для их восприятия в Новом Свете: «Религиозные доктрины, которым следовал Кальдерон, берут свое начало в трудах святого Августина. Он не шел рациональным путем естественной теологии Фомы Аквинского. Герой драм и ауто Кальдерона никогда не достигает сближения с Богом посредством усилий

разума, речь идет о некоем “божественном импульсе”, что возвращает нас к теории святого Августина об озарении»⁸⁷.

Энрикес Уренья рассматривал творчество испанского автора через призму разных эпох и культур, что принципиально для понимания роли драматургии Кальдерона в становлении литературы Нового Света: фигура Кальдерона – один из наиболее ярких символов испанского барокко, и, хотя его влияние на латиноамериканскую литературу не так очевидно, как влияние Гонгоры или Кеведо, в исторической перспективе оно оказалось не менее значительным.

Взгляд на эволюцию отношения к барокко через призму творчества Кальдерона (а не Гонгоры или Кеведо) дает возможность проследить и изменение отношения к наиболее глубокому философскому аспекту барокко. Речь идет о смысловых и концептуальных параллелях, а не о подражании внешним приемам и элементам, как это нередко бывало у последователей Гонгоры и в Испании, и в Новом Свете. Энрикес Уренья сумел проанализировать рецепцию произведений Кальдерона и благодаря этому прийти, по сути, к той же самой оппозиции барокко – классицизм, о которой писал Э. Д’Орс.

Конечно, тот факт, что П. Энрикес Уренья первым из известных авторов начал рассматривать барокко в Латинской Америке как важный фактор культурообразования еще не предполагает определения его концепции как барочной. Но в трудах доминиканского филолога и культуролога можно найти фрагменты, в которых он выходит за общепринятые академические рамки представлений о барокко (как об историческом художественном стиле). В коротком эссе «Кальдерон» (1945)⁸⁸ в центре внимания Уреньи оказывается не биография драматурга и даже не его произведения, а та особенная роль, которую классик испанской драматургии «золотого века» сыграл в истории

⁸⁷ *Henriquez Ureña P. Obras completas. T. X. Santo Domingo: UNPHU, 1980. P. 9.*

⁸⁸ Автор во многом опирается на книгу «Аллегорическая драма Кальдерона. Введение в ауто-сакраменталес» А.А. Паркера (*Parker A.A. The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to the Autos Sacramentales. Oxford, London: The Dolphin Book, 1943*).

мировой литературы: всевозможные стили и литературные направления рассматриваются с точки зрения их отношения к творчеству Кальдерона.

Возможно, Энрикес Уренья уделил большое внимание не самому релевантному с точки зрения влияния на латиноамериканскую литературу автору испанского барокко потому, что сам доминиканский ученый систематизированных культурологических гипотез на базе барокко не выдвигал, а значит, вероятно, был свободнее в своих предпочтениях, чем многие его последователи. Если бы Энрикес Уренья хотел проследить влияние испанского барокко на становление латиноамериканской литературы, то ему, казалось бы, логичнее было взять в качестве примера Гонгора, поскольку выдающаяся роль творчества «кордовского Феникса»⁸⁹ в развитии латиноамериканской литературы XVII в. действительно не вызывает никаких сомнений⁹⁰. Однако цели рассмотреть творчество Кальдерона с точки зрения латиноамериканской культуры автор себе не ставил. Энрикесу Уренья нужна была фигура, с помощью которой он мог бы отследить знаковые эволюционные моменты в истории искусства. В его рассуждениях об эволюции значительное место уделяется представителям романтизма: к их эстетике перебрасывается мостик от эстетики Кальдерона, которого знали и высоко ценили европейские романтики, в частности Фридрих Шлегель⁹¹, Перси Биши Шелли⁹² и Генрих Гейне, в то время как Гонгора и Кеведо оставались для них недостаточно известными.

⁸⁹ Такое прозвище Гонгора, уроженец Кордовы, получил еще при жизни.

⁹⁰ Тут достаточно напомнить хотя бы о таких фигурах, как Хуана Инес де ла Крус, Карлос Сигуэнса-и-Гонгора и Бернардо Бальбуэна.

⁹¹ «Кальдерон на своем пути восхождения от единичного к многообразию жизни постиг этот дух христианской символики с такой полнотой и глубиной, как Данте, представив ее в целостности и стремясь заключить ее в единый образ. В Кальдероне, как в последнем отзвуке, возрождение и христианское преображение фантазии, вообще, характеризующие его дух и поэзию, достигли своей вершины» (*Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. М.: Искусство, 1983. Т. 2. С. 322*).

⁹² «<...> невозможно себе представить нравственное состояние мира, если бы не было Данте, Петрарки, Бокаччо, Чосера, Шекспира, Кальдерона, лорда Бэкона и Мильтона» (*Шелли П.Б. Защита поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 343*).

Драматургическая формула испанского автора «фантазия – тема – метафора – реальность» становится для доминиканского ученого своего рода ключом, с помощью которого он проникает в разные культурно-эстетические эпохи. Впрочем, в его концепции таких культурных эпох, которые принципиально отличаются друг от друга, оказывается всего две, правда, исторически многослойных: барокко – романтизм – модернизм и классицизм – реализм. Первые – эпохи фантазии и мистического переживания, вторые – эпохи схемы, порядка и заученных правил. Особенно наглядно эта принципиальная разница видна при сопоставлении театра Кальдерона с театром классицизма и реализма⁹³.

Размышления Энрикеса Уреньи дали импульс исследованиям о влиянии творчества Кальдерона на барокко в Латинской Америке. Свой вклад в разработку этой темы внесли, к примеру, аргентинец Эмилио Карилья (о его работах мы еще будем говорить, см. гл. 2) и исследователь из США Эверет В. Хессе, который в статье «Популярность Кальдерона в испанских Индиях»⁹⁴ (1955), показал значение драматургии и ауто сакраментале Кальдерона для становления латиноамериканской литературы.

Однако значение трудов доминиканского исследователя не ограничивается его анализом творчества Кальдерона. Осознание того, что барокко в Латинской Америке развивалось иначе, чем барокко в Испании и в целом в Европе, впервые произошло именно в работах Энрикеса Уреньи. Особое восприятие эстетики барокко нарушило общепринятую, на первый взгляд логичную систему культурных взаимоотношений колонии и метрополии и продемонстрировало ярко выраженное культурное своеобразие Латинской Америки, которая «продолжает оставаться барочной даже тогда, когда сама Испания с барочной традицией расстаётся, чтобы принять нормы академического классицизма. А у нас почти на протяжении всего XVIII века

⁹³ *Henriquez Ureña P. Obras completas. T. X. Santo Domingo: UNPHU, 1980. P. 10.*

⁹⁴ *Hesse E.W. Calderon's Popularity in the Spanish Indies // Hispanic Review de Filadelfia. 1955. Vol. XXIII, no. 1. P. 12–27.*

существовал настоящий культ мастеров предыдущего столетия»⁹⁵, – писал доминиканский филолог в 1940 г. в статье «Барокко в Индиях».

Таким образом, П. Энрикеса Уренью можно считать своего рода первооткрывателем латиноамериканского барокко. Речь идет, конечно, не о том, что до него оно было неизвестно и совсем не изучено, а о том, что он увидел в барокко Нового Света уникальные черты, характерные именно для Латинской Америки, где по своему культурообразующему значению барокко было чем-то большим, чем барокко даже в Испании, не говоря уже о других европейских странах. Эта мысль, хорошо аргументированная и богато проиллюстрированная примерами, стала своего рода отправной точкой всех барочных концепций и теорий, которыми изобиловала латиноамериканская культура XX в.

Кроме того, Энрикес Уренья попытался объяснить, почему в Новом Свете эпоха барокко сыграла более значительную роль в культурообразовании, чем в Европе. По его мнению, причина в первую очередь заключалась в своеобразной отсталости испанских колоний в Новом Свете, где культурное развитие региона совершенно не было связано с развитием науки. Иными словами, в Латинской Америке практически полностью отсутствовал научно-технический прогресс (даже на фоне, мягко говоря, не самой передовой Испании), и такие факторы, как мистицизм, фантазия, существенно ослабляемые этим прогрессом, еще долго были основными в искусстве Нового Света – даже тогда, когда в искусстве самой Испании уже доминировал неоклассицизм.

Надо заметить, что Энрикес Уренья говорил об отсталости Нового Света совсем не с позитивистской точки зрения: в слово «отсталый» он не вкладывал никакого пренебрежительного смысла, напротив, он считал, что Латинской Америке очень повезло, что в XVIII в. там продолжилась и достигла своего апогея эпоха барокко, а не произошло заимствование классицистических

⁹⁵ *Henriquez Ureña P. Barroco de Indias // La Nación. 23 de junio de 1940. P. 6.*

культурных тенденций метрополии. Автор подчеркивает, что эстетика барокко и для самой Испании была более значима, чем академические формы классицизма: «Барокко в Испании было заменено прозаической школой Херардо Лобо и другими малозначительными явлениями, такими как академический неоклассицизм, пришедший из Франции и Италии. В это же самое время колониям выпало счастье сохранить барочную традицию»⁹⁶.

Энрикес Уренья обратил внимание на то, что в Новом Свете барокко было сильнее связано с местными реалиями, чем в Европе, и имело иные временные рамки, причем не только в литературе, но и в других видах искусства. Например, в архитектуре Нового Света барочные формы были востребованы вплоть до начала XIX столетия, когда в европейской архитектуре барокко давно уже стало достоянием истории. Более того, в рамках эстетики барокко можно говорить об обратном влиянии американских колоний на архитектуру метрополии. В качестве примера доминиканский ученый указывает на то, что барочная архитектура Андалусии XVIII в. испытывала на себе влияние архитектуры Мексики⁹⁷.

Согласно П. Энрикесу Уренья, Латинская Америка в силу исторических обстоятельств и внутренних эстетических предпочтений сумела осмыслить и даже в какой-то степени переосмыслить богатейшее культурное наследие, полученное от Испании. И здесь для лучшего понимания процесса восприятия барокко Латинской Америкой необходимо еще раз упомянуть эстетическую концепцию О. Шпенглера, который в книге «Закат Европы» радикальным образом пересмотрел само представление о культурном феномене барокко⁹⁸.

⁹⁶ Henriquez Ureña P. Obras completas. T. X. Santo Domingo: UNPHU, 1980. P. 125.

⁹⁷ Ibidem. P. 135.

⁹⁸ Согласно Шпенглеру, барокко и есть подлинная квинтэссенция европейской культурной сущности, так называемой «фаустовской души», которая впитала в себя многовековой опыт готики (по Шпенглеру, Ренессанс, в противовес суждениям большинства культурологов и историков искусств, был весьма частным культурным явлением, существовавшим только в определенный исторический период во Флоренции и никоим образом не являвшимся магистральным направлением в европейском искусстве). «Высокий Ренессанс – это мгновение иллюзорного вытеснения музыкального элемента из фаустовской культуры» (Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М.: Мысль, 1993. Т. 1. С. 411).

Труды Шпенглера были известны Энрикесу Уренье, в них можно обнаружить один из ключей к его идеям относительно особой роли барокко в Латинской Америке.

1.4. Мартин Адан: первая рецепция идей Эухенио Д'Орса в Латинской Америке

Еще до выхода в свет монументального труда П. Энрикеса Уреньи большой интерес к феномену барокко проявил перуанский поэт-авангардист Рафаэль де ла Фуэнте Бенавидес, известный под псевдонимом Мартин Адан. В 1938 г. он написал диссертацию на соискание степени доктора филологии Национального университета Сан-Маркос в Лиме. При интерпретации истории литературы Перу Адан предпринял попытку свести некоторые из известных на тот момент историко-культурных концепций с традиционным представлением о развитии литературного процесса. В своей работе «Барочное в Перу» он применяет уже существовавший в истории культуры метод⁹⁹ к изучению творчества главных представителей перуанской литературы. Молодой автор (Адан в то время не достиг и 30 лет) приложил к ключевым для разных исторических эпох поэтам Перу свои, конечно, не в полной мере оригинальные, но все же новые для Латинской Америки представления о барочности.

Адан опирался на труд своего научного руководителя Луиса Альберто Санчеса «Поэты колонии», с одной стороны, создавшего продуманную классификацию перуанских поэтов, а с другой, ставшего одним из первых в Перу исследователей, который отказался от академического подхода к истории литературы. Именно Санчес вместе с преподавателем лингвистики

⁹⁹ Еще Ф. Шлегель предпринимал попытки рассмотреть историю культуры как чередование классицистического и романтического начал, а каталонский философ Эухенио Д'Орс в сборнике «Барочное» писал о чередовании барочного и классицистического начал в мировой культуре (*D'Ors E. Lo barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. P. 90–93).

испанцем Эмилио Уидобро, скорее всего¹⁰⁰, познакомили Адана с реформаторской в своей области книгой швейцарского искусствоведа Генриха Вёльфлина «Основные понятия истории искусств», а также с концепцией Эухенио Д'Орса.

Пересмотр основополагающих принципов академической и позитивистской концепций в 1930-е гг. в Перу практически всегда сопровождался поиском национально-континентальной идентичности. Так, другой крупный представитель перуанского литературного авангарда Сесар Вальехо в сочинении на соискание степени бакалавра университета Трухильо «Романтизм в испанской поэзии» наделил романтизм вневременными универсальными качествами и специфическими характеристиками для латиноамериканской литературы. То есть попытки взглянуть по-новому на историю искусства в целом и литературы Перу в частности были нередким явлением в зарождавшейся перуанской литературоведческой традиции.

Прежде чем перейти к интересующему нас труду Адана, необходимо сделать замечание хронологического характера. Считать 1938 год моментом выхода в свет «Барочного в Перу» можно с большой натяжкой. В период с 1939 по 1944 г. Адан публиковал лишь фрагменты из своей работы, преимущественно в журнале “*Mercurio Peruano*”. Целиком это произведение впервые было издано в 1968 г., и потому влияние Адана на латиноамериканских «классиков» теории барокко оказалось минимальным. Более того, поздний выход книги в свет затушевывал ее новаторский характер: к этому моменту Хосе Лесама Лима уже сформулировал основные положения своей барочной концепции, а Алехо Карпентьер был близок к изложению собственной теории¹⁰¹. Во многом именно с этим связано явно недостаточное

¹⁰⁰ См: *Reverte Bernal C.* Rafael de la Fuente Benavides (Martín Adán): «De lo barroco en el Perú» // *Anales de literatura hispanoamericana*. 1997. № 26, 2. P. 343–352.

¹⁰¹ Хотя большая часть текстов А. Карпентьера, связанных с барочной проблематикой, приходится на 1970-е гг., уже в 1966 г. в его статье «Проблематика современного латиноамериканского романа» из сборника «Сближения и различия» (“*Tientos y diferencias*”) тема барокко в Латинской Америке была отчетлива сформулирована.

внимание исследователей к работам Адана, представляющим собой интересную попытку рассмотреть всю историю национальной литературы через призму эстетики барокко.

Но обратимся наконец к «Барочному в Перу». Один из исследователей творчества Адана Рикардо Сильва-Сантистебан отмечает, что в диссертации автор выступает и как писатель, и как литературовед. Его ипостаси легко развести по тексту работы: «Чего хотел достичь Мартин Адан при написании “Барочного в Перу”, помимо получения докторской степени де ла Фуэнте Бенавидесом? Это произведение было представлено в виде диссертации. В начале и в конце это и есть диссертация, а в середине это литературоведческое эссе. Некоторые пассажи автора носят явно эпатажный характер»¹⁰².

Такая характеристика сближает работу Адана с эссе и статьями о барокко Хосе Лесамы Лимы, в которых всегда ощущается смесь эссеистики и художественной литературы. Оригинальный авторский стиль, с одной стороны, несколько затуманивает концепцию, но с другой, как раз дает представление о том самом барочном мироощущении, о сознании представителя мира барокко, суть которого пытались ухватить многие латиноамериканские авторы.

Изначально Адан хотел проанализировать на предмет связи с барочной эстетикой практически всю перуанскую литературу, но постепенно он сосредоточил свое внимание на четырех наиболее типичных авторах, каждый из которых был знаковой фигурой в одну из исторических эпох. Это писатель-эрудит колониальной эпохи Педро де Перальта, автор эпохи войны за независимость и представитель предромантизма Мариано Мельгар, крупнейший поэт-модернист Хосе Сантос Чокано и его современник Хосе Мария Эгурен, писавший в разных стилях. При этом работа Адана ничем не напоминает биографический справочник, и обращение к творчеству каждого из вышеуказанных авторов является поводом для рассуждений самого Адана,

¹⁰² *Adán M. Obras en prosa / prólogo de R. Silva-Santisteban. Lima: Ediciones Edubanco, 1982. P. 17.*

суть которых сводится к тому, что именно эстетика барокко сыграла ключевую роль в становлении перуанской литературы. Так, в части работы, посвященной Перальте, он переосмысляет феномен «гонгоризма» в испанских колониях: «<...> Гонгора так и не попал в Перу. Мы имели дело не с самим поэтом, а с его школой, сложившейся в Испании. Гонгоризм как таковой был, по сути, формальным направлением и не передавал чувства и дух кордовского поэта. Поэтому, оказавшись на нашей почве, он наполнился совсем иными смыслами и образами»¹⁰³.

Испанское барокко стало в Перу некой систематизирующей моделью, но это не обрекало колониальное искусство на полную вторичность по отношению к доминирующей эстетике метрополии. Мартин Адан был первым в Латинской Америке, кто обратил внимание на уникальную роль барокко в истории становления литератур бывших испанских колоний. Конечно, молодой интеллектуал не мог не знать о тех спорах, которые вызывал феномен барокко в Европе конца XIX – начала XX в. Трудно сказать, в какой степени влияли на него Ф. Ницше, Г. Вёльфлин, О. Шпенглер или Х. Ортега-и-Гассет, но очевидно влияние на Адана каталонского эссеиста и философа Эухенио Д’Орса. С большой вероятностью можно утверждать, что само соотношение понятий «барокко» / «барочное» Адан взял именно из его работ.

Адан последовательно использовал концепцию Д’Орса, пытаясь найти схожие аспекты в творчестве таких разных авторов, как Перальта, Мельгар, Эгурен и Сантос Чокано. И хотя критерии отбора и аргументация автора не всегда выглядят бесспорными, нельзя не отметить, что задолго до классификации И. Кьямпи (см. подробно в гл. 3) Адан сумел выстроить ряд важнейших рецепций барокко в латиноамериканской культуре.

Педро Перальта – эрудит, ученый, преподаватель университета Сан-Маркос, крупнейшая фигура в перуанской литературе первой половины XVIII в. Традиционно его творчество относили к классицистической

¹⁰³ *Adán M.* La casa de cartón. De lo barroco en Perú. Lima: Peisa, 1984. P. 116.

традиции, с чем Адан был категорически не согласен. По его мнению, феномен Перальты – лучшая иллюстрация особой роли барокко в Новом Свете: «Перальта в своем творчестве объединил изящнейший демонизм Гонгоры и психологическую утонченность Кальдерона <...> Перальту, наверное, можно назвать и гонгористом, и последователем Кальдерона, но в полной мере он не был ни тем ни другим, поскольку помимо всего прочего питался еще и соками окружающего мира»¹⁰⁴.

В столь же широких рамках барочной тенденции рассматривал Адан и творчество М. Мельгара, Х.М. Эгурена, Х. Сантоса Чокано. Чутьем поэта Адан уловил родственную связь между барокко, романтизмом и модернизмом, хотя убедительно доказать ее так и не сумел.

Как писал исследователь творчества Адана Альфонсо Перес Санчес, «“барочность” (“lo barroco”) – это уже не историческое барокко, а вневременной феномен, константа, категория, эон, который можно наблюдать в разные исторические эпохи и который перманентно противопоставлен эону классицизма»¹⁰⁵. Эта мысль вполне коррелирует с утверждением П. Энрикеса Уреньи относительно того, что латиноамериканское искусство XVIII в. было пронизано духом барокко, а не классицизма, как и с позицией Алехо Карпентьера, видевшего в барокко Латинской Америки конструктивный, системообразующий принцип, который принято связывать в большей степени с искусством классицизма.

Адан придерживается еще не очень популярной, но уже не слишком оригинальной для латиноамериканского автора первой половины XX в. мысли о существовании культурного единства испаноязычного мира¹⁰⁶, центром

¹⁰⁴ *Adán M.* La casa de cartón. De lo barroco en Perú. Lima: Peisa, 1984. P. 119–120.

¹⁰⁵ *Perez Sánchez A.E.* Prólogo // *D'Ors E.* Lo barroco. Madrid, 2002. P. 10.

¹⁰⁶ Попытка осмыслить весь испаноязычный мир как единое культурное пространство нередко предпринималась авторами латиноамериканского модернизма, питавшимися соками европейской культуры, испанской в частности, и уже не имевшими таких претензий к бывшей метрополии, как авторы эпохи войны за независимость латиноамериканских колоний. Например, Рубен Дарио в стихотворении «Сирано в Кастилье» говорит о кастильских историко-культурных феноменах как о собственных. Однако уже с 1920-х гг., вследствие развития костюмбристских тенденций в культуре Нового Света, данная точка

которого негласно или гласно признавалась бывшая метрополия – Испания. Адан соединил два концептуальных тезиса: представление о барокко как о культуuroобразующем феномене и исключительную роль испанской культуры для осмысления культуры перуанской. Это сближение испанского и барочного начал он находил даже в языковой сфере: «Сам испанский язык, красноречивый и звонкий, взрывной и полнозвучный, соответствует по своей сути характеру барокко»¹⁰⁷.

Несмотря на видимую близость подхода Мартина Адана и появившейся позже барочной концепции Алехо Карпентьера, они далеко не тождественны. Оба автора использовали воззрения на барокко и барочность Эухенио Д'Орса в качестве базы для своих теоретических выкладок, но делали это по-разному. Если Адан временами пытался подогнать историю литературы Перу под культурологическую схему, предложенную каталонским философом, то Карпентьер использовал ее чисто утилитарно, для систематизации собственных, уже сформировавшихся взглядов.

зрения постепенно уступает место другой, согласно которой латиноамериканский мир имеет собственные уникальные черты и они никак не могут быть выражены представителями испанской культуры, несмотря на языковое единство. Поэтому позиция Адана по этому вопросу в 1930-е гг. выглядела не то чтобы старомодной, но, скорее, изобличала в нем представителя университетской креольской элиты.

¹⁰⁷ *Adán M. De lo barroco en Perú.* Lima: UNMSN, 1968. P. 365.

Глава 2.

Ключевые барочные концепции:

Х. Лесама Лима и А. Карпентьер

2.1. Хосе Лесама Лима: сеньор эпохи барокко

Одним из наиболее известных авторов, занимавшихся разработкой барочных концепций в Новом Свете, является кубинский поэт, эссеист и романист Хосе Лесама Лима. С одной стороны, его вклад в осмысление латиноамериканской социокультурной сущности не вызывает сомнений, а с другой – его открытия и взгляды не выстроились в единую систему, как у Алехо Карпентьера (о котором речь пойдет в следующей главе). Идеи Лесама Лимы были сформулированы им в ряде эссе со специфической внутренней структурой, которая не укладывается в представление о традиционной работе литературоведа или культуролога. Наследие Лесама Лимы вообще трудно разложить на художественную и теоретическую составляющие: в эссе он создает особую текстовую среду, так что произведение получается без выраженных начала, конца и середины. Это, как правило, поток ярких, иногда парадоксальных мыслей, богато украшенных историко-культурными отступлениями, которые нередко уводят читателя от первоначальной идеи и демонстрируют смысловое многообразие произведения Лесама, в результате чего последнее уже не воспринимается даже как культурологическое эссе, хотя этот жанр сам по себе весьма свободный. Вот как характеризует стиль Лесама Лимы его младший современник, кубинский поэт Синтио Витьер: «Его речь, будь она в стихах или в прозе, никогда не начиналась с того места, что у других. Она никогда не следовала из окружающего, а всегда жила лишь силой разрыва или, лучше сказать, выброса, как никогда, вопреки внешней видимости, не ограничивалась она и полемическим противостоянием... Время

для Лесамы Лимы было материей не исторической и не антиисторической, но в буквальном смысле баснословной»¹⁰⁸.

Российский латиноамериканист Ю.Н. Гирин обращает внимание на поиск Лесамой Лимой особого языка для выражения собственных культурологических идей, релевантного как для его поэзии, так и эссеистики: «Лесама вырабатывает на практике в своем поэтическом письме язык культурной инаковости как способ выражения национальной аутентичности. Книга “Ропот чуждый” (поэтический сборник, увидевший свет в 1941 году) может считаться этапной в творчестве Лесамы Лимы, поскольку в ней явственно ощутимы элементы поэтики и космогонии художника, которые он вскоре начнет излагать в своих квазитеоретических эссе»¹⁰⁹.

Получается почти парадоксальная ситуация: одного из крупнейших теоретиков барочности в Латинской Америке теоретиком можно считать с натяжкой, поскольку его эссе стилистически мало похожи на научные или даже публицистические произведения других авторов. Попытаемся все-таки выделить те аспекты творчества Лесамы Лимы, которые так или иначе касаются его взглядов на барокко.

Представляется естественным в первую очередь обратить внимание на те произведения Лесамы, которые являются программными для всех, изучающих барочные теории в Латинской Америке. Это эссе «Аспид в образе дона Луиса де Гонгоры» (“Sierpe de Don Luis de Gongora”, 1951), «Барокко, воплощенное любопытство» (“La curiosidad barroca”, 1957) и «Обретение собственного языка» (“Nacimiento de la expresión criolla”, 1957). Однако интерес к феномену барокко присутствует и в других эссе автора, а чтобы лучше понять теоретические взгляды Лесамы Лимы, следует найти их истоки и, несмотря на все трудности, связанные со спецификой стиля автора, проследить их развитие.

¹⁰⁸ Лесама Лима Х. Зачарованная величина. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2012. С. 8.

¹⁰⁹ Гирин Ю.Н. Хосе Лесама Лима // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 321.

Глубочайшая эрудиция при почти полном отсутствии систематизации позволяла Лесаме практически всегда быть оригинальным. Снова обратимся к оценке его друга Синтио Витьера, который входил в редколлегию знаменитого журнала «Орихенес»: «<...> Лесаме не был эссеистом, он был поэтом, когда писал эссе; он не был прозаиком, а был поэтом, когда писал свой роман»¹¹⁰. Однако не стоит считать, что теоретические работы кубинского автора являются чем-то вроде стихотворений в прозе. Лесаме Лима использовал неожиданные метафоры и не боялся парадоксов, но это не означает, что работы кубинского автора были просто интеллектуальными упражнениями. Он, как и всякий эссеист, стремился познакомить читателя со своими взглядами, хотя и делал это в своеобразной манере.

Попробуем обозначить ключевые этапы развития взглядов Лесамы Лимы. Хотя эссе «Секрет Гарсиласо», написанное в 1937 г. и включенное в сборник «Аналекта часов» (“*Analecta del reloj*”), который увидел свет в 1953 г., на первый взгляд не имеет отношения к барокко и барочности, ряд пассажей хорошо иллюстрирует генезис культурологических умозаключений Лесамы, приведших его к созданию барочной концепции. В данном эссе уже виден интерес к тем особенностям испанской литературы, которые сыграли важную роль на латиноамериканской почве. Кроме того, автор продемонстрировал свою осведомленность в относительно новых взглядах на эстетические эпохи прошлого, т. е. уже в ранний период своего творчества Лесаме воспринимал барокко через призму воззрений Г. Вёльфлина, А. Ригля, В. Воррингера и О. Шпенглера.

Говоря о творчестве Гарсиласо де ла Веги, одного из крупнейших испанских поэтов эпохи Возрождения, эссеист постоянно подчеркивает небарочный характер его произведений¹¹¹ и противопоставляет его творчеству

¹¹⁰ *Lezama Lima J. Fragmentos a su imán. La Habana: Editorial Luemen, 2002. P. 5.*

¹¹¹ «Мы видим, что оригинальность [поэзии Гарсиласо] заключается не в открытии нового, а в развитии уже существующих форм <...> Поэтический феномен эпохи Гарсиласо так непохож на тот, что озарен узорами платереско Гонгоры, или на образ нашего

Луиса де Гонгоры, типичного представителя испанского барокко. Лесама воспринимает Гонгору как своего рода олицетворение эстетики испанского барокко, а гонгоризм оценивается им как культурный феномен исключительного значения. Это свидетельствует о том, что Лесама был хорошо знаком и с тем переосмыслением, которому в Испании в начале XX в. подверглась история искусства в целом и литературы в частности. Связи с поэтами и писателями «поколения 27 года»¹¹² помогли кубинскому автору уже в 1930-е гг. смотреть на эстетику барокко как на один из важнейших феноменов испаноязычной культуры.

Анализ ранних эссе Лесама Лимы приводит к выводу, что его барочная концепция стала следствием долгих исканий. Она вобрала в себя самые разные представления об эстетике барокко. В некоторых ранних эссе кубинского автора по частным аспектам культуры и искусства, напрямую с барокко не связанным, можно найти рассуждения, близкие к этой теме. Так в эссе 1941 г. «Хулиан дель Касаль», посвященном творчеству известного кубинского поэта-модерниста, затронута тема колониального барокко: «Тот, кто видит в колониальном барокко промежуточный стиль между иезуитским барокко и рококо, не понимает в увиденном ровным счетом ничего. Это в первую очередь другой мир, отмеченный своим творчеством и своей болью»¹¹³; и: «<...> когда мы говорим “испанское барокко” или “колониальное барокко”, мы допускаем ошибку, употребляя слова, относящиеся к художественной историографии остальной Европы, чтобы обозначить совершенно иные явления нашей культуры. <...> Потому, что барокко настоящее, а не схоластическое¹¹⁴, – это барокко испанское и наше, наследующее поздней

агонизирующего одиночества» (*Lezama Lima J. Obras completas. Analecta del reloj. La Habana: Letras Cubanas, 2010. P. 11*).

¹¹² Группа испанских поэтов, писателей, мыслителей, музыкантов, объединенная идеей переосмысления традиционного испанского искусства в контексте авангардистских тенденций. Получила свое название по 300-летней годовщине смерти Луиса де Гонгоры (умершего в 1627 г.), творчество которого члены группы во многом открыли заново.

¹¹³ *Lezama Lima J. Obras completas. Analecta del reloj. La Habana: Letras Cubanas, 2010. P. 48.*

¹¹⁴ Т. е. иезуитское барокко, суровое и догматичное.

пламенеющей готике, из него вышли неисчерпаемые пролиферации стиля чурригереско. <...> Барокко, которое будет интересовать нас и в дальнейшем, – это не ваше барокко, о котором писали Вёльфлин и Воррингер и рассуждали доктора из Базеля и Гейдельберга. Наше барокко сформировалось из серебряной материи и мечты, которую дала Америка. Для него характерна деформированная и изломанная форма, форма внутренностей, разметанных и заново сложенных бычьих кишок. Это залитые кровью костюмерные, порнографические карлики, слезы португальских жемчужин и нахальные силлогизмы»¹¹⁵.

В этом отчасти эпатажном высказывании Лесама Лимы, несомненно, задуманном как программное, примечательна роль, отведенная испанскому барокко. По всей вероятности, тогда, в 1948 г., на заре барочных теорий, еще не представлялось возможным полностью отказаться от европейского влияния. Признание если и не влияния испанского барокко, занимавшего в европейском искусстве достаточно обособленное место, то, по крайней мере, родства с ним казалось необходимым для того, чтобы придать концепции хотя бы относительные стройность и системность. В этом есть еще некоторые отголоски традиций модернизма и отчасти авангарда, в рамках которых испаноязычный мир за незначительный период превратился в единое культурное пространство¹¹⁶. Отказывая барокко Рима и Вены чуть ли не в праве так называться из-за узких искусствоведческих рамок, в которые поместили это понятие германоязычные теоретики, Лесама Лима не отказывает в таком праве барокко испанскому. С одной стороны, это выглядит логично, поскольку именно Испания принесла барочную культуру в Латинскую Америку, где она получила дополнительный импульс к развитию. Но, с другой стороны, такая логика могла привести к дискредитации собственно латиноамериканских барочных теорий. Суждение о том, что

¹¹⁵ *Lezama Lima J. Obras completas. Analecta del reloj. P. 321.*

¹¹⁶ Об этом свидетельствует и значение творчества Рубена Дарио для испанских авторов «поколения 98 года», и связь испанского авангарда с латиноамериканским в 1920-е гг.

барокко Нового Света лишь наследует испанской культурной традиции, в принципе не ново в истории культурных взаимосвязей между метрополией и колониями. В таком случае особенности латиноамериканского барокко вполне могут считаться лишь региональным вариантом стиля, чье своеобразие объясняется природными, историческими и этнокультурными особенностями. Поэтому, говоря о том, что Лесаме Лима усматривал определенную родовую связь между испанским барокко и барокко Нового Света, нельзя забывать: это относилось в первую очередь к определенным противоречиям внутри барокко европейского. Для Лесамы испанское барокко было, по сути, религиозно-политической философией, которая формировала идеологию и уклад жизни, в том числе и в заокеанских колониях Испании, в то время как барокко немецкое или австрийское являлось исключительно художественным стилем, вообще никак не соотносившимся с барокко как феноменом Латинской Америки. Однако из этого не следует, что Лесаме считал испанское барокко явлением, схожим с барокко Нового Света. Родовая этнокультурная связь в данном случае указывает не на близость самих феноменов, а лишь на общность генезиса: «<...> В Испании не существовало барокко как стиля, который в той или иной степени соотносится с готикой, это был своего рода *гумус*, который <...> был оплодотворен пятью цивилизациями»¹¹⁷, – говорит Лесаме в своем выступлении на выставке художника Роберто Диаго, ставшем этапным для развития барочных теорий в Новом Свете.

Испанское барокко вызывает у кубинского автора повышенный интерес потому, что, в отличие от барокко в других европейских культурах, в Испании оно стало результатом взаимодействия многих далеких друг от друга культур¹¹⁸. Можно сказать, что именно испанское барокко явилось той

¹¹⁷ *Lezama Lima J. Obras completas. Analecta del reloj. P. 321.*

¹¹⁸ Римское и отчасти (на юге) византийское наследие, арабская, еврейская культуры, культура Италии и Фландрии эпохи Возрождения – те составляющие испанской этнокультурной сущности XV–XVI вв., которые лежат на поверхности. Центрами соединения разных культур являлись Толедо (где был центр изучения иностранных, в первую очередь восточных языков и культур, который открыл для кастильских интеллектуалов доступ к восточной философии и науке), Кордова, Жирона.

культурно-эстетической почвой, на которой произошло становление Испании как мировой державы, первой вышедшей за рамки европейского мира, вплоть до XV в. географически почти полностью соответствовавшего миру поздней Римской империи. К теме испанского барокко Лесамы Лима не раз обращался в своих теоретических трудах, достаточно вспомнить его эссе «Кальдерон и мир его персонажей» (1939) или «Еще сто лет для Кеведо» (1945). Однако, говоря об интересе Лесамы Лимы к испанскому барокко, нельзя переоценивать значение этого интереса. Кубинский автор указывал на родство барокко Нового Света с испанским барокко, но вовсе не на их схожесть. Для Лесамы принципиально было подчеркнуть, что барокко в Новом Свете изначально приобрело иные черты.

По большому счету все, написанное Лесамой Лимой до 1950-х гг., было лишь подготовкой к глубокому осмыслению феномена барокко на латиноамериканской почве. Вплотную к созданию собственной культурологической концепции Лесамы подошел в эссе «Аспид в образе дона Луиса де Гонгоры», которое увидело свет в 1951 г. Лесамы препарирует художественный метод знаменитого поэта, выделяя те его аспекты, которые релевантны для барокко Нового Света. В данном эссе кубинский автор ставил перед собой две задачи: с одной стороны, на примере творчества Гонгоры дать осмысление самого феномена барокко, а с другой – понять, почему именно эстетика барочного сыграла ключевую роль в процессе становления латиноамериканской цивилизации.

Как и все остальные эссе Лесамы Лимы, «Аспид в образе дона Луиса де Гонгоры» написан далеко не научным и даже не публицистическим стилем. Это одновременно и теоретический труд, и художественное произведение, причем художественный аспект все-таки в большей степени поддерживает идеологический пафос работы, нежели затемняет его. Читатель невольно становится свидетелем необычного явления. Говоря о мире усложненных и темных метафор Гонгоры, автор начинает подражать манере трудного для понимания кордовского поэта. В этом заключается, пожалуй, самая

интересная черта эссеистики Лесама Лимы. Исследуя феномен барочного с точки зрения культуролога, вооруженного опытом эстетических достижений XVII, XVIII, XIX вв., а также первой половины XX столетия, он пытается писать теоретическую работу так, как ее мог бы написать барочный автор. Трудно сказать, где заканчивается игра в барокко (т. е. намеренная авторская стилизация) и начинается «естественный» стиль Лесама.

Однако, несмотря на оригинальность стиля, в эссе, посвященном Гонгоре, можно найти узловые моменты, которые позволят понять, на какие культурно-эстетические основы опирался Лесам в своем подходе к теме испанского барокко и, в частности, к культеранизму¹¹⁹. Он демонстрирует хорошее знание работ Г. Вёльфлина, Э. Д'Орса, а также В. Вайсбаха и Л. Шпитцера. Первые два автора выделялись своим новаторским подходом к феномену барокко, рассматривая его как некое вневременное явление, в то время как Вайсбах и Шпитцер трактовали барокко исключительно как исторический стиль. То есть Лесам охватывает все основные на тот момент взгляды на барокко и выделяет из них то, что представляется ему актуальным. Кубинский автор, в отличие, например, от Д'Орса, не проводит четкой границы между барокко как историческим стилем и барочным как вневременным феноменом и, кроме того, связывает барокко с Контрреформацией: «По условиям Контрреформации творчество Гонгоры вылилось в контрренессанс. Холодное и назидательное, своевольное и до лозоподобия декоративное иезуитское барокко ядом расходится по стихам Гонгоры...»¹²⁰.

Такой аспект эстетики барокко, как ее противопоставленность тенденциям Реформации, был глубоко осмыслен латиноамериканскими авторами XX в., пытавшимися выстроить культурно-историческую структуру Нового Света. Сам Лесам Лима, не ставивший знак тождества между

¹¹⁹ Размышляя об испанском барокко, Лесам Лима никогда не сводил его исключительно к творчеству Гонгоры, уделяя значительное внимание Кеведо и Кальдерону.

¹²⁰ *Лесам Лима Х. Зачарованная величина* / пер. Б. Дубина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2012. С. 123.

испанским барокко и его проявлениями на латиноамериканской почве, тем не менее никогда не сомневался в контрреформационной сущности латиноамериканского барочного начала, доставшейся Новому Свету в наследство от испанской традиции¹²¹. Отсюда же, возможно, проистекает прохладное отношение автора к эстетике Ренессанса. Как известно, эпоха Возрождения, сыгравшая исключительную роль в истории европейской культуры, за океаном подобной роли не имела и проникла туда лишь в опосредованном виде через эстетику барокко. При оценке этого факта значительное влияние на Лесаму Лиму оказал О. Шпенглер, который, во многом опираясь на искусствоведческие открытия Г. Вёльфлина, сформулировал собственное видение истории развития мировой культуры.

В фундаментальном труде Шпенглера «Закат Европы» наиболее релевантной для латиноамериканской гуманитарной мысли стала концепция децентрализации. Шпенглер отказался от культурного европоцентризма. В противовес существовавшей традиции, базировавшейся на принципах Просвещения и классицизма, он предложил идею автономных культур, переживавших в разные эпохи своего развития схожие процессы. По утверждению кубинского культуролога Эмилио Бехеля, Лесам Лима, как и большинство кубинских интеллектуалов его поколения, был хорошо знаком с работами немецкого автора благодаря журналу Х. Ортеги-и-Гассета «La Revista de Occidente»¹²², в котором публиковались работы немецких мыслителей в переводе на испанский язык.

Шпенглер словно задал некую культурологическую матрицу, в которую удачно встроилась барочная концепция Лесамы. В частности, Шпенглер

¹²¹ Здесь необходимо отделять понятие Контрреформации как культурно-эстетического феномена от ее реакционно-католической сущности, характерной для Европы куда в большей степени, чем для Нового Света. Сам Лесам отмечал, что в Латинской Америке барокко выполняло даже функции эпохи Просвещения.

¹²² В статье «История и образ Латинской Америки согласно Лесаме Лиме» Э. Бехель весьма убедительно доказывает взаимосвязь барочной концепции кубинского автора с идеями немецкого культуролога (*Bejel E. Literatura de nuestra América: estudios de literatura cubana e hispanoamericana. Mexico: Centro de Investigaciones Linguistico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana. Veracruz: Xalapa, 1983*).

утверждал, что развитие любой культуры формируется в рамках того пейзажа, в котором она находится, т. е. все культуры имеют схожую структуру, а их различия, то, что придает им уникальные черты, связаны с разными условиями. Это идея произвела впечатление на Лесаму Лиму, но была радикально им переосмыслена. Кроме того, Шпенглер придерживался концепции разрозненности культур и отсутствия взаимосвязей между ними. Этот тезис Лесамы принять не мог, поскольку культура Европы, даже если рассматривать ее как клонящуюся к закату¹²³, все же бесспорно сыграла огромную роль в становлении цивилизации Нового Света. И от этого факта, на который сам Шпенглер вряд ли обращал большое внимание, – так как в списке культурных эпох различных цивилизаций он не рассматривал ни доколумбовы цивилизации Америки, ни саму Латинскую Америку, – Лесамы Лима не мог отмахнуться. Иначе говоря, взяв за основу систему, культурологические приемы и методы Шпенглера, он наполнил их новым смыслом и новыми реалиями и постарался сформулировать представление об истории той культурной реальности, в которой жил сам.

В 1957 г. вышел сборник эссе Лесамы Лимы под названием “*La Expresión americana*” (в неточном русском переводе – «Лик нашего континента»), который «сформировал традицию исследования пространства Латинской Америки как особого феномена»¹²⁴. Действительно, несмотря на ряд серьезных попыток осмыслить базовые принципы, отражающие уникальность латиноамериканской цивилизации, именно кубинский писатель и культуролог первым рискнул сформулировать свои представления об эстетике особого латиноамериканского мира на уровне культурологической концепции.

Изучая «Закат Европы», Лесамы Лима вряд ли мог пройти мимо оригинальной трактовки барокко немецким автором, который, говоря о

¹²³ Согласно Шпенглеру, европейская культура, пережив высшую точку развития в XVII в., начала клониться к своему закату.

¹²⁴ *Chiampi I. La literatura Neobarroca ante de la crisis de lo moderno // Criterios. 1994. № 32. P. 171.*

европейской культурной традиции, отказался считать ее центром Ренессанс, понизив его значение до локального феномена, существовавшего только в городе Флоренция. А вот в культуре барокко он, напротив, видел эстетическую преемственность по отношению к готике. И именно эпоха барокко, по Шпенглеру, стала квинтэссенцией европейской культуры («фаустовской души»). Показательно, что в своих таблицах «Одновременных эпох искусств» Шпенглер обозначил как «эпоху барокко» период с 1500 по 1800 г.¹²⁵

Осмысление феномена барокко на латиноамериканской почве стало центральной темой сборника «Лик нашего континента», в котором Лесама Лима попытался обозначить ключевые культурологические концепты, ставшие знаковыми для латиноамериканской этнокультурной сущности. Автор подчеркивает, что латиноамериканское барокко серьезно отличается от европейского прежде всего вследствие принципиально иной культурной роли. Это узловой момент всей теории. По Лесаме Лиме, «американизация барокко» не была попыткой Нового Света скопировать барокко европейское. «В Европе барокко характеризовалось в первую очередь весьма умеренной напряженностью и асимметрией, оно не было делением на элементы культурного единства. Это барокко еще не забыло готику»¹²⁶, – пишет Лесама. Барокко же латиноамериканское было напряженным и фрагментированным, что связано в первую очередь с социальными процессами, способствовавшими слому старых культурных единств, слому, в результате которого возник новый культурный феномен. Лесама создает «представление о становлении концепта “американского” как о некой воображаемой эре, в которой барокко фигурирует как моделирующая парадигма и подлинное начало американской сущности. Это – эстетика “любопытства”, связанного с познанием огненным, люциферическим или фаустовским, – можно сказать, демоническая поэзия,

¹²⁵ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М.: Мысль, 1993. Т. 1. С. 194.

¹²⁶ Лесама Лима Х. Зачарованная величина. С. 123.

находящая свое отражение как у литераторов и ученых мужей, относящихся к интеллектуальной элите вице-королевств, так и у уличных артистов из народа, индейцев или метисов»¹²⁷.

Любому исследователю латиноамериканских барочных концепций приходится отвечать на вопрос, связанный с уместностью самого понятия «барокко» для обозначения того, что происходило в Латинской Америке. Ведь теоретики барокко должны были не просто проанализировать процесс становления и развития синтетической культуры Нового Света, но доказать ее барочный характер. В этом отношении Лесама Лима и Алехо Карпентьер пошли принципиально разными путями. Если подход Карпентьера был подчинен логике исследователя-энциклопедиста, то Хосе Лесама Лима, наоборот, пытался выстраивать некую структуру, отталкиваясь от потребности в чуде, характерной для барочного мировосприятия.

В центральном эссе сборника «Барокко, воплощенное любопытство», в котором сосредоточены основные идеи Лесама, автор при помощи сравнений с образами европейского барокко выделяет уникальные черты барокко латиноамериканского. В известной мере эта работа смыкается с эссе «Аспид в образе Дона Луиса де Гонгоры», в котором Лесама Лима рассматривает феномен гонгоризма, формируя представление о своих воззрениях на культуранизм, концептизм и барокко в целом: «Гонгора живет скорее тем барокко, которое еще дышит раскаленным пеплом готики <...> Свет является у него без контрастов и всплесков, вместе с самим миром, где кристаллизуется и сверкает средневековая силлогистика...»¹²⁸.

Осмысление европейского барокко позволило Лесаме сделать вывод, который стал едва ли не базовым для процесса «американизации барокко». Речь идет о принципиально иной структуре данного явления в Новом Свете. Не будет большим преувеличением сказать, что Лесама Лима выделил латиноамериканское барокко в особый культурно-цивилизационный феномен:

¹²⁷ *Chiampi I.* Barroco y modernidad. México: FCE, 2000. P. 22.

¹²⁸ *Лесама Лима Х.* Зачарованная величина. С. 131.

«Среди особенностей, которые следовало бы отметить в европейском барокко, собранность без напряжения и асимметричность без плутонизма восходят к трактовке барокко с оглядкой на готический стиль и к пронизательному определению Воррингера: “Барокко – это вырожденная готика”»¹²⁹.

Отталкиваясь от восприятия европейского барокко, Лесама выводит своего рода формулу барокко латиноамериканского: «Для Латинской Америки необходимы уточнения. Барокко здесь живет, во-первых, напряжением, во-вторых, плутонизмом, изначальным огнем, дробящим и воссоединяющим части целого, и, в-третьих, оно отмечено не вырождением, а переизбытком...»¹³⁰.

Пояснения этой фразы можно найти у самого Лесама Лимы. «Напряженность» и «плутонизм» – понятия, выросшие из контакта двух цивилизаций. Лесама пытается отыскать точки соприкосновения европейской, в первую очередь испанской, культуры и доколумбовых цивилизаций. Казалось бы, ответ лежит на поверхности: испанская цивилизация абсорбировала некоторые черты цивилизаций Нового Света, и, как следствие, появилась новая латиноамериканская цивилизация. С этим мало кто спорит, однако это мало что объясняет. Сложность заключается в том, чтобы понять механизм взаимопроникновения испанского (для Бразилии – португальского) и индейского начал в процессе рождения специфической латиноамериканской сущности. И барочная концепция Лесама Лимы явилась одной из первых аргументированных попыток объяснить истоки уникальности латиноамериканской цивилизации.

Напряженность¹³¹ характерна для американского барокко, которое, в отличие от барокко европейского, не аккумулирует различные этнокультурные явления, а комбинирует и синтезирует их, силясь сразу достичь объединяющей формы. Лесама особо подчеркивает, что смешение

¹²⁹ Там же. С. 162.

¹³⁰ Лесама Лима Х. Зачарованная величина. С. 162.

¹³¹ Лесама Лима трактовал напряженность как мощный выплеск орнамента, достигающий большой символической глубины.

испанской католической традиции с индейской символикой проявляется не в спокойном сочетании религиозных элементов разных культур, а в их мощном взрывном устремлении к новой форме, к новому символическому выражению. Чтобы сделать эту мысль более понятной, Лесама Лима апеллирует к примерам из истории барочной архитектуры некоторых городов Перу, Боливии и Мексики: «Приглядитесь к интерьеру храма в Хули, к portalу кафедрального собора в Пуно: какая напряженность! В густолистом гейзере клевера, эмблем со смутными реминисценциями из мифологии инков, плетеных розеток и напоминающих морские гроты ниш физически чувствуешь, как усилия достичь объединяющей формы напрягаются порывом – не тягой к вертикали, как в готике, а головокружительным порывом к форме в поисках предельной символической глубины. Или возьмите базилику Четок в Пуэбле, где наш сеньор эпохи барокко¹³² был бы как дома: все внутри от ступеней до колонн – сплошной выплеск орнамента, не знающего ни конца, ни хотя бы ограничивающих скобок свободного пространства. И здесь – та же напряженность, как если бы в самую гущу этой упивающейся собой природы, этого поглощения леса соперником камнем, этого естества, которое, восстав, тут же возвращается к закону, наш сеньор эпохи барокко задумал внести немного порядка, но ничего не отвергая и празднуя диковинную победу, когда проигравшие с охотой удовлетворяют любой каприз его гордыни и расточительства»¹³³.

Из фактического материала, которым располагал Лесама для создания своей теории, в первую очередь стоит обратить внимание на тексты, относящиеся к хроникам конкисты, и не слишком хорошо сохранившуюся мифологию некоторых доколумбовых цивилизаций. И тут мы сразу же сталкиваемся с противоречием исторического характера: существование самобытной креольской культуры в американских колониях Испании до второй половины XVIII в. вызывает большие сомнения. «<...> Формирование

¹³² Ключевой этнокультурный образ для барочной концепции Лесамы Лимы.

¹³³ *Лесама Лима Х.* Зачарованная величина. С. 165.

самобытной креольской традиции теснейшим образом связано со становлением этнического и национального самосознания. А этот процесс на континенте совпал с Войной за Независимость. Только в XVIII в., когда в Америке устоялся определенный уклад жизни, сформировались относительно стабильные городские и сельские коллективы, когда в орбиту испаноязычной культуры была вовлечена большая часть коренного населения – началось образование креольской фольклорной традиции, расцвет которой приходится уже на XIX век»¹³⁴.

Итак, до XVIII в. в Латинской Америке практически отдельно существовала испанская культура, а отдельно традиционная индейская. И вот тут мы подходим к очень важному для Лесамы Лимы и других авторов, пытавшихся осмыслить уникальность латиноамериканской культуры, пункту. Речь идет о преобразующей роли самого мира Нового Света. Авторы хроник конкисты не были уже в чистом виде испанскими авторами: «<...> в памятниках конкисты закладывались основы художественного кода рождающейся литературной традиции»¹³⁵. Действительно, такие авторы, как Берналь Диас дель Кастильо, Фернандес де Овьедо, Кабеса де Вака и др., могут быть отнесены к классикам испанской литературы лишь с определенными оговорками. Более того, для испанской литературы XVI в. они были создателями путевых заметок, рассказы которых, хотя и будоражили воображение своей необычностью, литературными шедеврами не считались. А вот в Новом Свете эти авторы сыграли важную роль в становлении культурной и литературной традиции. Они не просто описывали то, что видели: перед ними стояла задача дать имена многим неизвестным до сих пор явлениям (географическим, природным, этнокультурным и др.).

Уже тогда, во времена первых хронистов и конкистадоров, зародилась, по мнению Лесамы Лимы, специфическая латиноамериканская барочность,

¹³⁴ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. С. 13.

¹³⁵ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. С. 13.

замешанная на ощущении чуда, на сверхнормативности окружающей реальности. Именно ощущение постоянного движения фантастической природы с ее ураганами, ливнями, чудесной для восприятия цивилизованного человека XVI–XVII вв. флорой и фауной придает барочной реальности Нового Света ту напряженность, о которой пишет Лесама Лима и которая не свойственна барокко европейскому.

Серьезного внимания заслуживает и такое качество латиноамериканского барокко, особо выделенное кубинским автором, как плутонизм. Словом *плутонизм* Лесама обозначает «изначальный огонь, дробящий части целого»¹³⁶, т. е. языческое пламя, рождающее Новый Мир. Это, пожалуй, самое принципиальное отличие от барокко европейского. Последнее является своего рода квинтэссенцией (даже с элементами вырождения) западной культуры и, если и несет в себе зачатки новой культуры, то уж никак не претендует на рождение новой цивилизации.

«Плутонизм» – авторское понятие Лесамы Лимы, отличавшегося субъективным, порой даже экстравагантным подходом к терминологии. Он связывает этимологию этого слова с именем древнеримского бога подземного царства и загробного мира Плутона. Аллюзии на зороастризм, где культ огня как образа бога имел первостепенное значение¹³⁷, поддерживаются у Лесамы Лимы ассоциацией плутонизма с огненной подземной магмой земной коры, первоосновой материи. Речь в данном случае идет об «изначальном огне,

¹³⁶ Лесама Лима Х. Зачарованная величина. С. 162.

¹³⁷ Здесь можно увидеть и определенные связи с известным трудом Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (1883). Во-первых, интеллектуалы поколения Лесамы Лимы, безусловно, испытали на себе влияние немецкого мыслителя прямо или опосредованно. Во-вторых, первозданный огонь «плутонизма» Лесамы и притчи пророка зороастризма Заратустры имеют в своей основе несогласие одновременно и с позитивистской, и с религиозной концепциями развития человечества. Заратустра (образ подчеркнуто экзотический для западного мира) у Ницше может взглянуть на онтологические проблемы человечества (под которым понимался западный, европейский мир) с принципиально новой позиции. Вероятно, Ницше обратился к образу пророка огненной религии не случайно: проповеди Заратустры – это очищающий, обновляющий и животворящий огонь. «Сеньор эпохи барокко» Лесамы, возможно, и не заявляет, что Бог умер, но то, что он является глашатаем нового мира, мира, в основу которого положены иные, по сравнению с миром западным, принципы, несомненно. И мир этот рождается в пылающем пламени плутонизма.

который дробит материю на фрагменты, а потом эти фрагменты соединяет заново»¹³⁸.

В этом постоянном движении взаимодействуя с «напряженностью», о которой речь шла выше, плутонизм, согласно Лесаме Лиме, являет собой идеологическую основу американизированного барокко. Вероятно, обозначение «плутонизм» связано у кубинского автора со стремлением найти наиболее емкое определение, способное отразить как первозданную архаику античного мира, так и дьявольское, люциферианское начало, поскольку царство мрачного Аида (Плутона) древнегреческих и древнеримских мифов вызывает ассоциации с христианским адом. Ирлемар Кьямпи заостряет внимание на том, что в концепции Лесамы Лимы плутонизм в своем люциферианском аспекте также соотносится с познанием и Просвещением, что является качествами уже американизированного барокко. Об этом пишет сам Лесаме: «Наше барокко конца XVII и всего XVIII века неразлучно с Просвещением. Опираясь на картезианскую веру в науку, оно нередко идет дальше. Вызвавшие столько дискуссий пятьсот томов в келье сестры Хуаны, приумноженные ревностным отцом Кальехой до четырех тысяч; бесчисленные точнейшие и бесценнейшие математические приборы и музыкальные инструменты; отсылки к пятой части “Рассуждения о методе” в “Первом сновидении”; знакомство с “Ars magna” Кирхера (1671), трудом, возвращающим нас к старинным сводам умственных богатств эпохи, – все это увлекает барокко сестры Хуаны в порыве к универсальному научному знанию и сближает его с Просвещением»¹³⁹. Однако следует заметить, что, говоря о близости латиноамериканского барокко с Просвещением, Лесаме Лима в полной мере осознает, что эта близость ситуативна и функциональна, и не подразумевает близость типологическую.

Барокко было не просто эстетическим материалом, из которого возводилось здание синтетической латиноамериканской культуры,

¹³⁸ *Lezama Lima J.* La expresión americana. México: FCE, 1993. P. 83.

¹³⁹ *Лесаме Лима Х.* Зачарованная величина. С. 167.

отличающееся в деталях от здания европейской культуры, но в целом соответствующее его основным чертежам и схемам. Нет, согласно Лесаме, барокко обеспечило Латинской Америке принципиально иную, уникальную парадигму культурно-исторического процесса.

Лесаме Лима показывает отличие историко-культурной функции барокко в Америке от барокко в Европе, где оно в первую очередь было эстетикой Контрреформации и ассоциировалось с косным началом, стоящим на пути Реформации, просвещения и прогресса. «Испания порвала с Западом и отказалась от будущего с началом Контрреформации»¹⁴⁰, – писал Октавио Пас, имея в виду как раз то идейно-эстетическое начало, которое несла в себе Испания в период освоения Нового Света. Но американское барокко было не только и не столько культурным заимствованием колонии у метрополии, сколько своего рода инструментом духовно-эстетического противостояния испанскому колониализму. «Барокко, если переиначить фразу Вайсбаха (“Барокко – это искусство Контрреформации”) на латиноамериканский лад, было у нас искусством контрконкисты, победой города и латиноамериканца, утвердившего в нем культ удовольствий и повседневный распорядок жизни и смерти»¹⁴¹.

С понятием плутонизма в латиноамериканском барокко Лесаме Лима также связывает повышенный интерес к теме загробного мира, характерный для доколумбовых цивилизаций. В первую очередь речь идет об эпосе народа майя-киче «Пополь Вух», где основные события разворачиваются в загробном мире Шибальба, властители которого, по сути, являются властителями мира, а одной из главных сюжетных пружин повествования становится их онтологическая ненависть к людям в лице главных героев Хун Ахпу и Шбаланке.

Но не только эпос майя-киче придает барокко в Новом Свете плутоническое начало. В восприятии самих европейцев Америка была и краем

¹⁴⁰ Пас О. Освящение мига. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 129.

¹⁴¹ Лесаме Лима Х. Зачарованная величина. С. 163.

чудес, и своего рода адом на земле. Не случайно Алехо Карпентьер предварил свой первый крупный роман «Царство земное» эпиграфом из Лопе де Веги, в котором дьявол недвусмысленно называется «владыкой Запада», т. е. Нового Света. При этом инфернальное начало мира Латинской Америки нельзя воспринимать с христианской точки зрения. Ад Нового Света – ад первозданный и земной, который способен сломать и перемолоть человека, воспитанного в рамках европейского гуманизма.

Этот аспект американской действительности, сыгравший важную роль в становлении новой цивилизации, проанализировал В.Б. Земсков в уже упоминавшейся нами статье «Какое завещание оставил нам Шекспир? (Об американских мотивах "Бури")». Он связал образ дикаря Калибана с образом Америки в восприятии великого английского драматурга. «Калибан был животным, животным и остался, со всеми присущими ему низменными инстинктами. Да и, наконец, фон его жизни – не мягкая и умеренная природа, а остров бурь, отвратительное место»¹⁴².

Подлинной драмой для человека эпохи Возрождения является столкновение с иной, отличной от европейской, реальностью – с реальностью Америки, которая плохо поддается анализу и не укладывается в привычные схемы. Для восприятия этой действительности требуется иной подход, и исток этого подхода Лесама Лима увидел в эстетической потребности в иррациональном, присущей части европейского общества. В эссе «Мифы и классическая усталость»¹⁴³ он анализирует произведения европейской культуры, в которых отразилась тяга к чудесному, сверхъестественному и выходящему за рамки обычного. Это прежде всего произведения средневекового эпоса. Лесама особо выделяет среди них «Песнь о Роланде» с ее преувеличениями и созданием фантастического мифологического поля и

¹⁴² Земсков В.Б. Какое завещание оставил нам Шекспир? // Вопросы литературы. 1978. № 6. С. 228.

¹⁴³ Lezama Lima J. La expresión americana. P. 49–78.

книгу Марко Поло «О разнообразии мира», являющуюся в большей степени описанием диковинок и чудес, чем историческим трактатом.

Анализируя различные этапы развития европейской культуры, Лесама приходит к выводу, что в ней самой была заложена потребность в открытии Нового Света: «Сокровенная идея, отправлявшая мужчин на завоевание Америки, была голосом крови. Это была потребность Ренессанса в новом и варварском огне <...> При дворе Хуана II, Франциска I, Генриха VIII существовало желание обнаружить новых монголов, новых варваров, новую кровь»¹⁴⁴.

Таким образом, мы вроде бы видим своеобразный конфликт между вполне ренессансной тягой к познанию мира и барочной сутью грандиозной встречи цивилизаций, которая имела место на американской почве. На самом деле никакого конфликта и противоречия в этом не было, поскольку волевое усилие испанской империи, вылившееся в завоевание Нового Света, нельзя путать с собственно моментом так называемой «встречи цивилизаций», а кроме того, сам Ренессанс в Испании был отмечен рядом специфических черт, оказавшихся важными при открытии и освоении Америки. Это отчетливо сформулировал Октавио Пас в эссе «Завоевание и колониальная эпоха»: «Испания порвала с Западом и отказалась от будущего с началом Контрреформации. Но прежде она усвоила и впитала едва ли не все художественные открытия Ренессанса – его поэзию, живопись, роман, архитектуру. Эти-то новые образцы, не говоря о философии и политике, в синтезе с традициями и учреждениями Средневековья и были перенесены к нам на континент»¹⁴⁵.

В Новый Свет Испания перенесла целый комплекс культурно-цивилизационных феноменов, которые на американской почве обрели новую форму и смысл. Этому своеобразному перерождению и посвятил Лесама Лима

¹⁴⁴ *Lezama Lima J.* Confluencias. Selección de ensayos. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988. P. 225.

¹⁴⁵ *Пас О.* Освящение мига. С. 129.

свое эссе «Барокко, воплощенное любопытство». Основной прием, к которому прибегает здесь кубинский автор, – сравнение проявлений латиноамериканской культуры и ее испанских «прототипов». Посредством сопоставления в чем-то близких, но, как выясняется, в главном противоположных явлений ему как раз и удастся выделить базовые черты латиноамериканской культуры. Согласно Лесаме Лиме, барокко обеспечило Латинской Америке принципиально иную, уникальную структуру культурно-исторического процесса, и, более того, именно барокко стало той эстетической базой, на которой основывается связь истории культуры Нового Света с современностью, в концепции Лесамы не фиксирующейся в виде культурологических постулатов, а проявляющейся в самом дискурсе, в образах и метафорах.

Наиболее оригинальный аспект барочной концепции Лесамы Лимы, который принципиально отличает ее от концепции того же Алехо Карпентьера, – его особое отношение к метафоре и образу. В эссе «Мифы и классическая усталость» он пишет: «Культура не знает повторений одинаковых ситуаций или исторических эпох. История никогда не повторяется. Единственное, что может выжить и претерпеть изменения, – это образ той или иной культуры»¹⁴⁶.

В качестве яркого примера различия языка художественных произведений Лесамы и Карпентьера можно привести два небольших фрагмента, связанных с описанием дерева – образа, значимого для латиноамериканского мира. В первом фрагменте, взятом из романа Лесамы Лимы «Рай» (речь идет о девочке, которая лезет на ореховое дерево за орехами), во всей полноте предстает барочная словесная вязь, стимулирующая воображение читателя, но, вместе с тем, затрудняющая доступ к смыслу написанного: «Реальта, как сомнамбула, во власти почти неощутимого

¹⁴⁶ *Lezama Lima J. Confluencias. Selección de ensayos. C. 218.*

вегетативного состояния своих десяти лет, продиралась сквозь хрустевшие листья, чтобы добраться до священной капсулы <...>»¹⁴⁷.

Иначе текст строится у Карпентьера. Во фрагменте из романа «Век Просвещения» (1962) герой Эстебан также залезает на дерево, но здесь богатый словесный материал служит вполне прагматичной задаче показать близость латиноамериканца Эстебана и дерева как корневого символа латиноамериканского мира: «Уцепившись за нижние ветви и преодолев тем самым основное затруднение, он начал винтообразное восхождение к верхушке: тесно переплетенные ветви напоминали спираль, как на раковине улитки, они с каждым шагом становились все тоньше и служили опорой густолиственной кроны, зеленого улья, пышного навеса, который ему впервые удалось увидеть изнутри. Непередаваемое, необыкновенно глубокое волнение охватило Эстебана и переполнило его радостью, когда он смог наконец отдохнуть, усевшись верхом на самом высоком раздвоенном суку этого трепещущего сооружения из ветвей и побегов»¹⁴⁸.

Эти два фрагмента весьма убедительно демонстрируют ключевые различия в самом принципе создания текста Лесамой и Карпентьером. Барочность текста Лесамы заключается в настолько причудливой россыпи образов и метафор, что его смысл становится труднодоступным для читателя и кажется, что автор утратил контроль над созданием собственного текста. Текст же Карпентьера, несмотря на обилие сравнений и метафор, остается предельно ясным, его барочность четко задана автором.

Кубинский писатель и исследователь творчества Лесамы Лимы Эмилио Бехель усматривает в его культурологических воззрениях субъективную трактовку уже упоминаемой цивилизационной концепции Шпенглера. Идеи Лесамы относительно «воображаемых эпох» берут свое начало в субъективно-трансцендентальной концепции, согласно которой история каждой из эпох — это воплощение божественного замысла, вписанного в определенный

¹⁴⁷ *Lezama Lima J.* Paradiso. Madrid: Alianza Editorial, 2011. P. 55.

¹⁴⁸ *Карпентьер А.* Избранное. М.: Радуга, 1988. С. 116.

исторический период. Такой подход исследователь связывает с именем итальянского философа XVIII в. Джамбаттисты Вико. В его главном труде «Основания новой науки об общей природе наций» история рассматривается как возможность Провидения выразить свои замыслы посредством создания особых циклов, способствующих продвижению исторического процесса. Согласно Вико, исторический процесс зиждется на конфликте между прошлым и будущим, на переходе прав патрициев к плебеям, которые до того им служили. Конечно, нельзя считать, что Лесама Лима является последовательным учеником итальянского мыслителя, но в наблюдении Бехеля можно обнаружить рациональное зерно. Это в первую очередь касается отношения кубинского автора к восприятию культурой прошлого и будущего: «Для Лесамы история – это метафора, божественный образ, спроецированный на случай и имеющий временной характер. Историческое развитие (рассматриваемое, скорее, как метафора, чем как образ) у Лесамы имеет характер эксцентрической динамики <...> Автор или субъект текста является посредником между утраченным прошлым (что является образом потерянного рая) и будущим, которое не имеет четко очерченных временных рамок (своего рода воскресение)»¹⁴⁹.

Подобный взгляд на историю и культурно-цивилизационные процессы приводит Лесаму Лиму к осмыслению феномена барокко и его адаптации в Латинской Америке, поскольку в эксцентрической динамике исторического развития он видит именно барочное начало. Одно из главных качеств барокко – внутренняя противоречивость – возникает в концепции Лимы в виде двух характеристик барокко Нового Света, которые по идее должны отрицать друг друга, но на деле друг друга дополняют. Речь идет, с одной стороны, о попытке увидеть в Латинской Америке образ из далекого мифологического прошлого¹⁵⁰ – потерянный рай (образ, важный для барокко, достаточно

¹⁴⁹ Bejel E. La Historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima // La Palabra y El Hombre. Enero-Marzo, 1991. №77. P. 132.

¹⁵⁰ «Возврат в состояние невинности придает нашему барокко чистоту первоначала» (Лесама Лима Х. Зачарованная величина. С. 168).

вспомнить «Поэму Уединений» Луиса де Гонгоры), а с другой – прообраз некой цивилизации будущего, находящейся в ранней стадии своего развития, что подразумевает конфликт со старой и усталой цивилизацией Запада. Об этом соединении стремлений одновременно и в прошлое, и в будущее в творчестве Лесама (как и ряда других латиноамериканских авторов) упоминает современный уругвайский философ Фернандо Аинса в книге «Реконструкция утопии». Он отмечает утопическую функцию многих «романов инициации», таких как «Рай» Хосе Лесама Лимы¹⁵¹.

Роль своеобразного ключа к барочной теории Лесама Лимы играет очень плотный по культурно-символической насыщенности образ «сеньора эпохи барокко». Его создание, возможно, – самый весомый вклад Лесама в систему барочных концепций Латинской Америки. Образ «сеньора эпохи барокко» вобрал в себя черты и первых испанских конкистадоров и хронистов, чье мировосприятие изменилось под влиянием сверхнормативной природы Нового Света, и выдающихся мастеров непосредственно эпохи барокко (поэтов Хуаны Инес де ла Крус, Карлоса Сигуэнсы-и-Гонгоры, архитекторов и скульпторов Кондори и Алейжадиньо), и простых людей изначально разных рас и национальностей, слившихся в новом синтетическом этносе.

Образ «сеньора эпохи барокко» в эссе «Барокко, воплощенное любопытство» постоянно противопоставляется представителям европейской, в первую очередь испанской, культуры. Лесама берет однопорядковые феномены и, сравнивая их, отмечает, несмотря на некоторую внешнюю похожесть, онтологические различия между элементами испанской и латиноамериканских культур. И тут «сеньор эпохи барокко» выступает как обобщение латиноамериканского творца. Он может быть Инкой Гарсиласо де

¹⁵¹ Аинса Ф. Реконструкция утопии. М.: Наследие, 1999. С. 37.

ла Вегой¹⁵², Хуаной Инес де ла Крус, индейцем Кондори¹⁵³, Алейжадиньо¹⁵⁴, Домингесом Камарго¹⁵⁵, даже Хосе Марти и Леопольдо Лугонесом. Но ни Луисом де Гонгорой, ни Франсиско де Кеведо, ни Бальтасаром Грасианом, ни Педро Кальдероном, ни Нарсисо Томе¹⁵⁶, ни каким-либо из братьев Чурригера¹⁵⁷ он быть не может ни при каких обстоятельствах. Вот как описывает это сам Лесам: «Монах, погруженный в тонкости теологии милосердия, обнищавший или разбогатевший индеец, учитель, гордящийся цветистой латынью, военачальник, отдающий свободную минуту стихам, аристократический землевладелец с певучими жалобами, этим томлением праздного сердца, – все они понемногу сплетаются воедино, в дружелюбных потемках кружа по окраинным кварталам и складываясь в тип, образчик латиноамериканца с его глубинами и суровостью, с его судьбой»¹⁵⁸.

Эпоха барокко для кубинского автора – это вовсе не эпоха господства данного стиля в Европе, это период созидания латиноамериканской культуры, который не прекращался вплоть до XX в. Латиноамериканское барокко у Лесамы приобретает черты некой силы, творящей новую цивилизацию. В этом барокко отразились и Просвещение, и романтизм, и модернизм. Убедительной иллюстрацией просветительской роли барокко является успех иезуитских редуций в Парагвае, где монахи практиковали объединение коллективного

¹⁵² Инка Гарсиласо де ла Вега (1539–1616) – перуанский писатель. Сын испанского губернатора Куско и родственницы Великого Инки. Автор «Истории государства инков».

¹⁵³ Хосе Кондори – скульптор и архитектор, автор фасада собора Св. Лаврентия в Потоси (Боливия). Был индейцем кечуа.

¹⁵⁴ Алейжадиньо (1738–1814) – бразильский архитектор и скульптор. Был мулатом.

¹⁵⁵ Эрнандо Домингес Камарго (1590–1656) – поэт. Жил на территории вице-королевства Перу, позднее ставшей государством Колумбией.

¹⁵⁶ Нарсисо Томе (1690–1742) – испанский скульптор и архитектор. Представитель испанского барокко. Среди его работ фасад главного здания университета Вальядолида и алтарь кафедрального собора Толедо.

¹⁵⁷ Хосе Бенито де Чурригера (1665–1725), Хоакин де Чурригера (1674–1724), Альберто де Чурригера (1676–1750) – испанские архитекторы и скульпторы, представители испанского барокко, работавшие в Мадриде, Саламанке, Саморе и Пласенсии. Их вычурный декоративный стиль получил название «чурригереско».

¹⁵⁸ Лесам Лима Х. Зачарованная величина. С. 163.

труда с достижениями технического прогресса и смогли добиться взаимопонимания с местными индейцами.

В своих рассуждениях о латиноамериканской барочной сущности Лесама Лима далек от той четкости, конкретности, которая отличает барочную концепцию Алехо Карпентьера. Лесама избрал специфический путь осмысления латиноамериканской реальности – посредством осмысления метафорического образа. Даже в исследовании, претендующем на научность, Лесаме претил строгий дух картезианства и энциклопедизма, он не мог, да и не хотел отказаться от эмоций, стилистической вычурности и яркой образности, которые в его эссе ломали грань между теоретической и художественной работой. Причем это не была заданная постмодернистская игра культурными смыслами, какую, например, можно обнаружить у Хорхе Луиса Борхеса – просто Лесама не изменял своей обычной манере письма и в теоретических или квазинаучных текстах. Не исключено, что таким образом он пытался найти формулу наиболее адекватного подхода к феномену барокко: не просто объяснить это явление с помощью ряда примеров, но дать читателю возможность почувствовать барочность своего собственного текста. Во многом именно с этим связан неувядающий интерес к его работам.

То, что в манере Лесама Лимы казалось не всегда доказательным и несколько расплывчатым в 1950–1960-е гг., в эпоху постмодернизма стало выглядеть актуальным и современным в силу самодостаточной ценности метафоричного текста кубинского автора. Поэтому без осмысления и анализа работ Хосе Лесама Лимы сложно понять идеи теоретиков так называемого латиноамериканского необарокко, таких, как, например, Северо Сардуй и Боливар Эчеверрия.

2.2. Барочная концепция Алехо Карпентьера: чудесная реальность и строгий метод

Любые исследования барочных теорий и концепций, имевших место в Латинской Америке, немыслимы без изучения художественного и

теоретического наследия кубинского писателя Алехо Карпентьера. Его теория барочности была сформулирована в ряде эссе и лекций, среди которых особое значение имеют эссе «Проблематика современного латиноамериканского романа»¹⁵⁹ (1964), «Город колонн»¹⁶⁰ (1970) и лекция «Барочность и чудесная реальность»¹⁶¹ (1975).

Однако в случае с Карпентьером для того, чтобы понять истоки его интереса к феномену барокко на латиноамериканской почве, ограничиться анализом его эссе на эту тему будет недостаточно. Барочная теория Алехо Карпентьера органично вырастает из его многолетних философско-эстетических размышлений, связанных с поиском культурной идентичности Латинской Америки. Карпентьер не был первопроходцем в области осмысления особого значения барокко для латиноамериканской культурно-исторической сущности. Даже если абстрагироваться от работ Педро Энрикеса Уреньи и Мартина Адана, которые, как уже отмечалось, раньше всех обратили внимание на своеобразие феномена барокко в Новом Свете, первой барочной теорией концепция Карпентьера не является. Почти на десять лет раньше увидело свет эссе Хосе Лесама Лимы «Барокко, воплощенное любопытство».

Трудно найти столь мировоззренчески непохожих друг на друга авторов, как Лесама Лима и Карпентьер. Несмотря на хронологическую и философскую близость их теорий, эти последние слишком различны по своей структуре, идейному пафосу и связям причин и следствий, чтобы можно было вести речь о серьезном влиянии идей одного автора на другого. Кроме того, их концепции являли собой подход к одной и той же проблеме с разных сторон, а потому, скорее, дополняли друг друга, чем были генетически связаны между собой или противоречили друг другу.

¹⁵⁹ *Carpentier A. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo // Carpentier A. Tientos y diferencias y otros ensayos. Barcelona: PLAZA & JANÉS, 1987. P. 141–158.*

¹⁶⁰ *Carpentier A. La ciudad de las columnas. Barcelona: Editorial Lumen, 1970.*

¹⁶¹ *Carpentier A. Lo barroco y lo real maravilloso // Carpentier A. Ensayos. La Habana: Letras Cubanas, 1984. P. 108–126.*

Если Лесама Лима во всех своих творческих проявлениях был прежде всего поэтом, то Карпентьер выступил и как ученый-энциклопедист, систематизатор и аналитик культуры. При столь же исключительной эрудиции, знания Лесама Лимы были гораздо менее систематизированы, чем у Карпентьера. Если Лесама даже в своих теоретических работах больше апеллировал к образам (категория образа была и одним из базовых элементов его барочной концепции), то Карпентьер, демонстрирующий широчайший инструментарий метафор и аллюзий в художественных произведениях, старался быть предельно ясным и логичным в теоретических работах.

Хотя и тот и другой в своем литературном творчестве развивали собственные теоретические выкладки, осуществляли они это по-разному. Лесама в своем то ли романе, то ли поэме «Рай»¹⁶², поэзии и ряде рассказов создает своеобразный метаязык, нарушающий все мыслимые и немыслимые нормы, в том числе грамматические, что создает эффект спонтанного и в какой-то мере нерасчлененного письма¹⁶³. Иначе структурировал свои художественные произведения А. Карпентьер – они почти всегда являлись своего рода иллюстрацией культурологической идеи или концепции автора и свидетельствовали об отчетливости его творческих задач: «Язык Карпентьера не усложняется за счет словесной игры и не становится герметичным. Он в большей степени денотативен, чем коннотативен и, несмотря на сложность, не бывает темным или неясным. Его язык – это всегда инструмент для раскрытия идеи или постановки проблемы. Это вовсе не отменяет того факта, что в языке

¹⁶² «Изложить содержание романа практически невозможно, поскольку <...> текст построен не на движениях сюжета, а на более или менее произвольном плетении словесной ткани, причем по мере написания книги автор постоянно менял стиль, логику и замысел своего творения» (Гирин Ю.Н. Хосе Лесама Лима // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 327).

¹⁶³ «Поэтика Лесама не знает разницы между предметом и абстракцией: материальные объекты выступают в качестве понятий (“зеркало”), а отвлеченные понятия (“отсутствие”) обретают плоть во взаимосоотносимых образах и персонажах, причем те и другие выступают в однопорядковом плане» (Гирин Ю.Н. Хосе Лесама Лима. С. 324).

Карпентьера щедро используются метафоры, оксюморон, парадоксы, элементы иронии и даже пародии»¹⁶⁴.

Таким образом, при всей идеологической близости в плане осмысления феномена барочного в Латинской Америке, Лесама Лима и Карпентьер двигались разными путями, и, несмотря на хронологическое первенство в этом вопросе Хосе Лесама Лимы, Алехо Карпентьера невозможно причислить к его последователям.

Теорию барочности Карпентьера не следует отрывать от общего контекста его исканий в области этнокультурной идентичности Латинской Америки. Этим исканиям посвящено большинство его теоретических работ и художественных произведений. С точки зрения латиноамериканской культурологии, Карпентьер остался в истории культуры в первую очередь как создатель двух небесспорных, но аргументированных теорий: концепции «чудесной реальности» и «барочной концепции», которые во второй половине 1970-х гг. он попытался связать между собой.

Кубинский автор чувствовал себя глашатаем латиноамериканской культуры и ставил перед собой задачу осмыслить место и значение культуры Нового Света в мире, стараясь показать (описать и объяснить) ее уникальность. При этом ответственное отношение к изучаемому материалу не позволяло ему упрощать проблематику и сглаживать острые углы. Во многом сам культурно-эстетический поиск писателя был обусловлен его неудовлетворенностью уровнем осмысления латиноамериканской сущности. Карпентьера в равной степени не удовлетворяли европоцентричный подход классической западной культурологии и склонность к костюмбристским и нативистским упрощениям латиноамериканских авторов. Принцип и манеру работы последних Карпентьер знал не понаслышке, поскольку сам в 1927 г., сидя в тюрьме, написал роман «Экуэ Ямба-О!», посвященный жизни кубинских негров, в котором нашли свое отражение как личный опыт

¹⁶⁴ *Serrano Pío E.* La escritura barroca en Alejo Carpentier y José Lezama Lima // *Encuentro de la Cultura Cubana*. Otoño-invierno 2004–2005. № 34/35. P. 107–115.

молодого автора, так и его желание выразить в перегруженном этнографическими подробностями произведении одну из культурных сущностей Нового Света. Этот неудачный в художественном отношении опыт сыграл значительную роль в становлении Карпентьера как писателя и теоретика.

В своем окончательном виде теория барочности была сформулирована в последней фазе творчества Алехо Карпентьера и стала своего рода венцом его размышлений о латиноамериканской сущности и месте Латинской Америки в мировой культуре. Осмысление этой теории требует обращения к значительному корпусу работ писателя, включая эссе, на первый взгляд с барочностью не связанные.

Прежде всего необходимо выделить те идеи Карпентьера, из которых, как из кирпичиков, постепенно формировалась его культурно-эстетическая концепция, в 1970-е гг. принявшая форму «теории барочности». Цель исследований Карпентьера – познание и осмысление латиноамериканской социокультурной специфики – практически не менялась на протяжении всего его творческого пути. Однако сам по себе объект исследования был многогранен, и Карпентьеру, по сути, приходилось выполнять роль первопроходца, сталкивающегося с явлениями, еще не встроенными в какую-либо культурно-историческую парадигму: «По моему мнению, некоторые самобытные американские черты, еще не освоенные литературой, *еще не названные*, требуют длительного, масштабного, терпеливого изучения»¹⁶⁵.

Упомянутый выше роман «Экуэ Ямба-О!», несмотря на все свое несовершенство (а сам Карпентьер считал свой первый роман неудачным и искусственным)¹⁶⁶, может немало сообщить о культурологических исканиях

¹⁶⁵ Карпентьер А. Проблематика современного латиноамериканского романа // Писатели Латинской Америки о литературе. М.: Радуга, 1982. С. 32.

¹⁶⁶ «<...> я был уже автором романа, действие которого происходило на Кубе, моего первого романа “Экуэ Ямба О!”, грешившего всеми недостатками натурализма того времени» (Карпентьер А. Полувековой путь // Карпентьер А. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Художественная литература, 1994. Т. 1. С. 27).

раннего Карпентьера. Афрокубинский фольклор привлекал молодого автора не экзотизмом, а возможностью рассмотреть еще не изученные этнокультурные концепты, важные для поиска истоков латиноамериканской цивилизации. В 1920-е гг. Карпентьеру отчетливо не хватало опыта, как культурного, так и жизненного, однако для него уже было характерно понимание «инаковости» латиноамериканской цивилизации, ее особого локуса, расположенного за пределами европейского культурного поля. Об этом говорит его полемическое «Открытое письмо об интеллектуальных ориентирах нашей Америки», напечатанное 12 сентября 1927 г. в кубинской газете «Диарио де ла Марина». Это письмо, несмотря на свою краткость, может считаться своего рода началом исследовательского пути Алехо Карпентьера. В нем был сформулирован целый ряд признаков цивилизационной оппозиции Латинская Америка – Европа. Автор письма доказывает «инаковость» Америки по отношению к Старому Свету, но пока еще не имеет четкого ответа на вопрос, чем же является латиноамериканская цивилизация и каковы ее истоки.

«Как хорошо сказал Лисардо Сиа, сегодня “единственная надежда Америки – это Америка”, и это не потому, что магия эгоцентризма завладела нашими, склонными к чванству умами, а потому, что возникающие у нас идеологические проблемы слишком своеобразны и кардинально отличаются от тех, которые могут волновать писателей Старого Света... Позицию американского художника и писателя нельзя приравнять к позиции художника и писателя европейского»¹⁶⁷, – так объясняет Карпентьер испанскому журналисту Мануэлю Аснару свой отказ считать Мадрид культурно-эстетическим ориентиром для Латинской Америки.

Ранний период творчества Карпентьера (до отъезда в Париж в 1928 г.) важен для созревания его ключевых концепций: в детском и юношеском возрасте он получил незаменимый опыт соприкосновения с

¹⁶⁷ Карпентьер А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. С. 321.

латиноамериканской действительностью, на которую уже тогда пытался смотреть глазами исследователя. Этот опыт дал Карпентьеру серьезную пищу для размышлений и сформировал в нем, сыне француза и русской, латиноамериканца. Еще на Кубе им была написана статья «Стравинский, "Свадебка" и Папа Монтеро»¹⁶⁸, в которой в метафорической форме присутствуют зачатки барочной концепции. Данная статья перекликается с повестью «Концерт барокко», написанной почти пятьдесят лет спустя.

Во Франции Карпентьер осмыслял латиноамериканскую реальность уже на другом уровне – на уровне глубокой систематической работы с историческими источниками (которых во Франции и Испании сохранилось больше, чем в самой Латинской Америке¹⁶⁹), однако подобная работа была бы невозможна или, по крайней мере, имела бы совсем иной характер, не будь у Карпентьера опыта жизни на Кубе. В Европе он искал и находил фактические и теоретические подтверждения своим интуитивным догадкам.

Итак, в Европе у Карпентьера появился широкий выбор методического инструментария для осмысления особенностей Нового Света. В этом отношении очень помогли его близость к сюрреалистам и личное знакомство с Андре Бретоном, Луи Арагоном, Полем Элюаром и другими значимыми фигурами того времени. В общении с ними он продолжал искать подход, метод, инструмент, с помощью которого можно было бы проникнуть в сущность латиноамериканской реальности. При этом он шел от материала исследования, т. е. ценность избираемого метода была обусловлена его применимостью к познанию сущностей Нового Света.

Сосредоточившись на осмыслении культурно-эстетического своеобразия латиноамериканского мира, Карпентьер подверг критике сюрреалистический художественный метод, признав его искусственным и совершенно непригодным для того, чтобы выразить и объяснить ключевые

¹⁶⁸ Там же. С. 323–328.

¹⁶⁹ «Я сказал себе: "Есть предмет, который я должен изучить, – полно и досконально изучить Америку"» (*Карпентьер А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. С 27*).

феномены американской реальности. Казалось бы, подобные взгляды могли подтолкнуть Карпентьера к эстетике реализма, находившейся в глубоком кризисе в Европе, но в Латинской Америке переживавшей определенный подъем¹⁷⁰. Однако опыт латиноамериканского костюмбризма, подражавшего европейскому натуралистическому роману, как метод осмысления и выражения специфической американской сущности категорически не устроил Алехо Карпентьера. Метод, вполне пригодный на определенном этапе для литературы европейской, не сработал в Латинской Америке¹⁷¹.

Карпентьер убедительно объясняет, почему, например, регионалистские романы испанского писателя Висенте Бласко Ибаньеса, основанные на базовых принципах, сформулированных в очерках Эмиля Золя «Экспериментальный роман»¹⁷², оказались вполне удачными и глубокими, а любое произведение латиноамериканского автора, использовавшего тот же самый подход, было обречено на провал. Причину он видел в том, что в Европе того времени уже существовали устоявшиеся культурные, эстетические, социальные, национальные коды, которые сформировали пространственно-временные культурные контексты. Иными словами, европейский автор действительно мог с определенным успехом пользоваться творческим методом, предложенным Эмилем Золя, поскольку нуждался лишь в конкретной информации относительно места действия своего произведения, ведь сама по себе система представлений о разных аспектах европейского

¹⁷⁰ В начале XX в. в латиноамериканской литературе появилось сразу несколько крупных произведений, которые можно отнести к художественным текстам реалистической направленности, например, «Те, кто внизу» (1915) мексиканского писателя Мариано Асуэлы или «Донья Барбара» (1929) венесуэльца Ромуло Гальегоса.

¹⁷¹ Приведенные выше удачные романы, которые можно отнести к латиноамериканскому костюмбризму, являют собой единичные примеры на фоне огромной массы написанных в этой манере произведений, в наши дни способных заинтересовать разве что специалиста-литературоведа.

¹⁷² В этих очерках, увидевших свет в 1880 г., французский писатель излагал своего рода творческий метод создания романа. Метод этот заключался в том, чтобы собрать и изучить весь доступный материал, связанный с избранным местом действия, затем пожить в данном районе, познакомиться с местными жителями и лишь после этого начать работу над произведением.

мира уже была сформирована за долгие столетия истории Старого Света. К примеру, жизнь валенсийской деревни или бельгийского шахтерского городка, не говоря уже о крупных городах, образы которых имели многократное отражение в разных видах искусства, были вписаны во вполне понятную и исторически обоснованную традиционную парадигму.

Конечно, наивно было бы полагать, что в европейской реальности нет места загадкам и сюрпризам, однако ключевые архетипы европейской культуры, как и представления об этнокультурном своеобразии отдельных народов Европы, к началу XX в. уже сформировались. В Латинской Америке, по мнению Карпентьера, ситуация была обратной: перед автором стояла проблема создания новых этнокультурных контекстов, которые могли бы стать релевантными для своеобразной реальности Нового Света. Первоочередной для латиноамериканского писателя задачей был уход от подражания европейскому натурализму и регионализму в поисках своего континентального метаязыка. «“Выпустить на свободу” персонажей со всеми их достоинствами, пороками, слабостями (но, внимание, ведь их так много в Латинской Америке!), исходя из той глубокой правды, которая всегда “заложена” в самом писателе, рожденном, вскормленном, выросшем, воспитанном в своей среде, но которая проявляется лишь тогда, когда он покажет движущие силы окружающего его *праксиса*, *праксиса*, который в данном случае совпадает с контекстами Сартра <...> Эти контексты по резонансу, по движению от *внешнего к внутреннему* должны будут помочь дать определение человека Америки в его городах, где следует наблюдать его сейчас, а увидеть его в его городах – значит определить его местонахождение, поместить его в определенную среду, то есть осуществить труд, подобный труду Адама, дававшего названия вещам»¹⁷³.

Так Карпентьер определял цели и задачи латиноамериканского романиста. С точки зрения Карпентьера, речь идет не о простой

¹⁷³ Карпентьер А. Проблематика современного латиноамериканского романа // Писатели Латинской Америки о литературе. С. 37.

неудовлетворенности поверхностным характером большинства произведений костюмбризма. Для кубинского писателя и теоретика главное – найти модель для выражения специфических контекстов Нового Света. И в поисках такой модели он действует методом «от противного», доказывая бессилие для достижения обозначенной цели сюрреализма, наполнившего европейскую литературу умозрительными, искусственно созданными чудесами¹⁷⁴, и натуралистического или регионального романа. По мнению Карпентьера, мир Латинской Америки – это мир особой, иной, «чудесной реальности», который не может быть выражен с помощью европейского реализма.

Карпентьер увидел в барокко тот инструмент, с помощью которого он мог выразить, в том числе и в рамках художественных произведений, свои воззрения на латиноамериканскую этнокультурную специфику. Как и Лесама Лима, Карпентьер не сводит барокко к конкретному историческому стилю. Опираясь на идеи Э. Д'Орса, он изначально рассматривает барокко как вневременной феномен, эстетическую константу, противопоставленную константе классицизма. Причем для Карпентьера важно не просто найти инструмент для выражения своей культурологической концепции «чудесной реальности», но и ввести латиноамериканский культурный феномен в общий контекст мировой культуры: «Наше искусство всегда было искусством барокко <...> Даже плотская любовь выглядит барочной в буйном бесстыдстве перуанских *гуако*. Не будем же бояться барочности в стиле, в воссоздании различных контекстов бытия, в воссоздании человеческих образов, сотканных из духовного и земного начал, как предстают они в хороводе ангелов, изображенных в одной из часовен Пуэблы, в Мексике (сочетание белого, золотого, растительных орнаментов, хитроумных сплетений, невиданных соединений, опровергающих все принципы пифагорейского искусства <...>. Не будем бояться барочности нашего искусства, которому дали жизнь деревья, пни, алтарная резьба, которое

¹⁷⁴ Об этом Карпентьер подробно пишет в предисловии к роману «Царство земное» (1949): Карпентьер А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. С. 41–47.

выросло из вычурной скульптуры и пышной живописи и даже из запоздалого искусства в духе классицизма; эта барочность возникла из необходимости давать имена вещам, пусть даже ценой отхода от модных стилей: от техники французского романа, например, который, однако, <...> также окажется попыткой найти контексты внутри любого предмета. Подлинный стиль современного латиноамериканского романиста – это барокко»¹⁷⁵. Так Алехо Карпентьер формулирует суть своей теории барочности в эссе «Проблематика современного латиноамериканского романа».

Разочарование Карпентьера сначала в костюмбризме, а затем и в сюрреализме позитивно отразилось на результатах культурно-эстетических поисков писателя. В первом случае из негризма вырос глубокий этнокультурный анализ негритянского субстрата карибского этноса (в значительной степени с опорой на исследования Фернандо Ортиса¹⁷⁶), нашедший свое отражение в крупном романе писателя «Царство земное». Во втором – разрыв с сюрреализмом и критическое к нему отношение¹⁷⁷ позволили противопоставить «естественное чудо Латинской Америки» «выдуманному и даже надуманному чуду Европы» и в результате создать одну из самых плодотворных для Карпентьера культурных оппозиций. Хотя изучение идей Карпентьера, связанных с концептом «чудесной реальности» (“lo real maravilloso”), – тема для отдельного исследования, полностью обойти ее нельзя, поскольку теория чудесной реальности тесно переплетается с барочной концепцией.

¹⁷⁵ Карпентьер А. Проблематика современного латиноамериканского романа // Писатели Латинской Америки о литературе. С. 47.

¹⁷⁶ Ортис Фернандо (1881–1969) – кубинский историк, этнограф, антрополог. Крупный исследователь афрокубинской культуры, автор труда «Кубинский контрапункт табака и сахара».

¹⁷⁷ В этом смысле наиболее показательным является эссе «Скандал в Мальдоре» (1930) (Карпентьер А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. С. 372–377), где Карпентьер подверг жесткой критике основы эстетики сюрреализма.

Несмотря на то, что апелляция кубинского автора к барокко носит субъективный характер¹⁷⁸, барочная теория явилась для него ключом к осмыслению и систематизации этнокультурного феномена Латинской Америки. Концепция Карпентьера стала, вероятно, первой тщательно структурированной концепцией в истории литературной философии Латинской Америки. И потому, несмотря на определенную неоднозначность использования терминов «барочность / барочное»¹⁷⁹, сама по себе «теория барочности» стала отправной точкой для многочисленных дискуссий в связи с проблемой моделирования латиноамериканского художественного пространства.

Ирлемар Кьямпи, литературовед уже другой эпохи – эпохи постмодернизма, видит в идеях Карпентьера прежде всего концепцию, характерную в большей степени для модерна, Нового времени, поскольку она систематизирована и структурирована вполне в духе картезианской логики, опирающейся на рационализм. Концепция Карпентьера появляется примерно в то же самое время, когда в Европе начинает заявлять о себе постмодернизм, который имеет истоки, родственные с истоками культурологических идей Карпентьера, поскольку и то, и другое сформировалось благодаря осознанию кризиса западной цивилизации: произошел слом европоцентричной картины мира. Показательно, что многие идеи постмодернизма исходили из фиксации факта «смерти» самих основ эпохи Нового времени¹⁸⁰. К этому следует добавить утрату веры в прогресс и в позитивистские принципы развития человечества. Алехо Карпентьер значительный отрезок своей жизни жил в Европе (до 1939 г. во Франции), был свидетелем Гражданской войны в Испании и имел возможность непосредственно почувствовать глубочайший

¹⁷⁸ Искусствовед или литературовед, занимающиеся барокко, могли бы не согласиться со столь широкой и специфической трактовкой данного понятия. Особенно много вопросов вызывает попытка рассмотрения через призму «теории барочности» искусства доколумбовых цивилизаций Америки.

¹⁷⁹ “Lo barroco” (*исп.*).

¹⁸⁰ «Смерть Бога» (Ф. Ницше) дополнилась «смертью автора» (Р. Барт).

духовный кризис Старого Света: «Эпоха все больше и больше утомляла меня. Страшно было подумать, что кроме как в собственное воображение, бежать больше некуда и нигде укрыться в этом мире, где природа приручена уже многие века и почти полная синхронность существований сосредоточила борьбу вокруг двух или трех животрепещущих проблем»¹⁸¹, – сетует Карпентьер устами главного героя романа «Потерянные следы».

Глубокое разочарование Карпентьера в идеалах западной цивилизации нашло свое выражение в предисловии к роману «Царство земное» (1949). Однако ощущение кризиса западной культуры и Нового времени не сделало Карпентьера постмодернистом. У него был, что называется, «запасной аэродром» в виде мало известного в Европе мира Латинской Америки. В самом обращении к экзотической для европейца культуре как способу преодоления творческого кризиса и ухода от окружающей реальности не было ничего нового¹⁸². Но случай Карпентьера был все же весьма своеобразным. Тот факт, что именно он сумел создать первую систематизированную культурологическую концепцию Латинской Америки¹⁸³, не в последнюю очередь связан со своего рода дуализмом творческой личности кубинского писателя. Он не просто видел в Латинской Америке оригинальный, плохо известный в Европе культурный феномен, но осознавал себя его частью не в меньшей степени, чем частью европейской культуры. В этой цивилизационной двойственности писателя следует искать истоки уникальности его барочной теории.

Карпентьер использует барочность как инструмент, позволяющий проникнуть в самую суть латиноамериканской реальности и культуры.

¹⁸¹ Карпентьер А. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1974. Т. 1. С. 195.

¹⁸² Вспомнить хотя бы Поля Гогена, кстати, проводшего детство в Перу. Также уместно назвать в этой связи Пабло Пикассо и его интерес к африканским маскам.

¹⁸³ Важно отметить, что Карпентьер последовательно поддерживал свои культурологические воззрения, сформулированные в теоретических работах, в художественных произведениях. Его «концепцию барочного», например, трудно воспринять без прочтения повести «Концерт барокко».

И. Кьямпи фокусирует внимание на том, что кубинский автор глобализирует барокко как латиноамериканский феномен, вписанный в универсальную мировую культуру: «<...> Растворяя американскую специфику в барокко, Карпентьер пытается универсализировать его в рамках особого трансисторического и трансгеографического модернизма, лишаящего барокко негативной оценки, все еще имевшей место в шестидесятые и семидесятые годы <...>»¹⁸⁴.

Первым значимым культурным манифестом Карпентьера стало предисловие к роману «Царство земное», явившее собой некое обобщение культурологических идей автора, выработанных как им в Европе, так и во время путешествий по различным странам Латинской Америки¹⁸⁵. В этом предисловии Карпентьер открывает концепт «чуда» как ключевой для латиноамериканского культурообразования. В.Б. Земсков пишет по этому поводу: «Выдуманному “чуду” сюрреализма, как и европейскому “магическому реализму”, связанному своим происхождением с немецкой постэкспрессионистской живописью, Карпентьер противопоставляет “чудесную реальность”, где, как он это видел и у себя на Кубе, и на Гаити, и в Венесуэле, “чудо” порождается на каждом шагу мифологизированным сознанием народа. Можно сказать, что Карпентьер обобщил и обосновал уже давно наметившуюся в искусстве Латинской Америки тенденцию “прорыва” мифологически-фантастической стихии в сферу профессионального искусства»¹⁸⁶.

Теоретические выкладки автора предисловия сразу же получали подкрепление художественным материалом романа. В романе «Царство земное» Карпентьер попытался превратить свое открытие «чудесной

¹⁸⁴ *Chiampi I.* Barroco y modernidad. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. P. 27.

¹⁸⁵ В 1943 г. Карпентьер совершил путешествие на Гаити, в 1944 – в Мексику. В период с 1945 по 1959 г. он жил в Венесуэле, ездил в отдаленные районы этой страны: в Сьюдад-Боливар, в Сан-Карлос дель Рио-Негро, на залив Санта-Фе.

¹⁸⁶ *Земсков В.Б.* Алехо Карпентьер // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 205.

реальности» в своего рода творческий метод, в способ познания латиноамериканской исторической действительности. Три первых крупных романа Карпентьера – «Царство земное», «Потерянные следы» и «Век Просвещения» – стали иллюстрациями разных аспектов «чудесной реальности». В первом случае речь шла об анализе мировоззрения карибских негров (здесь мы видим автополемику с костюмбризмом первого романа писателя «Экуэ Ямба-О!»), во втором – об индейцах, живущих в естественной среде сельвы и символизирующих доколумбовый субстрат латиноамериканской цивилизации¹⁸⁷, в третьем мы видим жизнь креолов в эпоху исторического перелома (восприятие Новым Светом Великой французской революции и тирании, установленной Наполеоном). При этом обращает на себя внимание не только попытка автора, используя им самим открытые принципы, как можно глубже понять специфику латиноамериканской реальности, но и желание рассмотреть ключевые события мировой истории с иной, латиноамериканской точки зрения¹⁸⁸.

Стремление Карпентьера ввести латиноамериканский социокультурный феномен в мировой контекст, по всей вероятности, и обусловило трансформацию идеи «чудесной реальности» в «теорию барочности». Между двумя основными концепциями автора нет противоречия, просто к 1970-м гг. у Карпентьера появилась потребность введения своих взглядов в парадигму общемировых культурологических тенденций. Следовательно, ему был нужен более универсальный механизм, чем «чудесная реальность», ограниченная латиноамериканскими рамками и вряд ли способная быть непосредственно встроенной в мировую гармонию, к провозглашению которой всегда стремился кубинский писатель.

¹⁸⁷ Роман «Потерянные следы» в значительной степени – результат художественной переработки путевых заметок Карпентьера «Видение Америки».

¹⁸⁸ «Равнодействующей всех исканий Карпентьера стали, как он писал тогда, поиски "меридиана Америки", а позднее – "американской точки зрения", нового видения американской действительности» (Земсков В.Б. Предисловие // *Карпентьер А. Избранное*. М.: Радуга, 1988. С. 7).

Сами размышления автора о «чудесной реальности» и «барочности» имеют больше различий в терминологических аспектах, нежели в смысловой сути, и поэтому, исследуя «барочную концепцию» Карпентьера, невозможно полностью отделить ее от идеи «чудесной реальности». Наверное, главный вопрос к «барочной теории» Карпентьера связан с сомнениями в правомочности использования писателем самого понятия «барочный» для определения латиноамериканской реальности. Это серьезная проблема, поскольку убедительно подтвердить, равно как и опровергнуть уместность этого понятия для обозначения латиноамериканских феноменов непросто. Само понятие «барокко» изначально не имеет четкого определения и допускает разнообразные трактовки, что открывает простор для новых теорий и художественных обобщений.

Несмотря на терминологические сложности, истоки «теории барочности» Алехо Карпентьера хорошо прослеживаются. Они связаны с историческим стилем барокко, на фоне доминирования которого проходил процесс освоения Америки Испанией и Португалией. Именно к нему относились первые серьезные достижения Нового Света в разных видах искусства: в архитектуре (культовая архитектура Перу, Мексики, Бразилии, Кубы), скульптуре (Алейжадиньо, Кондори) и литературе (Хуана Инес де ла Крус, Карлос Сигуэнса-и-Гонгора). Другим истоком концепции Карпентьера было переосмысление роли барокко европейским литературоведением и культурологией начала XX в., с которым Карпентьер, живший на рубеже 1920–1930-х гг. в Париже, был прекрасно знаком. Тут снова придется вспомнить работы Г. Вёльфлина, О. Шпенглера, Э. Д’Орса, Х. Ортеги-и-Гассета, Д. Алонсо. Особую роль в изменении отношения к эстетике барокко сыграла испанская группа поэтов, вошедшая в историю как «поколение 27 года». Эти поэты возродили интерес к творчеству Луиса де Гонгоры, почти забытого в XIX в. Кроме того, на кубинского автора оказали влияние достижения латиноамериканских мыслителей первой половины XX в., среди которых особняком стоит фигура Педро Энрикеса Уреньи, первого автора

Нового Света, обратившего внимание на специфичность барокко в Латинской Америке и его принципиальные отличия от барокко европейского. Однако самое непосредственное влияние на построение барочной теории Карпентьера оказала книга «Барочное» испанско-каталонского философа Эухенио Д'Орса, который в начале XX в. постарался зафиксировать понятие «барокко» как исторического стиля. В дополнение к нему он ввел понятие «барочное», которое воспринимал как вневременную константу, противопоставленную такой же вневременной константе «классицистического»: «Классицистическое – это рациональное, взвешенное, сдержанное, а барочное – иррациональное, инстинктивное и чувственное»¹⁸⁹.

Д'Орс в своих работах, посвященных проблемам барочного начала в мировой культуре, касается значимых для Латинской Америки моментов (в частности, он связывает феномен барочного с образом потерянного рая, очень важным для осмысления латиноамериканской реальности), а также подвергает серьезной переоценке творчество испанского архитектора Чурригера¹⁹⁰, которое имеет схожие черты с архитектурой ряда латиноамериканских городов, например, мексиканской Пуэблы.

К работам Д'Орса Карпентьер подходит в хорошем смысле утилитарно. Для него важно прежде всего ключевое противопоставление («барочное» – «классицистическое»), которое становится своего рода моделью для «барочной» концепции самого Карпентьера. Он наполняет эту оппозицию актуальным для Латинской Америки смыслом, не уделяя большого внимания неоплатоническим размышлениям каталонского философа. Примечательно, что Лесама Лима, также знакомый с теориями Д'Орса, считал их совершенно неприемлемыми для осмысления латиноамериканской действительности. Данный факт – еще одно проявление принципиальной разницы между двумя

¹⁸⁹ *D'Ors E. Lo barroco*. P. 11.

¹⁹⁰ Чурригера Бенито Хосе (1625–1725) – самый известный представитель семьи архитекторов и скульпторов Чурригера, художественный стиль которых, «чурригереско» (одно из наиболее ярких проявлений барокко в Испании), подвергался особым нападкам представителей академического искусства XIX в.

создателями важнейших барочных концепций Латинской Америки: если поэт Лесама Лима мог позволить себе говорить о постоянных метаморфозах и движении в барокко, то исследователь Карпентьер нуждался в зафиксированных понятиях, с помощью которых можно было бы анализировать реальность.

Алехо Карпентьер наиболее четко сформулировал основные принципы своей теории барочности в лекции «Барочное и чудесная реальность», прочитанной в Каракасе 22 мая 1975 г.¹⁹¹ В некоторых пассажах кубинский автор почти повторяет слова Эухенио Д'Орса¹⁹²: «Академизм – это характеристика устойчивых эпох, наполненных самими собой и уверенных в себе. Барокко, наоборот, проявляется там, где имеют место трансформации, перемены и обновления»¹⁹³. Но самое главное для Карпентьера – актуальность данной парадигмы для Латинской Америки: «Америка – континент симбиоза, постоянных перемен, колебаний, метисаций, – была барочной всегда <...> Все, что относится к американской космогонии, все великое, что есть в Америке, находится внутри барочного поля»¹⁹⁴.

Один из узловых моментов этой лекции – соотношение понятий «барочность» и «чудесная реальность»: «Барочность каждого конкретного элемента вносит свою лепту в явление, которое мы обозначаем как "чудесная реальность"»¹⁹⁵. При этом автор подчеркивает, что так же, как необходимо расшифровывать понятие «барочный», нужно пояснять значение, казалось бы, всем понятного слова «чудесный» (“maravilloso”). С точки зрения Карпентьера, оно должно быть синонимом слова «экстраординарный», иначе говоря, выходящий за рамки привычного представления о реальности, а вовсе

¹⁹¹ Примечательно, что в этом же году увидела свет его повесть «Концерт барокко», являющаяся художественным, символическим дублетом вышеупомянутой лекции.

¹⁹² «<...> И если у истории есть константы, то и каждый стиль тоже должен ей обладать: каждый "эон" имеет свой характерный почерк. Мы рассмотрим суть "барочного" на контрасте с "классицистичным"» (*D'Ors E. Lo Barroco*. P. 87).

¹⁹³ *Carpentier A. Lo barroco y lo real maravilloso // Carpentier A. Razón de ser*. La Habana: Letras Cubanas, 2007. P. 58.

¹⁹⁴ *Carpentier A. Lo barroco y lo real maravilloso*. P. 59.

¹⁹⁵ *Ibidem*. P. 64.

не слов «прекрасный» или «отличный». То есть само по себе это понятие, как его видит Карпентьер, не несет в себе ни положительной, ни отрицательной коннотации. И именно в этом смысле концепт чудесного является базовым и в барочной теории Карпентьера, и в его осмыслении латиноамериканской сущности в целом.

Карпентьер относился к построению своей теории скрупулезно. Даже в наиболее спорных ее моментах (в первую очередь это касается тезиса о барочной сути доколумбовых цивилизаций) он подводил под свои идеи серьезную культурологическую базу. Например, одним из признаков барочного в противовес классицистическому в архитектуре он называет отсутствие пустот и свободного пространства («барочное характеризуется ужасом перед пустотами, голым пространством и линейно-геометрической гармонией, где четко прослеживается центральная ось»¹⁹⁶), а затем обнаруживает подобные черты в ацтекской архитектуре («в ацтекских храмах, как правило, нет ни одного метра пространства, не заполненного орнаментом»¹⁹⁷).

Интересно, что в своих теоретических исследованиях А. Карпентьер проявляет себя автором принципиально не барочным, а напротив, скорее, опирающимся на логические принципы классицизма и Просвещения. При этом многие его теоретические воззрения получают «практическую» закреплённость в художественном произведении, где язык Карпентьера полностью меняется и подвергается намеренной стилизации, но при всей своей стилистической усложненности строго подчиняется авторской задаче; в художественных произведениях автор как бы иллюстрировал и проверял на практике собственные гипотезы и теории. Вероятно, тот факт, что Карпентьер был писателем, оказал влияние на его теоретические искания, поскольку не давал впасть в тенденциозную догматичность. Карпентьер старался уйти

¹⁹⁶ Ibidem. P. 51.

¹⁹⁷ Ibidem. P. 59.

одновременно и от чисто философской умозрительности, и от упрощенного толкования собственной концепции.

Идея особой роли барокко в становлении синтетической латиноамериканской цивилизации реализуется во многих его произведениях. В частности, в романе «Превратности метода» (1974) автор устраивает своеобразную заочную полемику с Рене Декартом, доказывая, что базовые основы европейского рационализма, незыблемые для Старого Света, на латиноамериканской почве могут или не действовать, или же действовать совсем не так, как в западном мире. Латиноамериканский мир выстроен по законам барокко, и его гармония (по Карпентьеру – барочная гармония) ничего общего не имеет с представлением западного человека о миропорядке. Не случайно так жалко и пародийно в романе выглядит генерал Вальтер Хоффман, сначала сподвижник, а потом противник Главы Нации, ярко выраженный носитель германского духа, опереточный вариант то ли Бисмарка, то ли Мольтке. Он, человек, мыслящий системно и рационально, оказался не способен понять суть латиноамериканской действительности. Поэтому реальность Нового Света в буквальном смысле слова пожирает его, так и оставшегося для Америки инородным телом: после не удавшегося мятежа Хоффмана засасывает болотная трясина.

В романе «Век Просвещения» (1962), появившемся еще до того, как были сформулированы основные постулаты барочной концепции Карпентьера, кубинскому писателю удалось создать образ, раскрывающий суть его представлений о барочном начале Латинской Америки, с его напряженностью, избыточностью, динамикой, сверхнормативностью и противоречивостью. Речь идет о картине «Взрыв в кафедральном соборе»¹⁹⁸, висящей в комнате у одного из главных героев романа, Эстебана: «Называлась эта картина “Взрыв в кафедральном соборе”, на ней была запечатлена взлетевшая на воздух, треснувшая на куски колоннада, однако колоннада эта

¹⁹⁸ Примечательно, что в английском переводе название самого романа Карпентьера звучит как “Explosion in a Cathedral”, т. е. «Взрыв в кафедральном соборе».

сохраняла прежние очертания, казалось, она плавает в небе, грозя через миг стремительно упасть на землю, обрушив тяжелые глыбы камня на смертельно испуганных людей»¹⁹⁹.

Настоящим манифестом концепции «барочности» Алехо Карпентьера стала повесть «Концерт барокко», в которой автор в символическом ключе проиллюстрировал свою теорию и создал образ мирового концерта как некий символ барочной гармонии и синтетической сути латиноамериканской культуры. В этом произведении произошло воссоединение двух концепций автора на уровне художественного текста.

Карпентьер был серьезным музыковедом, и музыкальные темы несут у него особую смысловую нагрузку. Так, он находит возможность выразить свои эстетические идеалы в образе *concerto grosso* (*итал.* большой концерт) – возникшего в Италии во второй половине XVII в. инструментального жанра, основанного на чередовании и противопоставлении звучания всего состава исполнителей (*итал.* *ripieno*) и группы солистов (*итал.* *concertino*), что стало квинтэссенцией барокко в широком понимании этого слова. Единство противоположностей, выраженное в грандиозном концерте, является кульминацией повести и наиболее яркой иллюстрацией культурологической концепции кубинского автора.

Герои повести, Хозяин (собираТЕЛЬНЫЙ символический образ мексиканского креола) и его слуга негр Филомено (символизирует Кубу и афроамериканский этнокультурный субстрат Америки), совершают путешествие в Европу (обратный путь по отношению к конкистадорам), чтобы, как это было и в жизни самого Карпентьера, прикоснувшись к культуре Старого Света, лучше понять себя и свою партию в фантасмагорическом концерте, объединяющем разные культуры. Все это происходит на фоне барочной действительности, которая, по Карпентьеру, является подлинным миром Америки. Глубокий символизм и концептуальность повести отметил

¹⁹⁹ Карпентьер А. Избранное. М.: Радуга, 1988. С. 116.

В.Б. Земсков: «“Концерт барокко” – одно из самых блистательных произведений Карпентьера, обобщающее новое видение истории и новое ощущение времени. Название произведения составлено из основных понятий карпентьеровской теории: концерт – это музыкально-театральное действие на сюжет Истории; барокко, это, как говорил Карпентьер, “способ преобразования материи”, то есть форма реализации и художественного воплощения Истории <...> Герои, индивидуализированные настолько, чтобы олицетворять типы, характерные для той или иной страны (Хозяин – Мексика, Слуга, негр Филомено, – Куба), являются символами-масками культур, а их путешествие из Мексики через Гавану в Европу воплощает развитие во времени человеческой культуры, увиденной с “американской” и теперь уже универсальной точки зрения»²⁰⁰.

Барочная концепция Алехо Карпентьера стала наиболее выстроенной и аргументированной среди «классических» барочных теорий, существовавших в Латинской Америке. Ее значение для культурологии Нового Света, небогатого на культурологические концепции, неоспоримо. Даже несмотря на то, что на современном этапе исследований не все, предложенное Карпентьером, выглядит актуальным, его концепция барочности до сих пор вызывает большой интерес исследователей и критиков. Его работы стали важной отправной точкой для теоретиков необарокко, пришедших на смену авторам «классических» барочных теорий. И хотя они существенно расширили и глобализировали темы, с которыми работал Карпентьер, а также под влиянием европейской философии постмодернизма вышли за пределы латиноамериканской реальности, труды кубинского автора были для них важной отправной точкой. Можно с уверенностью сказать, что если бы не было барочной концепции Алехо Карпентьера, то и рецепция постмодернизма в Латинской Америке была бы иной: авторы и теоретики необарокко, даже оспаривая теорию Карпентьера, не могли от нее абстрагироваться.

²⁰⁰ Земсков В.Б. Предисловие // *Карпентьер А. Избранное*. М.: Радуга, 1988. С. 23.

2.3. Вклад Эмилио Карилья в систематизацию представлений о латиноамериканском барокко

Первую попытку систематизировать воззрения латиноамериканских авторов на феномен барокко и барочности предпринял аргентинский литературовед и культуролог Эмилио Карилья (1914–1995). В своих работах Карилья старался занимать позицию, равноудаленную от разных точек зрения на предмет изучения, что нередко позволяло ему делать обобщения, на которые не всегда были способны апологеты тех или иных концепций.

Эмилио Карилья был учеником Педро Энрикеса Уреньи, и это во многом объясняет его увлечение спецификой барокко в Новом Свете. При создании первых работ Э. Карилья находился под влиянием своего учителя и развивал его взгляды. Однако в выкладках Энрикеса Уреньи, посвященных барокко, ощущается некоторая недосказанность. Складывается впечатление, что выдающийся ученый нашел серьезную пищу для размышлений в осмыслении латиноамериканской сущности и задал направление для исследования, но сам не успел осуществить это исследование в полном объеме. Осторожен и нетороплив был и Карилья: на первом этапе своей научной деятельности он, как и его учитель, не спешил придавать новый смысл понятию «барокко», рассматривая его как обозначение для конкретного исторического стиля в искусстве.

Появление разработанных барочных концепций на латиноамериканской культурной почве (Х. Лесамы Лимы и А. Карпентьера) застало Э. Карилью уже состоявшимся филологом, автором работ по истории барокко в Новом Свете (монографии «Гонгоризм в Америке», 1946, и «Кеведо», 1949). Вопрос, какая из концепций была ближе аргентинскому ученому, не вполне корректен. Карилья был в первую очередь прирожденным систематизатором, и его заслуга как литературоведа и культуролога заключается в умении обобщить опыт первооткрывателей и рассмотреть проблему во всем ее многообразии, не впадая в какую бы то ни было научную апологетику.

Научную деятельность аргентинца можно разделить на два больших этапа, первый из которых пришелся на период 1940–1960-х гг., а второй начался с рубежа 1960–1970-х. В рамках первого этапа исследователь, в сущности, развивал представления о барокко Энрикеса Уреньи и пытался систематизировать первые попытки латиноамериканских авторов по осмыслению барокко в Новом Свете как важнейшего с континентальной точки зрения феномена. Эти попытки, как было отмечено во введении к настоящей работе, связаны с представителями модернизма (Рубен Дарио, Рикардо Хайемес Фрейре, Леопольдо Лугонес, Амадо Нерво, Энрике Гонсалес Мартинес, Хосе Сантос Чокано и др.). Названные авторы, большинство из которых было в достаточной мере интегрировано в европейское культурное пространство, существенно пересмотрели традиционные взгляды на историю литературы. В связи с их изучением у Карильи возник интерес к эстетике барокко как близкой модернизму²⁰¹.

Еще в 1903 г. в испанском модернистском журнале “*Helios*”, в издании которого принимали участие такие известные писатели, как Хуан Рамон Хименес и Рамон Перес де Айала, сопоставлялось творчество Луиса де Гонгоры и Стефана Малларме, а в 1909 и в 1911 гг. французский исследователь Люсьен Поль Тома издал две книги по проблемам испанского барокко и его связи с эстетикой модернизма²⁰². Все это в сочетании с работами испанских авторов «поколения 1927 года» (в первую очередь Дамасо Алонсо и Федерико Гарсиа Лорки) свидетельствует о том, что к моменту начала исследовательского пути Карильи тема влияния Гонгоры и других мастеров

²⁰¹ В первой четверти XX в. на эту тему было написано немало работ. Мексиканский культуролог Альфонсо Рейес в книге «Проблемы гонгоризма» приводит целый ряд источников, которые указывают на взаимосвязь литературы барокко и модернизма в широком смысле этого слова. См.: *Reyes A. Cuestiones gongorinas*. Madrid: Espasa Calpe, 1927.

²⁰² *Thomas L.-P. Le lyrisme et la preciosité cultistes en Espagne*. Halle-Paris: Max Niemeyer – Honoré Champion, 1909; *Thomas L.-P. Gongora et le Gongorisme considéré dans leurs rapports avec le Marinisme*. Paris: Honoré Champion, 1911.

испанского барокко на модернистов в целом и латиноамериканских модернистов в частности уже не раз поднималась в критике²⁰³.

Даже на первом этапе своей научной деятельности, подробно изучая барокко как период в истории искусства Латинской Америки, Карилья сумел определить ряд особенностей, которые придавали барокко Нового Света черты, отсутствующие в испанском барокко. Позже в своей небольшой, но емкой работе «Литература барокко и колониальная среда»²⁰⁴ (1969) автор подвел своеобразную черту под своими исследованиями в области барокко в качестве явления конкретного историко-культурного контекста. Впрочем, уже и в его ранних работах содержался зародыш большинства барочных концепций XX в.

Смысл изысканий Энрикеса Уреньи заключался в признании за барокко важнейшей культурообразующей функции в Латинской Америке, и Карилья отчетливо это осознал. В своих исследованиях барокко Карилья еще больше акцентировал социально-исторический аспект, также отмечая принципиально иную по сравнению с Европой историческую ситуацию Латинской Америки. Если в Европе расцвет барокко совпал (и даже был в известной степени связан) с религиозными конфликтами, войнами и прочими потрясениями, то в Новом Свете XVII век стал веком колониальной стабильности, когда после конкисты XVI в. начался процесс становления латиноамериканской этнокультурной общности. Одним из важнейших факторов развития этой общности в XVII–XVIII вв. Эмилио Карилья считал процесс метисации, начало которому было положено во время конкисты, и создания первых испанских поселений. Но в социально-этническом ключе только о XVII в. можно говорить как о времени

²⁰³ См., например, предисловие Херардо Диего к «Поэтической антологии в честь Гонгоры», которая вышла в знаменитом журнале Ортеги-и-Гассета “*Revista de Occidente*” (*Antología poética en honor de Góngora // Revista de Occidente*. 1927. № 1. P. 8–220), статью Дамасо Алонсо «Гонгора и Америка» в «Ревиста де лас Эспаньяс» (*Alonso D. Góngora y América // Revista de las Españas*. 1927. Т. II, № 9–10. P. 317–323), эссе Хорхе Луиса Борхеса «На годовщину Гонгоры» в журнале «Мартин Фьерро» (*Borges J.L. Para el centenario de Góngora // Martín Fierro*. 28 de mayo de 1927).

²⁰⁴ *Carilla E. Literatura barroca y ámbito colonial // Thesaurus*. Septiembre – Diciembre 1969, Т. XXIV, № 3. P. 417–425.

появления в испанских колониях особого этноса, который уже не являлся в полном смысле этого слова испанским.

Еще один принципиальный момент в становлении эстетики барокко в Новом Свете, на который обратил внимание Карилья, – широта социально-культурного охвата. Несмотря на то, что эстетика барокко генетически имела аристократическую сущность, она проникала практически во все сферы жизни колониального общества: даже низовая, народная культура Нового Света была барочной по своей сути (здесь мы видим переключку с идеями Х. Лесама Лимы)²⁰⁵.

Карилья приходит к выводу, что все искусство Латинской Америки, за исключением чисто индейских феноменов, относящихся к доколумбовым цивилизациям, в XVII–XVIII вв. было барочным. Причем эта эстетика, согласно Карилье, имела две основы. Первая заключалась в испанской культурной экспансии и была связана с тем, что большинство произведений искусства, попавших в Новый Свет, относилось к эстетике барокко. Через призму произведений барокко Новый Свет познавал культурные достижения Европы, включая произведения античных классиков и работы средневековых богословов. Нигде более барокко не несло в себе столь всеобъемлющей посреднической миссии²⁰⁶. Второй основой доминирования барокко в Латинской Америке являлось особое его восприятие. Э. Карилья не делал таких глубоких обобщений, как, например, А. Карпентьер, но на тот факт, что в Новом Свете эстетика барокко долго являлась самым адекватным средством

²⁰⁵ В эссе «Обретение собственного языка» Лесама Лима весьма подробно описывает, как утонченная барочная поэзия Гонгоры и Кеведо участвовала в формировании народной поэзии Латинской Америки: «У латиноамериканца же под стоицизмом Кеведо и блеском Гонгоры лежит народная основа. Все это вместе дает начало креольскому духу с его абсолютной неподатливостью этике и залогом будущей независимости – острым зрением и языком» (*Лесама Лима Х. Зачарованная величина. С. 204*).

²⁰⁶ Примечательно, что Карилья отмечал своеобразие и особую роль барокко в Латинской Америке как феномен, отличный от барокко испанского, чего не делала, к примеру, И. Кьямпи в своей периодизации барочных концепций Латинской Америки, считая колониальное барокко лишь вариантом испанского стиля.

выражения сущности континентальной культуры²⁰⁷, он обратил внимание уже на первом этапе своих исследований, когда сознательно избегал делать далеко идущие выводы.

Таким образом, мы видим, что к концу 1960-х гг. Эмилио Карилья окончательно сформировал свою систему представлений о барокко в Новом Свете. Эта система, хотя и базировалась на воззрениях П. Энрикеса Уреньи, была значительным шагом вперед. Если Уренья только указал направления для теоретической разработки феномена барокко в Новом Свете, то Карилья разработал системный подход к изучению этого культурно-исторического феномена, связанного с испанским барокко, но имеющего собственные черты. Его выкладки в известной степени игнорировали попытки рассмотреть барокко как некое универсальное явление, не имеющее, по крайней мере для Латинской Америки, четко очерченных временных рамок. Как показала более поздняя деятельность Карильи, такое игнорирование не было связано с косностью или тенденциозностью исследователя, а было продиктовано желанием создать некую объективную систему представлений о барокко, опираясь на которую этот феномен можно было бы осмыслять в самых разных аспектах. В этом заключается большая заслуга Карильи перед латиноамериканской гуманитарной наукой. Возможно, и не открывая каких-то новых ракурсов барокко, он сумел систематизировать и обобщить различные взгляды, что в рамках не слишком развитой латиноамериканской литературоведческой школы было действительно серьезным достижением. Особенно ярко это проявилось на втором этапе творческой деятельности аргентинского исследователя, когда представления о барокко, с которыми ему пришлось столкнуться, были уже чрезвычайно разнообразны и противоречивы.

²⁰⁷ Справедливо было бы сказать, что «новое американское общество» нашло наиболее адекватное самовыражение в достижениях барокко», – вспоминал о своих ранних идеях Карилья в работе «Литература барокко и колониальная среда» (*Carilla E. Literatura barroca y ámbito colonial* // *Thesaurus*. Septiembre – Diciembre 1969. T. XXIV, № 3. P. 6).

В 1972 г. в Нью-Йорке увидела свет книга Карильи «Барочная литература в Латинской Америке»²⁰⁸, которая обозначила принципиально новый этап в его исследованиях. Несмотря на то, что с момента выхода монографии «Литература барокко и колониальная среда» (1969) прошло совсем немного времени, в своей новой книге Карилья радикально расширил область исследования. Если до этого он стремился создать некую историко-культурную парадигму, построенную на осмыслении особой роли барокко в культуре Латинской Америки XVII–XVIII вв., то теперь задался целью всесторонне охватить и проанализировать существующие взгляды на барокко в пределах культурного пространства Испании и Латинской Америки. Второй этап деятельности Карильи в сфере осмысления барокко существенно дополнял первый.

Карилья был в первую очередь филологом, а не писателем, в своих теоретических разработках он попытался решить сложную задачу, суть которой состояла в том, чтобы выделить общие черты у целого ряда барочных концепций и взглядов на барокко. Его внимание в этом плане привлекали не только собственно латиноамериканские авторы, но и испанские. Следует заметить, что умение рассматривать в рамках одного исследования и латиноамериканские, и испанские источники – редкое явление и в Испании, и в Латинской Америке. Но при чтении книги «Барочная литература в Латинской Америке» возникает ощущение, что автор пытается создать некое интеллектуальное испаноязычное поле, связанное с феноменом барокко.

Карилья противопоставляет авторов, рассматривавших латиноамериканское барокко как важное, но при этом локальное явление (если не двойник исторического стиля барокко, то нечто близкое к нему), работам других исследователей, увидевших в барокко некий универсальный феномен, значимый для всей истории культуры и литературы Нового Света. При этом сам Карилья пытался сохранить нейтральную позицию и обнаружить наиболее

²⁰⁸ Carilla E. La literatura barroca en Hispanoamérica. New York: Anaya Book Company, 1972.

убедительные стороны в каждой из точек зрения. «Необходимо четко видеть различия между такими авторами, как Вентура Гарсиа Кальдерон²⁰⁹, Хосе Мария Салаверриа²¹⁰, Рикардо Саэнс Айес²¹¹, Гильермо Диас-Плаха²¹², Альберто Вагнер де Рейна²¹³ и Артуро Услар Пьетри²¹⁴ (без претензий на глобальное единство внутри самой группы), с одной стороны, и авторами, которых мы относим к “новому латиноамериканскому роману”: Алехо Карпентьером, Хосе Лесамой Лимой, Карлосом Фуэнтесом, Хулио Кортасаром»²¹⁵.

Карилья понимал, что использование в научном труде терминологически не выверенного понятия может привести не к систематизации представлений о барокко, а к еще большей путанице, и потому он вынужден был предложить свою систему представлений, отталкиваясь от которой можно было бы говорить о различных тенденциях и концепциях, сыгравших свою роль в формировании представлений о барокко и барочности. Вот качества, которые, по мнению Карильи, являются ключевыми, по крайней мере для испаноязычного барокко:

- 1) внутренняя противоречивость;
- 2) стремление к противопоставлениям;

²⁰⁹ Гарсиа Кальдерон Рей Вентура (1886–1959) – перуанский писатель, дипломат, критик. Сыграл значительную роль в изучении перуанской литературы и испаноамериканского модернизма.

²¹⁰ Салаверриа Хосе Мария (1873–1940) – испанский писатель, журналист и общественный деятель. Представитель «поколения 98 года». Несмотря на идейную близость с испанским национализмом, интересовался вопросами иберо-американской культуры и даже жил в эмиграции в Аргентине.

²¹¹ Саэнс Айес Рикардо (1888–1970) – аргентинский писатель, критик. Автор романа «Апостол».

²¹² Диас-Плаха Гильермо (1909–1984) – испанский литературный критик, историк, эссеист. Автор исследований по модернизму, романтизму и барокко.

²¹³ Вагнер де Рейна Альберто (1915–2006) – перуанский дипломат, историк, философ и писатель.

²¹⁴ Услар Пьетри Артуро (1906–2001) – венесуэльский писатель, историк, литературовед, общественный и политический деятель. Один из крупнейших латиноамериканских писателей XX в., автор романов «Алые копыя» (1931), «Путь в Эльдorado» (1947), «Время масок» (1964) и эссе «Краткая история испаноамериканского романа» (1955), «В поисках нового мира» (1969), «Другая Америка» (1974) и др.

²¹⁵ Carilla E. La literatura barroca en Hispanoamérica. P. 95.

- 3) стремление к прекрасному (в отличие от просто красивого), нередко связанное с взаимопроникновением различных видов искусства;
- 4) индивидуализация уродливого и гротескного;
- 5) разочарование в возможностях человека и привнесение религиозных идеалов²¹⁶.

Карилья выделяет целую группу антитез, характерных для испанского барокко, которые оказались востребованными и в Новом Свете: *жизнь – смерть, красота – уродство, земля – небо (человеческое – божественное), сон – реальность, надежда – отчаяние*. При всей вторичности антитез, эта парадигма выходит за рамки чистого заимствования. Например, антитезы *сон – реальность, жизнь – смерть* и *красота – уродство* приобрели на «сверхнормативной» латиноамериканской почве значение, отличное от того, что имели в европейской культурной традиции.

Итак, Карилья считает важным не то, что поэты Нового Света пытались подражать авторам испанского барокко (в первую очередь Луису де Гонгоре и Франсиско де Кеведо), а то, что сама эстетика барокко нашла в Латинской Америке благодатную почву. Представление о Новом Свете как о «потерянном рае», поисками которого занимались авторы испанского барокко, было характерно для подавляющего большинства теоретиков барокко в Латинской Америке. То, что в творчестве Гонгоры, особенно в рамках его «темного стиля», выглядело чем-то усложненно-декоративным и подчеркнуто оторванным от реальности, на латиноамериканской почве становилось уже более естественным и понятным.

Прорыв в запредельные сферы, характерный для эстетики барокко, в Латинской Америке не всегда является собственно прорывом: запредельное здесь располагается рядом с человеком, находит выражение в сверхъестественной для европейца природе, объективной реальности жизни латиноамериканца. При этом описания сверхъестественных явлений природы

²¹⁶ Ibidem. P. 18.

у латиноамериканских авторов эпохи барокко встречаются реже, чем у испанских.

Для понимания структуры, выстроенной Карильей, важны различия между воззрениями авторов, которых он включил в две разные группы по отношению к феномену барокко. Понятно, что подобное осмысление могло иметь место только в XX в., поскольку до этого слово «барокко» имело почти исключительно негативные коннотации. Так, один из представителей более, если так можно выразиться, классического взгляда на барокко Хосе Мария Салаверриа писал: «В концептуальном отношении латиноамериканцы сделали стилистический выбор в пользу манеры выражать свои мысли в духе испанских авторов XVII века, представителей культеранизма и концептизма. Соответственно, и лучшая архитектура Латинской Америки имеет ярко выраженные черты барокко. Латиноамериканские поэты часто используют сложные риторические приемы, и, что интересно, народ в своем творчестве также опирается на барочные принципы и иногда в своих наивных поисках добивается удивительных результатов»²¹⁷.

Мы видим, что исследователь первой четверти XX в., хотя и опирается на представления о барокко как о художественном стиле, связанном с XVII в. испанской литературы, все же говорит о барокко в Латинской Америке как об уникальном и своеобразном явлении. В противовес рафинированности европейского барокко им подчеркнута народность барокко латиноамериканского.

Впрочем, все это вовсе не означает, что между работами представителей обозначенных Карильей двух групп авторов не существовало точек соприкосновения. Так, например, Альберто Вагнер де Рейна писал в 1954 г.: «Культурное становление Латинской Америки было барочным по своей сути, и барокко было по большому счету ее единственным культурным этапом.

²¹⁷ *Salaverría J.M.* Vida de Martín Fierro. Madrid: Espasa Calpe, 1934. P. 164–165.

Первым серьезным ударом по эстетике барокко в Латинской Америке стал позитивизм»²¹⁸.

Заметна разница в восприятии феномена латиноамериканского барокко у авторов с близкими взглядами, но писавших соответственно в 1930-е и 1950-е гг. Мы видим, что Вагнер де Рейна прибегает уже к более широким обобщениям и рассуждает о барокко как об универсальном культурном явлении Латинской Америки. В том же ключе и примерно в то же время (в 1955 г.) высказывается и классик латиноамериканской литературы Артуро Услар Пьетри, который затрагивает проблемы барокко и барочности в своей книге «Краткая история латиноамериканского романа»: «Любовь латиноамериканца к рафинированным и усложненным формам выражается не только в литературе и искусстве, но также в повседневной жизни и даже в народном творчестве. Латиноамериканская эстетика – барочная, склонная к концептуальности и имеющая тенденцию к мистической загадочности, что находит отражение в народной поэзии»²¹⁹.

Услар Пьетри, хотя в силу своей сдержанности в оценках и был отнесен Карильей к первой группе теоретиков, занимает по отношению к барокко позицию, близкую к той, что придерживались Х. Лесама Лима и А. Карпентьер: он говорит о барокко как об универсальном феномене, нашедшем отражение не только в искусстве и культуре, но и в самых разных областях общественной жизни.

Благодаря исследованиям Карильи становится понятно, что теории Лесама Лимы и Карпентьера появились не на пустом месте, а возникли на базе колоссального роста интереса к феномену барокко в испанской и латиноамериканской филологии. Такие монографии Карильи, как «Барочная литература в Латинской Америке» и «Латинская Америка и ее самовыражение

²¹⁸ *Wagner de Reyna A.* Destino y vocación de Iberoamérica. Madrid: Cultura Hispánica, 1954. P. 103–114.

²¹⁹ *Uslar Pietri A.* Breve historia de la novela hispanoamericana. Caracas, Madrid: EDIME, 1954. P. 163.

в литературе», дают своего рода ключ к пониманию основ барочных теорий и концепций, имевших место в Латинской Америке в 1950–1970 гг.

Теоретические работы Эмилио Карильи подвели черту под барочными концепциями в Новом Свете и способствовали созданию определенной парадигмы представлений о них. Примерно со второй половины 1970-х гг. эти представления стали носить более систематизированный характер.

Глава 3.

**Распыление смыслов:
необарокко и барочный этос**

3.1. Северо Сардуй: необарокко и постмодернизм. Истоки теории Сардуя

В 1972 г. в большом издании «Отражение Латинской Америки в ее литературе» было напечатано эссе Северо Сардуя «Барокко и необарокко»²²⁰, в котором идеи кубинского автора, выдвинутые им в статьях «Гонгора, или Метафора в квадрате» (1966)²²¹, «Рассеивание / Фальшивые ноты (Посвящение Лесаме Лиме)» (1968)²²² и в сборнике эссе «Написано на теле» (1969)²²³, были представлены в систематизированном виде. При этом следует отметить следующее обстоятельство: если в статье о Гонгоре Сардуй применяет структуралистский метод, а в статье, посвященной Лиме, рассматривает эстетику барокко через призму барочной теории кубинского писателя, то в работе 1972 г. автор исходит из собственных критериев и опирается на лично им разработанные методы, вводя в свой исследовательский инструментарий понятие «необарокко»²²⁴. Данное понятие было призвано обозначить проявления барокко на новом историческом этапе и их взаимосвязь с новыми на тот момент тенденциями в культуре и литературе. Сложно утверждать, что именно Сардуй ввел в оборот понятие

²²⁰ *Sarduy S. Barroco y neobarroco // América Latina en su literatura. Mexico: Siglo veintiuno editora, 1972. P. 167–181.*

²²¹ *Sarduy S. Sobre Gongora: La metáfora al cuadrado // Mundo Nuevo. 1966. №6. P. 84–86.*

²²² *Sarduy S. Dispersión / Falsas notas (homenaje a Lezama Lima) // La Quinzaine Littéraire. 1968. № 24. P. 5–17.*

²²³ *Sarduy S. Escrito sobre un cuerpo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.*

²²⁴ Не следует путать необарокко как архитектурный стиль, характерный для Европы конца XIX – начала XX в., который был связан с неоклассицизмом и эклектикой, и необарокко как термин постмодернизма. Иногда к необарокко относят такие весьма самобытные архитектурные феномены, как османское барокко или колониальное барокко.

«необарокко», однако он, несомненно, был одним из первых авторов, применивших этот термин.

В эссе «Барокко и необарокко» Сардуй анализирует причины роста интереса к барокко во второй половине XX в. Он уже не замыкается в рамках творчества Гонгоры или метаморфоз барокко в Латинской Америке, а предпринимает попытку исследовать барокко во всей его полноте. Идеи, изложенные в этом эссе в тезисной форме, Сардуй вскоре развил в книге «Барокко» (1974), обширно проиллюстрировав свои теоретические утверждения рядом примеров из области философии, искусства, а также естественных, общественно-политических и экономических наук.

В своей эссеистике – а это работы латиноамериканца-интеллектуала, получившего доступ к последним достижениям западной философии и культурологии, – Сардуй рассматривает латиноамериканскую эстетику не как частный пример своей необарочной концепции, а как культурный феномен, давший барокко новую жизнь. При этом Сардуй, в отличие от целого ряда латиноамериканских авторов, не впадает в крайность при противопоставлении американского барокко европейскому и обосновывает близость между некоторыми барочными теориями в Латинской Америке и западной философией постмодернизма. После работ Сардуя стало практически невозможно говорить о латиноамериканском барокко²²⁵ в отрыве от литературно-философских тенденций в западной культуре второй половины XX в.

С. Сардуй испытал влияние французского «нового романа», был близок к группе «Тель Кель», владел структуралистским методом анализа художественного текста, более десяти лет прожил в Париже, но никогда не терял ощущения своей принадлежности к латиноамериканскому культурному пространству²²⁶. Этот «дуализм» Сардуя важен для понимания уникальности

²²⁵ Речь идет, конечно, о барокко как о вневременном феномене, а не историческом стиле.

²²⁶ Сардуй не рассматривал барокко / необарокко как явление исключительно литературное. Он в достаточной мере апеллировал с помощью примеров к другим видам

его барочной теории: латиноамериканская культура вообще и литература в частности в начале второй половины XX в. находились в совершенно ином положении, нежели культура и литература Запада. В то время как в европейской литературе доминировали идеи, связанные с кризисом, если не концом культуры в принципе²²⁷, в Латинской Америке шел процесс культурного становления континентального самосознания.

Работы, фиксирующие и анализирующие симптомы кризиса европейской цивилизации, появились в последней трети XIX – первой трети XX в. В основе радикального изменения мировоззрения интеллектуалов Старого Света лежало разочарование в главных устоях, определявших развитие европейского общества на протяжении веков: кризис рационализма совпал с кризисом веры. Последним всплеском рационализма в гуманитарной науке был структурализм 1950–1960-х гг., но уже с конца тех же 1960-х в западной гуманитарной мысли магистральным направлением становится постмодернизм, идеологически связанный с постструктурализмом. «Но если постструктурализм в своих исходных формах практически ограничивался узкой сферой литературно-философских интересов, то есть, условно говоря, определялся французской философской мыслью (Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Делез, Ф. Гваттари и Ю. Кристевой) и американской теорией литературоведения (деконструктивизм П. де Мана, Дж. Хармана, Х. Блума и Дж.Х. Миллера), то постмодернизм сразу стал восприниматься как глобальное выражение духа своей эпохи – второй половины и конца XX века»²²⁸.

искусства, общественных и естественных наук, но все-таки в первую очередь феномен барокко интересовал его именно в рамках литературоведения. Об этом говорит хотя бы эпиграф, взятый из работы А. Море «Барочный лиризм в Германии» (Moret A. *El lirismo barroco en Alemania*. Lille, 1936), где автор говорит о целесообразности использования в литературных исследованиях понятия «барокко», известного, скорее, как понятие сферы пластических искусств. При этом он оговаривается, что само понятие «барокко» не имеет четкого определения.

²²⁷ В европоцентричной культурологической модели нередко ставился знак равенства между культурой как таковой и западной культурой; соответственно, кризис в западной культуре воспринимался как кризис культуры в целом.

²²⁸ Ильин И.П. *Западное литературоведение XX века*. М.: INTRADA, 2004. С. 325.

Латинская Америка находилась в абсолютно другой культурно-исторической ситуации. Ее молодая литература переживала один из самых ярких этапов в своем развитии. Новому Свету в начале 1970-х гг. было очень далеко и до «смерти Бога», и до «смерти автора»: перед писателями Латинской Америки стояла задача осмысления своей роли в мировой культуре и цивилизации.

Позиция С. Сардуйа как посредника между разными культурными континентами оказалась плодотворной и в этом смысле перекликалась с позицией Алехо Карпентьера. Определенное сходство имеют и отдельные эпизоды их биографий: Карпентьер так же, как и Сардуй, долго жил во Франции и именно здесь собрал обильный материал для осмысления истории и специфики латиноамериканской цивилизации. Однако отмеченное сходство является чисто внешним или, точнее, формально-типологическим. Карпентьер жил в Париже в 1920–1930-е гг., когда латиноамериканская литература лишь начинала выходить за пределы собственного континента, ко времени публикации работ С. Сардуйа она уже стала художественным явлением, получившим признание во всем мире. Кроме того, Карпентьер критически относился к современным ему тенденциям в европейской культуре (в первую очередь к сюрреализму²²⁹, хотя одно время входил в группу сюрреалистов Андре Бретона) и противопоставлял их искусственности подлинную чудесную реальность Америки. Иными словами, для осмысления латиноамериканской цивилизации и создания собственных теорий культурообразования Карпентьер отталкивался от западных культурных концептов, предпочитая латиноамериканскую сущность западному миру²³⁰, в то время как Сардуй, напротив, стремился к созданию универсальной методологии, с помощью

²²⁹ См. предисловие к роману А. Карпентьера «Царство земное».

²³⁰ Пожалуй, только в повести «Концерт барокко» (1974) появляется идея символического сближения и взаимопроникновения латиноамериканских и европейских культурных сущностей.

которой можно было бы сблизить барочные концепции Латинской Америки с достижениями европейского структурализма и постструктурализма.

Итак, целью Сардуй было создание обобщающей концепции, которая должна была аккумулировать как барочные теории латиноамериканских интеллектуалов, так и достижения европейской гуманитарной мысли, причем в первую очередь речь шла о концепциях и теориях, появившихся после Второй мировой войны, мало востребованных теоретиками американского барокко. Сардуй хотел «осовременить» барочные идеи и доказать, что барокко может быть еще более универсальным культурным феноменом, чем это представлялось раньше. Так появилось понятие «необарокко», которое не противостоит «барокко», а является его дополненным современным вариантом. Это барокко, обогащенное философией структурализма, – плод постмодернистского мировоззрения.

Конечно, было бы крайностью приписывать кубинскому автору прямую преемственность по отношению к концепциям Лесамы Лимы и Карпентьера или, наоборот, считать его выкладки плодом умозрений европейского постмодерниста, находящегося под исключительным влиянием Ролана Барта и Юлии Кристевой. Если бы работы Сардуй были лишь разъяснением латиноамериканских барочных теорий для европейцев, а философии структурализма – для латиноамериканцев, они вряд ли привлекли бы к себе столь значительный интерес.

Тот факт, что главными источниками идей Сардуй относительно барокко / необарокко являются барочные концепции Латинской Америки и французский структурализм, совсем не означает, что других источников для него не существовало. Кубинский автор стремился рассматривать феномен барокко всесторонне, изучая разные точки зрения. Генрих Вёльфлин, Вернер Вайсбах²³¹, Освальд Шпенглер, Хосе Ортега-и-Гассет, Дамасо Алонсо, Пьер

²³¹ Вайсбах Вернер (1873–1953) – немецкий историк искусства, автор работы «Барокко как искусство Контрреформации» (1921).

Шарпентра²³², Хосе Антонио Мараваль существенно раздвинули представления об эстетике барокко в Европе и оказали определенное влияние на мировоззрение Сардуй. Следует постоянно иметь в виду, что Сардуй предпочитает работать с материалом как исследователь, а не как апологет какой бы то ни было философской или научной концепции. Это особенно наглядно демонстрируют его статья «Необарокко» и книга «Барокко». Из всего имевшегося в наличии материала кубинский исследователь не просто сделал своего рода дайджест интересующих его взглядов на барокко, как, например, Эмилио Карилья, а использовал его для построения собственной концепции.

Таким образом, Сардуй не является ничьим непосредственным последователем. К примеру, идейная близость с концепцией Лесамы Лимы в «Барокко и необарокко» проявляется в меньшей степени, чем в эссе «Рассеивание / Фальшивые ноты (Посвящение Лесаме Лиме)». Принципиальное отличие теоретической работы Сардуя от эссе Лесамы Лимы просматривается в их стиле, целях и задачах. Если для Лесамы его культурологические, а иногда и квази-культурологические эссе – часть общего вместе с поэзией и прозой, местами плохо расчлененного барочного текста²³³, то Сардуй строго разделял свое художественное творчество и эссеистику. В его тщательно структурированных теоретических работах вполне выдержан жанр научного эссе. Несмотря на то, что с концептуальной точки зрения Сардуй всегда больше ценил теоретические искания Лесамы Лимы, работы Карпентьера также имели для него огромное значение и, безусловно, способствовали выработке Сардуем собственной методики.

²³² Шарпентра Пьер (1922–1977) – французский историк и социолог. Автор исследований по истории барокко.

²³³ «В основе поэтической системы и космогонии Лесамы лежит отрицание декартовского понятия причинности, как и всего рационально мыслимого мира. Он многократно выступает против логоцентрического строя мышления, предполагающего детерминистскую неопровержимость каузальной связи всеобщей картины мира» (*Гирич Ю.Н.* Хосе Лесаме Лима // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 325).

Интересно, что один из первых пассажей эссе «Барокко и необарокко», в котором Сардуй обращается к роли Эухенио Д'Орса в новом осмыслении феномена барокко и барочного, в известном смысле является моделированием полемики между Лесамой Лимой и Карпентьером о сути барокко. Сардуй, отдавая должное Д'Орсу как философу, определившему вневременную сущность эстетики барокко, не соглашается со смысловым наполнением понятия «барокко», отстаиваемым каталонским автором. Сардуй решительно не принимает посыл Д'Орса, согласно которому барокко «воодушевляется тайной ностальгией по потерянному раю»²³⁴, а Чурригера в своей архитектуре «вспоминает первозданный хаос»²³⁵. Для кубинского автора (и в этом он отчасти близок Лесаме Лиме) барокко – явление подчеркнуто искусственное, специально созданное таким образом, чтобы не выглядеть натуральным и естественным.

«Гораздо более естественна искусственность искусства, нежели притязаящая на его замену натуральность...»²³⁶, – заметил по этому поводу Лесаме. Сардуй же использует более широкий инструментарий доказательств: «Пир барокко в своем повторении валют, арабесок, масок, засахаренных шляпок и зеркальных шелков – это апофеоз искусственного, ирония и насмешка над естественностью, лучшим обозначением этого процесса будет слово “обыскусствливание” (*artificialización*)»²³⁷. Сардуй явно полемизирует здесь не только с Д'Орсом, но и с Карпентьером, который пытался свести барочное начало с миром чудесной, но подлинной латиноамериканской реальности и даже сделать барочность своего рода ключом для ее понимания.

Если сосредоточиться на художественной литературе – а Сардуй в своих работах, связанных с барокко, все же в большей степени литературовед, чем культуролог, – искусственность, «сделанность» текста, по мнению

²³⁴ *D'Ors E. Lo barroco*. P. 39.

²³⁵ *Ibidem*. P. 27.

²³⁶ *Lezama Lima J. Paradiso*. Buenos Aires: De la flor, 1982. P. 569.

²³⁷ *Sarduy S. Barroco y neobarroco // América Latina en su literatura*. Mexico: Editorial Tecnos, 2013. P. 168.

исследователя, является обязательным условием его принадлежности к барокко. В этом заключается один из главных идеологических посылов эссе «Барокко и необарокко». Сардуй тезисно, с помощью коротких формулировок раздвигает рамки традиционных представлений о барокко, практически лишая само понятие стилистической и исторической обусловленности: «Экстраординарная искусственность, которую можно найти в некоторых текстах, особенно в некоторых современных текстах латиноамериканской литературы, является достаточным условием для того, чтобы обнаружить в них присутствие барокко»²³⁸.

В своей теории Сардуй сумел окончательно освободиться от давления представлений о барокко как историческом стиле, от которых в определенной степени все еще зависели Лесама Лима и Карпентьер. Для Сардуя барокко – понятие, с одной стороны, обладающее обязательным набором характеристик, но с другой – богатое многообразным содержанием. Барокко становится релевантным для понимания латиноамериканской культурно-эстетической сущности только в том случае, если сам феномен барокко трактуется максимально широко. «Очевидно, что специфику латиноамериканской культуры манифестирует вовсе не барокко как исторический стиль, а нечто трудноопределимое, за неимением более подходящей дефиниции названное барокко или барочностью»²³⁹.

С одной стороны, сам Сардуй фактически наделяет барокко именно теми качествами, которые были релевантны для его теории, т. е. его представления о барокко носят в известной степени авторский характер. С другой стороны, считать, что теоретические идеи Сардуя были выражены именно в парадигме барокко / необарокко, а не, к примеру, романтизм / неоромантизм, только вследствие личных вкусовых пристрастий автора или же моды на барокко в латиноамериканской культуре, тоже едва ли правильно. По всей видимости, причиной повышенного интереса к эстетике барокко в XX в. является как раз

²³⁸ Ibidem. P. 169.

²³⁹ Гурин Ю.Н. Хосе Лесама Лима. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 314.

сочетание слабой терминологической проработки этого понятия и наличия ярких образов искусства барокко, которые явно имели в своей основе иные, радикально отличные от Ренессанса или классицизма принципы. В этом смысле апеллировать к барокко как к идейной основе, противоположной концептуальным основам неоклассицизма и позитивизма, было проще, чем, например, к романтизму: барокко давало больше свободы для интерпретаций.

Так, Пьер Шарпентра считал, что интерес к барокко во второй половине XX в. был связан с потребностью найти культурно-эстетическую базу, которая могла бы быть противопоставлена идеям классицизма: «<...> Функция барокко заключалась в том, чтобы выполнить роль антиклассицизма, поскольку романтизм уже не мог быть репрезентативным для нашего культурного универсума»²⁴⁰. Поэтому неправомерно утверждать, что Сардуй приписал барокко какие-то особенные характеристики, актуальные для него лично и пригодные лишь для построения его концепции. Нельзя отрицать, что кубинский автор вольно обходился с понятием «барокко» и, по сути, введенным им в литературоведческий контекст понятием «необарокко», но само явление располагает к этому. Сила феномена барокко, оцененная авторами XX в., заключается в отсутствии в его основании жестко структурированной теоретической модели.

Даже если обратиться к барокко как историческому стилю, можно обнаружить, что в XIX в., когда, собственно говоря, и сформировались искусствоведческие представления о художественных стилях, оно, в отличие от классицизма, не получило внятного, четко прописанного определения и в первую очередь воспринималось как явление, противопоставленное Ренессансу и классицизму, хронологически расположившись между ними. Эстетика барокко в качестве базы для объединения ряда мастеров выглядела более рыхлой, чем представленная в той же роли эстетика Ренессанса или

²⁴⁰ *Charpentrat P. Le mirage baroque. Paris: Éditions de Minuit, 1967. P. 123.*

классицизма²⁴¹. Поэтому есть определенные основания считать, что использовать понятие «барокко» и производное от него «необарокко» кубинскому автору было удобно в силу их достаточно внятной смысловой направленности при сохранении широкого поля для трактовок.

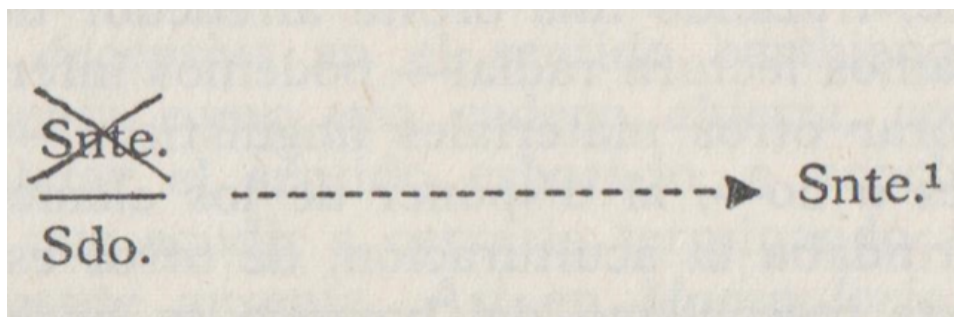
3.2. Механизмы барокко и необарокко в эссеистике Сардуй

Уже в первых эссе Сардуй, посвященных барокко, исследователь побеждает писателя. Сардуй выстраивает свою концепцию с помощью ясных и последовательных культурологических рассуждений, иллюстрируя ее примерами из разных сфер искусства, в первую очередь из области литературы. Причем Сардую не просто интересно обозначить какие-то аспекты барочной сущности произведения, но важно показать механизмы использования тех или иных приемов формирования этой сущности. Провозгласив искусственность главной отличительной особенностью барочного мировоззрения, Сардуй выделил три способа (или приема) создания эффекта искусственности: замена, распространение (пролиферация) и сгущение (конденсация). Рассмотрим их по порядку.

Замена (la sustitución) является, согласно Сардую, одним из основных проявлений необарочности текста. Речь идет о нарушении традиционного соотношения между означаемым и означающим. На картинке схематически показано, как означаемое (el significado, сокращенно: Sdo), соответствующее означающему (el significante, сокращенно: Snte), заменяется другим

²⁴¹ В качестве примера можно назвать несколько авторов испанского «золотого века» (Луиса де Гонгору, Франсиско де Кеведо, Педро Кальдерона, Бальтасара Грасиана), творчество которых принято относить к литературе барокко. При внимательном рассмотрении можно обнаружить, что объединяющая их барочная «база» носит весьма умозрительный характер. Барочное начало в творчестве этих авторов заключается, по сути, в заметном отличии их эстетики от эстетики Ренессанса, в парадигму которой в целом можно было уложить произведения творивших примерно в то же время Мигеля де Сервантеса и Лопе де Веги. Но направление в литературе, к которому относилось творчество Гонгоры, называлось культеранизм, творчество Кеведо относили к концептизму, а Кальдерон работал в манере, близкой к религиозному мистицизму.

означающим ($Snte^1$), которое соответствует данному означаемому лишь в конкретных контекстуальных рамках.



«Когда в “Рae” Лесама Лима называет мужской член “жалом лептосоматика с макрогенитосомией”, искусственность барокко проявляется посредством замены, которую можно описать следующим образом: означающее, которое соответствует означаемому “мужественность” (*virilidad*), скрыто и заменено другим, в семантическом плане очень от него далеким, и функционирует только в эротическом контексте рассказа, то есть согласовывается с первым в процессе означивания»²⁴².

Таким образом, один смысл заменяется другим, являясь при этом следствием нарушения традиционных представлений о построении фразы. Принцип замены как один из принципов создания необарочного текста применим, с точки зрения Сардуя, и в других областях искусства. В качестве примера из живописи автор приводит иллюстрацию на обложке романа «Рай»²⁴³ (автор обложки – Рене Портокарреро, кубинский художник, работавший в модусе, который вполне можно обозначить как необарокко). Здесь так же, как и в произведении Лесама Лимы, имеет место нарушение традиционных связей между означаемым и означающим. То, что по идее должно быть шляпой и выполнять именно эту функцию, у Портокарреро становится цветочным каркасом, построенным на корабле.

²⁴² *Sarduy S. Barroco y neobarroco. P. 169.*

²⁴³ *Lezama Lima J. Paradiso. Mexico: Era, 1968.*

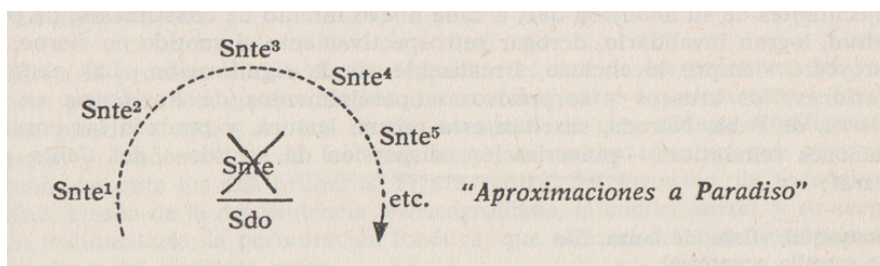
Прием замены Сардуй обнаруживает и в архитектуре, рассматривая работы известного кубинского архитектора XX в. Рикардо Порро. В его строениях кубинский автор видит то же самое нарушение привычной связи между означаемым и означающим: «Здесь функциональные элементы архитектуры иногда заменяются другими, которые в данном контексте могут служить означающими <...> водосточная труба обозначается не горгульей, – что является ее закодированным обозначением со времен готики и стало уже общепринятым, – но флейтой, бедренной костью или фаллосом. Фонтан облекается в форму папайи, кубинского фрукта. Последняя замена выглядит особенно интересной, поскольку не ограничивается простой перестановкой – она удаляет “нормальное” значение означаемого и ставит на его место другое, которое должно придать эротический импульс произведению. В случае с Порро речь идет об использовании языковой игры, поскольку на кубинском аргосе слово “папайя” означает также женский половой орган»²⁴⁴.

Это наглядный пример того, что, исследуя разные виды искусства на предмет наличия необарочных характеристик, Сардуй исходил из принципов литературоведения. Текстуальный анализ он переносил и на другие виды искусства, усматривая в них параллели приемам литературного письма. В частности, прием замены, с помощью которого создавалась необарочная художественность, по наблюдению исследователя, работал по одной и той же схеме и в литературе, и в живописи, и в архитектуре, которые трактовались как некий текст. Общеизвестно, что стремление придать тексту универсальный характер характерно для философии структурализма и еще в большей степени – для постструктурализма.

Второй механизм создания барочного текста – *распространение*, или пролиферация (*la proliferación*). Здесь также идет речь о нарушении общепринятой связи между означаемым и означающим. Только в данном случае отсутствие прямого обозначения заменяется целой метонимической

²⁴⁴ *Sarduy S. Barroco y neobarroco. P. 170.*

цепью означающих, связанных с означаемым лишь контекстуально. Они как бы окружают то понятие, которое обозначают, но при этом важным является и отсутствие прямой однозначной корреляции. Сардуй называет это явление радиальным чтением, поскольку метонимический ряд, выполняющий роль обозначения, создает своего рода круг метонимий, равноудаленных от понятия, которое он должен обозначать (на картинке в центре находится означаемое, зачастую зашифрованное понятие, окруженное кругом означающих).



В качестве примера распространения Сардуй приводит фрагмент из романа А. Карпентьера «Век Просвещения». В этом отрывке для того, чтобы обозначить понятие «беспорядок», автор перечисляет названия разнообразных астрономических инструментов, которые используются не по назначению и совершенно неожиданным образом. Они располагаются вокруг неназванного понятия и в контексте данного фрагмента текста обозначают беспорядок и хаос: «Солнечные часы в патио превратились теперь в лунные часы, вместо полудня они указывали полночь. На гидростатических весах проверяли вес кошек; небольшой телескоп, труба которого была выставлена в разбитое оконце, позволял наблюдать за такими вещами в соседних домах, что Карлос, одинокий астроном, сидевший на шкафу, игриво усмехался»²⁴⁵.

Прихотливые и намеренно усложненные приемы придают тексту необарочный характер. Использование контекстуально обусловленных рядов метонимий предполагает принципиально новую композиционную и идеологическую структуру, которая полностью противоположна неоклассической или позитивистской модели. Сардуй, работая

²⁴⁵ Карпентьер А. Избранное. М.: Радуга, 1988. С. 122–123.

непосредственно с текстами, преимущественно латиноамериканскими, хочет представить необарокко не как некую отвлеченную и умозрительную идею, а как явление в искусстве, которое можно аналитически вычленишь и схематизировать. Барочная усложненность на латиноамериканской почве превращается в адекватный способ осмысления континентальной действительности²⁴⁶. В качестве примера Северо Сардуй приводит поэтические сборники Пабло Неруды («Местоительство – Земля» и «Всеобщую песнь»), в которых работает прием пролиферации: «Перечисления, резкие и неожиданные сочетания сборника “Местоительство – Земля” Пабло Неруды формируют тот же самый тип чтения и семантические констелляции – распыления и рассеивания смысла, что и его “Всеобщая песнь”»²⁴⁷.

Сардуй отмечает, что при пролиферации, которая по своей сути является метонимической операцией, важную роль в структуре необарочного построения приобретает эффект отсутствия обозначаемого понятия, вокруг коего и формируется метонимический ряд. Здесь как раз и возникает специфический барочный шифр, который посредством перемещений, перестановок, тропов должен раскрыть перед нами этимологию отсутствующего слова. Семантический ряд выстраивается вокруг постепенно проявляющегося понятия, которое еще и богато декорируется за счет перифраз, т. е. иносказаний. Прием предполагает радиальное чтение, с помощью которого, двигаясь по эллипсу вокруг неназванного понятия, можно его расшифровать.

Этот метонимический эллипс ассоциируется с одним из важнейших для Сардуя символов философии барокко – «эллипсом Кеплера»,

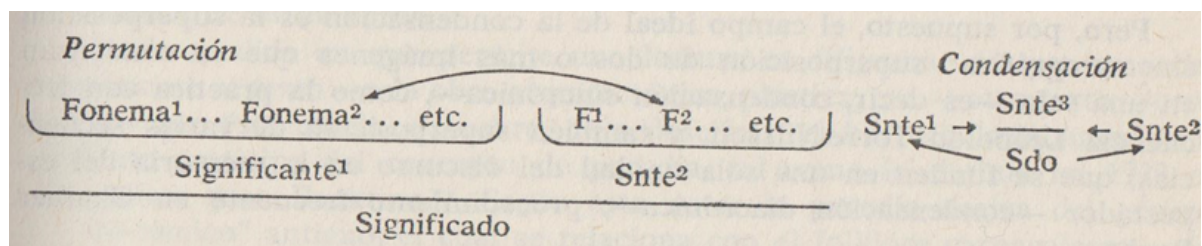
²⁴⁶ В этом отношении Сардуй даже сближается с некоторыми тезисами барочной теории Алеко Карпентьера: «Все, что относится к американской космогонии – все великое, что есть в Америке, – является барочным» (*Carpentier A. Razón de ser.* P. 59).

²⁴⁷ *Sarduy S. Barroco y neobarroco.* P. 172.

противопоставленным «кругу Галилея»²⁴⁸. В открытии Кеплера Сардуй увидел своего рода символ барочной риторики, при которой обозначаемое понятие находится в центре эллиптической орбиты обозначающих его понятий. Эллипс Кеплера не просто стал открытием истинного движения Земли вокруг Солнца, но и фактически лишил мироздание единого стабильного центра, и именно поэтому идею Сардуя лучше иллюстрирует эллиптическая система Кеплера, а не круговая Галилея²⁴⁹.

Третий механизм, с помощью которого, по мнению Сардуя, формируется необарочный текст, – *конденсация* (la condensación). Этот механизм подразумевает такие приемы, как перестановка, отражение, слияние и обмен между фонетическими или пластическими элементами. «<...> Из двух терминов одной означающей цепочки в результате столкновения и конденсации возникает третий термин, который семантически обобщает два первых. Это является центральной фигурой творчества Джеймса Джойса и всего игрового искусства, гербом наследия Льюиса Кэрролла <...>»²⁵⁰.

Северо Сардуй предлагает такое схематическое выражение механизма конденсации (на картинке показано, как при столкновении двух обозначаемых терминов появляется третий).



Подобный прием является типичной для эстетики постмодернизма игрой с формой, с помощью которой автор пытается завуалировать смысл или даже отвести ему второстепенную роль в тексте. Игра становится

²⁴⁸ Согласно первому закону Кеплера, каждая планета Солнечной системы обращается по эллипсу, в одном из фокусов которого находится Солнце.

²⁴⁹ Все великие открытия в области астрономии вели к смене эстетики Ренессанса эстетикой барокко, поскольку делали антропоцентрическое мировосприятие проблематичным.

²⁵⁰ *Sarduy S. Barroco y neobarroco. P. 172.*

самодостаточным смыслом произведения, и это действительно роднит философию барокко с философией постмодернизма. Более того, именно механизм конденсации является самым очевидным мостиком между историческим стилем барокко и необарочными концепциями Латинской Америки. Основы барокко – доминирование формы над содержанием, внешнего над внутренним, отсутствие единого центра, самодостаточная ценность декоративности и украшения – коррелируют с рядом ключевых концептов постмодернизма, для которого принцип эстетической или интеллектуальной игры становится главенствующим. Но в случае с Сардуром в игру вступает еще один очень важный фактор – латиноамериканский: необарокко – это способ осмысления латиноамериканского образа мира, который, очертившись в сжатые схемы, приобретает универсальный размах. Механизм конденсации показывает, что именно делает дискурс барочным или постмодернистским и как это происходит на латиноамериканской почве: «<...> Сам термин “барокко” переосмысливается здесь посредством специфического травестийного обыначивания, что как раз и составляет основное свойство латиноамериканского художественного мышления. Парафразируется всегда стиль – ведь историческое барокко и есть, прежде всего, культ стиля»²⁵¹.

В этом определении большое значение имеет осмысление понятия «барокко» – даже в историческом смысле – как феномена, где во главу угла поставлен стиль, а не содержание. Таким образом, те свойства барокко (внимание к внешнему, декоративность, отсутствие единого центра, доминирование стиля над сущностью, формы над содержанием), которые были негативно восприняты в эпохи господства эстетики классицизма и философии позитивизма, в контексте философии постмодернизма стали восприниматься чуть ли не как единственно возможные для произведений искусства.

²⁵¹ *Гирин Ю.Н.* Хосе Лесама Лима // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 5. С. 315.

В качестве примеров использования механизма конденсации Сардуй приводит роман Гильермо Кабреры Инфанте «Три грустных тигра», работы двух мастеров современного изобразительного искусства Карлоса Крус Диеса и Хулио Ле Парка, а также кинофильмы аргентинского режиссера Леопольдо Торре Нильссона.

Что касается романа Кабреры Инфанте, то русский перевод его названия наносит значительный урон авторской идее: «три грустных тигра» по-русски – малоосмысленное словосочетание, в то время как по-испански это начало детской скороговорки. Но главное даже не это, а то, что фонетический ряд “*Tres tigres tristes*” образует аллитерацию, которая в терминологии Сардуя является вариантом конденсации. Именно эта аллитерация задает игровой тон всему повествованию. Соединение трех слов, значения которых с трудом связываются друг с другом, дает на выходе неожиданный эстетический эффект. В качестве других примеров конденсации в романе Кабреры Инфанте Сардуй приводит авторские неологизмы “*amosclavo*” и “*maquinoscrito*”²⁵².

Утверждение Кабреры Инфанте о том, что главной темой романа является язык, дает основание предположить, что сама идея романа восходит к «Печальным тропикам» (“*Tristes tropiques*”, 1955) Клода Леви-Стросса, «для которого язык является носителем глубинных, а-рациональных мифологем, отрицающих линейную историчность»²⁵³. Стилистический анализ подтверждает это: «<...> стилистику “Трех грустных тигров” характеризует смысловое переосмысление официозного языка, расшатывание идейно-образных стереотипов посредством игры со словом на основе каламбура; авторское слово элиминируется, а повествование слагается (разлагается?) за счет множества несвязанных, взаимоналожимых голосов персонажей, отражающихся друг в друге»²⁵⁴.

²⁵² Автор создает неологизмы, сращивая слова “*amo*” («хозяин») и “*esclavo*” («раб»), а также “*maquina*” («машина») и “*escrito*” («написано»).

²⁵³ *Гирин Ю.Н.* Литературы стран Карибского бассейна // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы. Часть первая. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 5. С. 333.

²⁵⁴ Там же.

Для С. Сардуй роман Кабреры Инфанте является актуальным явлением, можно даже сказать, типологическим. Роман «Три грустных тигра» увидел свет в том же 1967 г., что и роман самого Сардуй «Откуда родом певцы» и всего на год позже «Рая» Хосе Лесама Лимы. Эти три произведения можно рассматривать как некое единое звено, поскольку, с одной стороны, они занимаются поисками культурного кода Латинской Америки, что типично почти для всей литературы, которую принято относить к «новому латиноамериканскому роману», а с другой – имеют явные черты эстетики постмодернизма. И если Лесам Лима подходит к этой эстетике в большей степени интуитивно, то С. Сардуй и Г. Кабрера Инфанте уже вполне осознанно создают свои тексты, отталкиваясь от философии структурализма. В мирах их романов самодостаточной ценностью обладают текст и язык. Как отмечает Д.А. Синицына, для Кабреры Инфанте «национальная сущность есть язык, причем язык здесь следует понимать во множестве смыслов: не только как выразитель, но и как субститут реальности, не только как слово, но и как зрительный образ; не как единственный язык, но множество их; как инструмент хвалы и хулы, как эквивалент памяти, как игру, пир и т. д.»²⁵⁵.

Хотя в своем видении необарокко Сардуй апеллирует в основном к литературе, значительное внимание он уделяет и другим видам искусства, в произведениях которых необарочная сущность также обеспечивается механизмом конденсации, например, оптическому искусству венесуэльца Карлоса Круса Диеса и аргентинца Хулио Ле Парка. Живописно-пластический мир их работ во многом зиждется на создании новых форм и цвета путем неожиданных соединений и комбинаций существующих. Кроме того, в их произведениях важная роль отводится зрительному восприятию. Зритель становится фактически соавтором, и процесс превращения двух субстанций в новую третью часто происходит непосредственно на его глазах. В кино, по мнению Сардуй, подобного эффекта добивается аргентинский режиссер

²⁵⁵ Синицына Д.А. Творчество Гильермо Кабреры Инфанте и «новый» латиноамериканский роман: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2011. С. 5.

Леопольдо Торре Нильссон, используя прием наложения нескольких образов друг на друга: в результате в памяти зрителя остается один образ, являющийся продуктом конденсации.

В отличие от других создателей барочных концепций, Северо Сардуй добавил к теоретическим построениям демонстрацию механизмов проявления необарокко в искусстве. «То, что сделал Сардуй, это в первую очередь изменение самой методологии анализа барокко», – замечает Валентин Диас²⁵⁶, и с этим замечанием можно согласиться.

Однако осмысление Сардуйем механизмов образования необарочного текста – важного, но все-таки технического аспекта проблемы, еще не является ответом на вопрос, в чем же заключается суть самого явления. В разделе работы «Барокко и необарокко», посвященном конденсации, Сардуй сделал несколько ремарок относительно связи данного механизма с сутью эстетики необарокко, коррелирующей с философией постмодернизма. Но принципиальные особенности эстетики барокко Сардуй рассматривает отдельно во второй части своего эссе, а еще подробнее в книге «Барокко». Одну из своих задач кубинский исследователь видел в том, чтобы подчеркнуть особую значимость культуры XVII в. для понимания феноменов искусства второй половины XX столетия. Речь идет об осмыслении явлений, современником которых являлся сам Сардуй, через призму их взаимосвязи с барокко XVII в.²⁵⁷ Трудно дать однозначный ответ на вопрос, что первостепенно для Сардуя – проанализировать барокко с точки зрения современных для него эстетических концепций или же, наоборот, использовать барокко для осмысления современных феноменов. Введение понятия «необарокко» отчасти снимает это затруднение. Одним из базовых

²⁵⁶ *Diaz V. Severo Sarduy y el método neobarroco // Confluenze, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna. 2010. Vol. 2, № 1. P. 47.*

²⁵⁷ Для Сардуя представляет интерес далеко не все, что принято относить к историческому стилю барокко. Для него самое важное – это перемены в мировоззрении, произошедшие в XVII в., сыгравшие важнейшую роль в культурно-историческом процессе и ставшие релевантными для литературной философии Латинской Америки второй половины XX в.

элементов своей необарочной теории Сардуй провозгласил важный и для эстетики постмодернизма принцип пародийности. Речь идет о такой ситуации, когда реакция в пародийном ключе на некое явление становится самостоятельным культурным феноменом, иногда более важным, чем само явление, но при этом связь с объектом пародии неизменно остается. Можно говорить о сознательном осмыслении кубинским автором феноменов барокко / необарокко как реакции на другие культурно-эстетические феномены, т. е. о своеобразной теоретической пародии.

Ссылаясь на известного французского испаниста Робера Жамма, Сардуй доказывает, что пародия играла важную роль и в творчестве, вероятно, самого релевантного для латиноамериканской литературы автора испанского барокко Луиса де Гонгоры. В качестве примера приводится пародия Гонгоры на романс Лопе де Веги: «<...> Романс Гонгоры – искаженная версия предыдущего романа, который также нужно внимательно прочитать, обращая внимание на детали и читая между строк, чтобы полностью понять и оценить произведение Гонгоры. То есть можно говорить о том, что его романс принадлежит к “младшему” жанру, поскольку является не чем иным, как реакцией на другое произведение»²⁵⁸.

Но если в литературе испанского барокко пародия хотя и важный, но все же далеко не единственный базовый элемент, то в культуре Латинской Америки, которая, по мнению Сардуя, изначально возникла как реакция на культуру европейскую, пародия занимает совершенно особое место. Для Сардуя в пародии как одном из важнейших культурообразовательных механизмов барокко важнее всего тот эффект, который В.Б. Шкловский назвал «остранением», т. е. «эффектом нарушения восприятия путем нового взгляда

²⁵⁸ *Jammes R. Etudes sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote. Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'université de Bordeaux, 1967. P. 119.*

на знакомые вещи и явления с целью создания особого восприятия предмета, создания видения его, а не узнавания»²⁵⁹.

Для теоретических утверждений Сардуй исключительное значение имеют представления о пародии литературоведов XX в., в первую очередь М.М. Бахтина. Говоря о пародии как о некой смеси традиционной культуры и карнавальной традиции, Сардуй проецирует мысли Бахтина о пародии в творчестве Боккаччо, Рабле, Сервантеса на латиноамериканскую культуру и в особенности литературу: «Суть и фундаментальная база этого жанра <...> – это карнавал, спектакль, символизм и синкретизм, то есть то, где доминирует “аномальное”, которое проявляется в беспорядке, надругательстве над традицией, эксцентричности, противоречивости. В этом жанре главное – своего рода пародийная коронация, то есть апофеоз, за которым скрывается усмешка»²⁶⁰.

Сардуй был не первым, кто попытался обнаружить пародийный аспект в становлении латиноамериканской культурно-эстетической сущности. Тот же «сеньор эпохи барокко» Хосе Лесама Лимы в известной степени является мастером пародии, создающим собственное произведение на уже готовой основе: «С самого начала наш латиноамериканский сеньор вкушает и смакует уже готовое: лишаясь этой опоры, он пищит и фальшивит»²⁶¹.

В романах и эссе Алехо Карпентьера принцип карнавально-пародийной переработки классических сюжетов латиноамериканским сознанием встречается еще чаще. Достаточно вспомнить такие произведения, как «Потерянные следы», «Концерт барокко», а также эссе «Проблематика современного латиноамериканского романа».

Однако Сардуй воспринимает пародию несколько иначе. В его эссе «Барокко и необарокко» понятие «пародия» коррелирует с

²⁵⁹ Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 9.

²⁶⁰ Sarduy S. Barroco y neobarroco. P. 175.

²⁶¹ Лесамы Лима Х. Зачарованная величина. С. 164.

постструктуралистским понятием интертекстуальности. Как известно, данное понятие было введено в 1967 г. Юлией Кристевой²⁶². Суть его заключается в том, что общим свойством текстов являются связи между ними, т. е. тексты явно или неявно ссылаются друг на друга. Нельзя сказать, что данный феномен, один из базовых для литературной философии постмодернизма, был открыт Кристевой. Новизна в том, что, согласно постструктуралистам, эти отсылки осуществляются неосознанно, без всякого намерения авторов, и что текст может «ссылаться» на такой другой текст, который неизвестен автору первого; именно постструктуралисты сделали представление об интертекстуальности неременным условием анализа литературного произведения. Осмысление интертекстуальности на латиноамериканской почве в рамках собственной барочной концепции стало для Сардуд важным шагом в плане сближения с литературной философией постмодернизма и осмысления латиноамериканской культурно-исторической сущности сквозь призму эстетики барокко.

Итак, согласно Сардуду, пародия – значимый для культуры барокко феномен – расширяется и глобализируется до уровня интертекстуальности, когда один текст или одно произведение искусства не просто является карнавально-ироничным переосмыслением другого, как правило, в рамках более «низкого» жанра, а когда связи между текстами или художественными произведениями становятся более разнообразными. Эти связи могут устанавливаться как посредством цитат, прямого заимствования сюжетов, образов и героев, так и завуалированно, с помощью непрямых аллюзий. Главным для постмодернистов является сам факт подобной связи. Иными словами, один текст должен непременно нести в себе элементы другого.

²⁶² Русский перевод ее ключевой статьи см.: *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал, Хронотоп. 1983. № 4. С. 5–24; и в книжном варианте: *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.

С помощью представления о пародии через призму интертекстуальности Сардуй подводит теоретическую базу под специфические особенности латиноамериканской литературы, которая сама по себе в огромной степени является реакцией на другие, более ранние литературные и культурные феномены. При этом кубинский исследователь вновь разводит авторов исторического барокко и необарокко. В качестве примера Сардуй приводит роман Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», в котором он находит прямые и завуалированные аллюзии на произведения Хуана Рульфо, Хулио Кортасара, Карлоса Фуэнтеса, Марио Варгаса Льосы, а также на более ранние произведения самого Гарсиа Маркеса.

Яркой иллюстрацией постмодернистской пародии и интертекстуальности является фрагмент романа Гильермо Кабреры Инфанте «Три грустных тигра» «Убийство Троцкого в пересказе некоторых кубинских писателей». В нем автор описывает убийство Льва Троцкого в 1940 г. в Мексике в предполагаемой трактовке известных кубинских писателей разных эпох. В своей пародийной стилизации Кабрера Инфанте выводит на сцену Хосе Марти, Хосе Лесаму Лиму, Вирхилио Пиньеру, Лидию Кабреру, Лино Новаса, Алехо Карпентьера и Николаса Гильена. Каждый из них в собственной стилистической манере рассказывает об убийстве Троцкого. Вот так выглядят фрагменты данных стилизаций, написанных в манере Лесамы Лимы и Карпентьера.

«Хосе Лесамы Лима

Завещательная раскроенного.

Край-безоблачной-ясности-воздуха, четверг, 16-е (N.P.) – Лев Давидович Бронштейн, архидиакон, влачивший также псевдоимя Тротский (sic), скончался в сем городе сегодня в вагнеровской агонии, извергая стоны с экуменическими скруглениями...»²⁶³;

«Алехо Карпентьер

²⁶³ Кабрера Инфанте Г. Три грустных тигра. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2014. С. 250.

...Он отшвырнул сигарету, скрученную из маисового листа, потому, что непостижимым образом она отдавала полентами его детства, сладкими кукурузными пудингами, сантьяжскими послетрапезными тайюйо, и увидел, как внезапный белый снаряд упал подле кованной решетки с вертикальными, толстыми, многогранными прутьями, сплетавшимися вверху ограды в барочные узоры из симметричных выбросок, каллиграфичных фрагментов и разнообразно окаймленных виньеток»²⁶⁴.

Таким образом, мы видим, что Сардуй совершенно естественно вводит произведения современной ему латиноамериканской литературы в контекст западного литературоведения 1960–1970-х гг. Это сознательное использование последних достижений хорошо знакомой Сардую европейской гуманитарной мысли задает новую парадигму исследования латиноамериканской литературы, отчасти противоречащую тенденциям, которые идут от концептуальных взглядов Лесамы Лимы и Карпентьера, но во многом дополняющую их идеи. Главное отличие теории Сардуя от барочных теорий его соотечественников и старших современников заключается в принципиально ином взгляде на традиционную культурную оппозицию «Латинская Америка – Европа». Если представители старшего поколения авторов «нового латиноамериканского романа», зачастую имея серьезный опыт взаимодействия с западноевропейской культурой²⁶⁵, делали вывод о невозможности осмыслить культурно-исторические феномены Латинской Америки, опираясь на достижения западной философии и литературоведения, то Сардуй, напротив, считал целесообразным использование подходов структурализма и постструктурализма для создания собственной необарочной концепции.

²⁶⁴ Там же. С. 268.

²⁶⁵ В частности, Алехо Карпентьер и Мигель Анхель Астуриас в 1920–1930-е гг. на протяжении долгого периода времени жили в Париже и были близки к сюрреалистам. Пребывание в Европе помогло им проработать значительный объем архивных материалов, касающихся Латинской Америки.

Если в эпоху, которую принято связывать с расцветом барочных теорий (концепции Лесамы Лимы и Карпентьера), доминировала идея об уникальности естественной, «натуральной» латиноамериканской сущности и ее противопоставленности искусственности западной цивилизации²⁶⁶, то Сардуй в своих работах «Барокко и необарокко» и «Барокко» стремился показать, что структуралистский метод исследования является универсальным и вполне применимым и для латиноамериканской культуры. При этом Сардуй не вел ни очной, не заочной полемики, к примеру, с тем же Алехо Карпентьером, который в 1970-е гг. был еще вполне активным автором, что можно объяснить прежде всего разными теоретическими основами их концепций. Карпентьер использовал эстетику европейского сюрреализма, чтобы, оттолкнувшись от нее, обнаружить факторы, сыгравшие роль в культурообразовании Латинской Америки. Сардуй же работал с эстетикой совсем иной Европы, концепции и теории которой сильно отличались от идей сюрреализма, возникших в богемной Европе 1920–1930-х гг., какой знал ее Карпентьер.

Концепции Карпентьера или Лесамы, с одной стороны, и Сардуя, с другой, не противопоставлены друг другу. Просто теория Сардуя строится на более глобальных обобщениях. Известный современный аргентинский исследователь роли барокко в латиноамериканской литературе Игнасио Ириарте подчеркивает, что концепция Сардуя расширяет более ранние барочные теории Нового Света, выходя на новый уровень обобщений: «Сардуй не является политическим мыслителем и не хотел им быть, но его взгляд на семиологию как на революционную силу в сочетании с его анахроничным подходом к истории и важностью, которую он придает симуляции, — это способы актуализировать барокко как язык, позволяющий

²⁶⁶ См. например, пролог к роману Карпентьера «Царство земное», который стал манифестом его концепции «чудесной реальности».

вернуть то мощное напряжение, которое меньше влияет на конкретный период, чем на то, что обычно называют расцветом модерна»²⁶⁷.

Сардуй считает, что не уникальный культурный синтез, имевший место в Латинской Америке, создал барочные феномены новой культуры, а сама барочная эстетика стала своего рода основой для грандиозной культурной встречи. Иначе говоря, барочная эстетика не являет собой результат уникального схождения культур, но эстетический базис барокко обеспечил ошеломляющий эффект этой встречи. Барокко в целом обладает более широкими и глобальными характеристиками, чем непосредственно барокко латиноамериканское, которое входит в него как органическая часть. В сущности, Сардуй не отвергает теоретических достижений Лесамы и Карпентьера и вписывает их опыт в мировую культурно-эстетическую парадигму. Он заново выстраивает модель «Америка – Европа», исходя из иного временного контекста.

В 1960-е и в начале 1970-х гг. в гуманитарной жизни Европы произошли колоссальные сдвиги, которые привели к пересмотру всех культурно-эстетических тенденций, существовавших до той поры в Старом Свете. Известный исследователь творчества кубинского писателя Роберто Гонсалес Эчеваррия в своей монографии «Путь Северо Сардуя» (1987) попытался выделить самое главное в его культурологической концепции: «Барочная теория Сардуя развивает идею Лесамы о сочетании разных эпох и их столкновении по аналогии с разными культурами, но ее базовые основы и язык претендуют на большую научность, и “метафорический субъект”, если и не исчезает, то претерпевает метаморфозы»²⁶⁸.

²⁶⁷ *Iriarte I.* Barroco anacronico de Severo Sarduy // *Recial*. 2018. Vol. IX, № 14. P. 127–137.

²⁶⁸ *González Echevarría R.* La ruta de Severo Sarduy. Leiden: Almenara, 2017. P. 146.

3.3. Позиция Ирлемар Кьямпи: попытка систематизации барочных концепций

К началу нашего века представления о барокко как о важнейшем факторе культурообразования Латинской Америки, не потеряв своей актуальности, приобрели большое разнообразие.

В связи с этим возникла потребность их исследовать и выстроить на их базе парадигму барочных концепций в Латинской Америке. В результате появилась классификация / периодизация Ирлемар Кьямпи. Бразильская исследовательница с середины 1970-х гг. стала свидетельницей абсорбирования латиноамериканской гуманитарной мыслью европейского структурализма и постструктурализма. И в этом отсутствии временного зазора между изучаемым материалом и его исследованием также заключаются уникальность и своеобразие латиноамериканского литературоведения. На примере работы Кьямпи в очередной раз выясняется, что о какой-либо академической традиции в латиноамериканском литературоведении в целом и в 1990-е гг. в частности говорить не приходится. Не имея твердого научного фундамента для своих исследований, Кьямпи выполняет работу, схожую с деятельностью первооткрывателя, вынужденного сформулировать представление о феноменах, с которыми он сталкивается, и дать им название²⁶⁹. Это направление деятельности – очень латиноамериканское по своей сути, поскольку подразумевает не просто работу по существующей схеме, а создание такой схемы, которая могла бы стать адекватной для данного вида исследования. Даже в конце XX в. автор – исследователь феноменов латиноамериканского мира и художественного сознания сталкивается с необходимостью выполнить функцию, обозначенную Алехо Карпентьером как «дело, достойное Адама: дать названия вещам»²⁷⁰. Категория

²⁶⁹ Данный феномен известный уругвайский критик Эмир Родригес Манегаль называл специфическим явлением гуманитарной мысли именно Латинской Америки XX в. Об этом он пишет в статье: *Rodriguez Manegal E. Notas sobre (hacia) el boom I // Plural. 1972. № 4. P. 29–32.*

²⁷⁰ *Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М.: Прогресс. 1984. С. 24.*

латиноамериканского художественного сознания, определенная А.Ф. Кофманом как адамизм²⁷¹, оказалась в некоторой степени применима и к теоретикам-литературоведам.

Кьямпи, ни много ни мало, предстояло создать систематизированное представление об истории латиноамериканской литературы, которое было бы адекватно культурно-исторической парадигме рубежа тысячелетий, и соответствующее этой истории представление об основных вехах барочных концепций в Латинской Америке. Не случайно речь идет именно о барочных концепциях, поскольку само представление о барочном как о чем-то систематизированном есть своего рода оксюморон.

В книге «Барокко и современность»²⁷² (ей предшествовала целая серия работ: до 1998 г. Кьямпи были написаны книга «Чудесный реализм. Форма и Идеология в новом латиноамериканском романе»²⁷³, предисловие и комментарии к бразильскому изданию сборника эссе Хосе Лесамы Лимы «Самовыражение Америки»²⁷⁴, а также главы в коллективных трудах и статьи²⁷⁵) Кьямпи выделила четыре этапа восприятия эстетических феноменов

²⁷¹ Кофман А.Ф. Адамизм – константа латиноамериканского художественного сознания // *Iberica Americans. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре*. М.: Наследие, 1997. С. 134–171.

²⁷² В 1998 г. данная работа увидела свет на португальском, а в 2000 г. на испанском. Слово «современность» в названии следует понимать как Новое время, причем не в традиционном историческом или искусствоведческом ключе, а как некий онтологический концепт, которому противопоставлен концепт «постмодернизма».

²⁷³ Chiampi I. *O Realismo Maravilhoso. Forma e Ideologia No Romance Hispano-Americano*. Sao Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

²⁷⁴ Lezama Lima J. *A Expressao Americana* / trad., intr. e notas I. Chiampi. Sao Paulo: Editora Brasiliense, 1988. В русском переводе сборник эссе Лесамы Лимы “La expresión Americana” получил название «Лик нашего континента», что заметно меняет смысл.

²⁷⁵ «Барочная пролиферация в раю» (Lezama Lima J. *Textos Criticos*. Miami: Ediciones Universal, 1979. P. 82–90), «Чудесное и история у Алехо Карпентьера и Пьера Мабилля» (Chiampi I. *Lo maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabilille* // *Historia y ficcion en la narrativa*. Caracas: Monte Avila, 1984. V. P. 221–250), «Необарокко в Латинской Америке и пессимистический взгляд на историю» (Chiampi I. *El neobarroco en América Latina y la visión pesimista de la historia* // *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, Historia, Estetica y Literatura: Una Vision Latino-Americana*. Buenos Aires: Alianza, 1993. V. P. 139–149), «Карпентьер и сюрреализм» (Chiampi I. *Carpentier y El Surrealismo* // *Revista de la universidad*. 1981. № 5. P. 2–10), «Барочность и афазия у Алехо Карпентьера» (Chiampi I. *Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier* // *Revista de estudios hispanicos*. 1983. № 10. P. 29–42), «Модерн и антимодерн: Необарочная метафора у Хосе Лесамы Лимы» (Chiampi I. О

барокко латиноамериканской литературой и обозначила их датами: 1890-й год, 1920-й, 1950-й и 1970-й. Таким образом бразильская исследовательница пыталась противопоставить строгость научного подхода многословным и нередко крайне субъективным латиноамериканским барочным концепциям. Самое интересное, с нашей точки зрения, заключается в том, что получившаяся периодизация перекликается с идеей Алехо Карпентьера о барочном как о некой перманентной сущности, константе²⁷⁶. В этой связи показательно, что Ирлемар Кьямпи не включила в свою систематизацию барочных феноменов Нового Света явления барокко как исторического стиля. Кьямпи интересовала сфера, где культурно-эстетические рецепции носили не подражательный, но действительно культуuroобразующий характер.

1890 год. Этот год условно обозначен Кьямпи как первый этап восприятия феноменов барокко латиноамериканским культурным сознанием. Литературу XVII в., когда только стала складываться креольская культура и континентальное, отличное от испанского, самосознание, Кьямпи еще не относит в полной мере к оригинальной латиноамериканской, литературу XVIII и значительной части XIX в. она считает отмеченной знаками подражательности и откровенно вторичной по отношению к литературе европейской. Первый этап барочного влияния на латиноамериканскую литературу Ирлемар Кьямпи относит к концу XIX в., т. е. к периоду господства модернизма, одного из ключевых явлений, определивших тенденции в латиноамериканской литературе уже XX в., – направления, в рамках которого латиноамериканская литература вышла на уровень мировой.

Не только определенная эстетическая близость латиноамериканского модернизма и барокко дает Ирлемар Кьямпи повод говорить о первом опыте

moderno e o contramoderno – A metáfora neobarroca de José Lezama Lima // Revista Usp Sao Paulo. 1989. № 1. P. 121–127), «Необарочная литература перед лицом постмодернизма» (*Chiampi I. La Literatura Neobarroca Ante La Post Modernidad* // Face revista de semiotica e comunicacao. Maio, 1994. V. P. 119–133).

²⁷⁶ Эту идею Карпентьер почерпнул в работах Э. Д’Орса, который рассматривал историю мировой культуры как чередование двух констант: барокко и классицизма.

восприятия барокко латиноамериканской литературой. Сами испаноамериканские модернисты, в первую очередь Рубен Дарио, провозгласили творчество мастеров испанской литературы барокко одним из своих эстетических ориентиров²⁷⁷. Забытые в XVIII и XIX вв. испанские поэты и писатели «золотого века» (Луис де Гонгора, Франсиско де Кеведо, Бальтасар Грасиан) вновь привлекли к себе внимание. Не случайно в знаменитом стихотворении «Песнь жизни и надежды» в числе значимых для себя явлений мировой культуры Дарио упоминает и Гонгору: «Меня, как Гонгору, пленяла Галатея, / И, как Верлена, – красота маркизы...»²⁷⁸. Ирлемар Кьямпи пишет: «Эти стихи Рубена Дарио – первая, еще не вполне зрелая попытка восприятия барокко. Очевидная эстетизация языка и чрезмерное апеллирование к внешнему миру (в стиле Гонгоры) позволяют обнаружить в стихах Дарио эстетические реминисценции барокко. Впрочем, никарагуанский поэт в рамках своего модернизма смешал элементы барочной эстетики с традицией поэзии “парнасцев” и “символистов”»²⁷⁹.

1920 год. Следующий этап рецепции барокко латиноамериканским культурным сознанием связан с творчеством поэтов-авангардистов. В отношении к данному культурному феномену наглядно проявляется как специфический необарочный подход самой исследовательницы, так и особенности литературы авангарда в Латинской Америке, проанализированной ею через призму литературного процесса XX в. Поначалу создается впечатление, что авангард как направление в искусстве, скорее, противопоставлен барокко, чем хоть в какой-то степени наследует ему. Между ними нет стилистически близких моментов, как между барокко и тем же латиноамериканским модернизмом. Но барокко применительно к

²⁷⁷ Во избежание недопонимания еще раз подчеркнем, что авторов XVI–XVII вв. (в первую очередь речь идет об Инке Гарсиласо де ла Вега и Хуане Инес де ла Крус) Кьямпи не относит к латиноамериканским, поскольку они, хотя и с некоторыми оговорками, все же находились в лоне испанской католической культуры.

²⁷⁸ *Дарио Р.* Избранное. М.: Художественная литература, 1981. С. 72.

²⁷⁹ *Chiampi I.* Barroco y modernidad. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. P. 19.

Латинской Америке имеет свои ярко выраженные особенности. Здесь барокко не могло в принципе стать искусством Контрреформации по причине отсутствия Реформации, а соответственно, не могло считаться явлением косным и реакционным. Хосе Лесама Лима уже в 1957 г. писал о том, что барокко Австрии и Германии, которое осмыслили Воррингер и Вайсбах, не релевантно барокко Латинской Америки. Это существенно для понимания латиноамериканского авангарда, поскольку задает эстетике барокко особую, континентальную систему координат, в которой далеко не все аспекты, связанные с барокко как историческим стилем, находят себе место.

Для Кьямпи такая будто бы неявная на первый взгляд взаимосвязь литературных явлений разных эпох важна, поскольку дает дополнительные аргументы для обоснования необарочных теорий. Здесь уже можно говорить об условности обозначения «барокко» / «необарокко» для весьма широкого спектра литературных явлений. «Необходимо вспомнить, что “открытие” гонгоровской метафоры связано с контекстом европейской критики постсимволизма, в рамках которой началось переосмысление эстетики Гонгоры, причем в параллели с эстетикой Малларме. <...> Только после этой революции поэтического языка, пришедшейся на конец века, творчество Гонгоры было реабилитировано и возвращено в литературный контекст, чтобы позднее быть использованным поколением, создавшим современную поэзию²⁸⁰», – пишет Ирлемар Кьямпи, указывая на важность литературных явлений, которые условно можно обозначить как «протобарочные»²⁸¹, поскольку в них уже достаточно ощутимо, хотя и не всегда открыто, присутствуют предпосылки будущих барочных теорий Латинской Америки.

Кьямпи сумела обнаружить внутри латиноамериканского авангарда явления, сыгравшие важную роль в процессе, который она назовет «американизацией барокко». При этом, подчеркивает исследовательница, как и в случае с восприятием барочных феноменов модернистами, не стоит

²⁸⁰ *Chiampi I. Barroco y modernidad. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. P. 20.*

²⁸¹ Имеются в виду испаноамериканский модернизм и авангард.

преувеличивать значение интереса латиноамериканских авангардистов к барокко хотя бы по той причине, что и те, и другие не воспринимали барокко как вневременной феномен континентального значения.

1950 год. «Американизация барокко». Исходной точкой собственно барочных концепций Ирлемар Кьямпи считает выступление Лесама Лимы на выставке художника Роберто Диаго²⁸², которое состоялось 12 ноября 1948 г. Таким образом, мы имеем дату, которую можно назвать днем рождения барочных концепций Латинской Америки. Выделив барочные теории Лесама Лимы и Карпентьера, Кьямпи на первый взгляд не открывает ничего нового: во второй половине XX в. они были широко известны и входили в число наиболее значительных культурологических концепций Латинской Америки. Однако важно, что точка зрения Кьямпи на теоретические взгляды кубинских авторов сочетает в себе позиции как младшего современника этих теорий, так и представителя уже принципиально новой литературной философии²⁸³. Главной заслугой исследовательницы является обнаружение в концепциях Лесама Лимы и Карпентьера некой барочной матрицы, релевантной и для феноменов латиноамериканского необарокко, уже плотно связанных с традицией европейского постмодернизма.

Если авторы испаноамериканского модернизма и авангарда находили определенные точки соприкосновения с феноменами барочной эстетики, то сначала Хосе Лесама Лима, а позднее Алехо Карпентьер эту эстетику, по сути, присвоили. Иными словами, речь уже не шла о том, что латиноамериканские авторы отыскивали релевантные для истории собственной культуры феномены в культуре европейской. Напротив, обе барочные теории возникли из противостояния европейской культурной традиции. Иногда складывается впечатление, что в своих теоретических исканиях и Лесама Лима, и

²⁸² Позднее эта речь вошла в сборник эссе «Писано в Гаване»: *Lezama Lima J. En una exposición de Roberto Diago (1948)* // *Tratados en La Habana*. Santiago, Chile: Orbe, 1970. P. 291–292.

²⁸³ Во второй половине 1970-х, т. е. еще при жизни Карпентьера, Кьямпи уже активно занималась проблемами латиноамериканской литературы XX в., включая барочные теории.

Карпентьер принципиально следовали культурологической и цивилизационной оппозиции Америка – Европа²⁸⁴.

Таким образом, Ирлемар Кьямпи, действительно, очень точно назвала барочные теории Лесамы и Карпентьера «американизацией барокко», поскольку оба автора рассматривали барокко именно как сугубо латиноамериканский феномен. Уже в выступлении Лесамы Лимы на выставке Диаго прозвучал главный тезис латиноамериканской идеологии, связанной с осмыслением барокко, который заключался в принципиальном отделении латиноамериканского барокко от устоявшихся представлений о европейском художественном стиле. В осознании того, что мир барочного – это мир Латинской Америки, ее истории, культуры и современности, состоит основной постулат барочных концепций Лесамы Лимы и Карпентьера, сближающий их, несмотря на многочисленные различия.

1970 год. (Нео)барокко и постмодернизм. Ирлемар Кьямпи заостряет внимание на том, что авторы «классических» барочных концепций преследовали в первую очередь культурологические, а не чисто литературные цели. В эссеистике Лесамы и Карпентьера идейная нагрузка обуславливает выбор формы, т. е. во главе угла стоят культурологические идеи, а не стилистика текста. В этой связи уместно будет привести слова кубинского поэта Синтио Витьера, который, говоря о классиках кубинской литературы Николасе Гильене, Алехо Карпентьере и Хосе Лесаме Лиме, предельно емко сформулировал свои представления о творчестве каждого из них:

«Гильен и мир обусловленного (ответ: социальная поэзия).

Карпентьер и мир обуславливающего (ответ: диалектика процесса).

Лесамы Лима и мир безусловного (ответ: бесконечная возможность)»²⁸⁵.

²⁸⁴ В XX в. под Европой уже в большей степени подразумевается «глобальный Запад», в состав которого входят и США. Следует учитывать, что культурная оппозиция «наша Америка – США» носит дополнительный политический смысл, который в несравнимо меньшей степени присутствует в оппозиции «Америка – Европа». Важно не путать данную оппозицию середины XX в. с той, что имела место в постколониальный период и была в первую очередь реакцией на испанский колониализм.

²⁸⁵ Карпентьер А. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Худ. лит., 1994. Т. 1. С. 6.

«Диалектика процесса» и «бесконечная возможность» – понятия, которыми Витьер, человек наблюдательный и обладавший прекрасным художественным вкусом, кратко охарактеризовал роль в литературе Карпентьера и Лесамы Лимы, – говорят об идейной направленности творчества классиков кубинской литературы. Даже при всей сложности стиля Лесамы Лимы, его произведения не являются искусством ради искусства, они подчинены цели осмысления латиноамериканской, иногда кубинской реальности. Что же касается Карпентьера, то идейная целостность его произведений, кажется, и не вызывает сомнений.

«Классические» барочные теории, с появлением которых Кьямпи связала понятие «американизация барокко», были для Латинской Америки в первую очередь явлением культурологическим и, можно сказать, культуuroобразующим. С их помощью Лесамы и Карпентьер пытались смоделировать латиноамериканское этнокультурное пространство. Это была созидательная, конструктивная деятельность, вполне в духе Нового времени, которое, в отличие от «состарившейся» Европы, в Латинской Америке еще не утратило свой созидательный потенциал. Отличительной чертой этих концепций, особенно с точки зрения исследователя рубежа тысячелетий, является их обособленность от литературной философии постмодернизма. Данные концепции подвели своего рода черту под латиноамериканскими барочными теориями, существовавшими вне постмодернистского дискурса.

Следующая систематизированная барочная концепция, появившаяся на литературной почве Латинской Америки, была уже неразрывно связана с тенденциями европейской философии структурализма и постструктурализма. Речь идет о теоретических разработках еще одного кубинского писателя, младшего современника Лесамы Лимы и Карпентьера, – Северо Сардуя.

В 1994 г. кубинский журнал “*Criterios*” напечатал статью Кьямпи «Необарочная литература перед лицом кризиса модернизма»²⁸⁶, значительную

²⁸⁶*Chiampi I. La Literatura Neobarroca Ante La Post Modernidad // Criterios. Face revista de semiotica e comunicacao. 1994. № 5. P. 119–133.*

часть которой бразильская исследовательница посвятила анализу теоретических работ и художественных произведений Северо Сардуя в контексте метаморфоз барочных концепций в Латинской Америке. В ней Кьямпи рассматривает творчество Сардуя как начало принципиально нового этапа «американизации барокко», базирующегося на идеях философии постмодернизма, притом что сам кубинский автор понятие «постмодерн», в 1970-е гг. еще не бывшее в ходу в Латинской Америке, в своей знаковой работе «Барокко и необарокко» (1972) не использовал.

Для Кьямпи взгляды Сардуя, прежде всего, маркируют своеобразный водораздел между «классическими» латиноамериканскими барочными теориями и переосмыслением понятия «барокко» на латиноамериканской почве под влиянием постмодернизма. Сардуй «выбрал из черт, которыми характеризуется барокко как исторический стиль, те, что можно использовать для критики модерна». Это в первую очередь «искусственность, метаязык, склонность к пародии и самопародии, гипербола как важный структурный компонент, апофеоз формы и ее же высмеивание»²⁸⁷: «Если Лесама вновь открыл словесные чудеса барокко для литературного языка Латинской Америки, который во многих аспектах, таких, как труднодоступность содержания, был сложнее, чем язык высокого модерна (Пруста, Паунда, Джойса или Кафки), то Сардуй обнаруживает, что гремучая барочная разрушительная сила с помощью своих шарад может разьесть и само игровое пространство»²⁸⁸.

Кьямпи заостряет внимание на том факте, что кубинскому автору удалось обнаружить в латиноамериканском барокко признаки, релевантные для эстетики постмодернизма. Таким образом, позиция Кьямпи по барочным работам Сардуя в чем-то близка идее Ю.Н. Гирина относительно барочной концепции Карпентьера, а именно в плане некоторой условности

²⁸⁷ *Chiampi I.* La literatura neobarroca ante de la crisis de lo moderno // *Criterios La Habana*. 1994. № 32. P. 178.

²⁸⁸ *Ibidem.*

использования кубинским писателем самого понятия «барокко» для создания собственной культурологической концепции. Сардуй, пытаясь вывести формулу, пригодную для осмысления идей постмодернизма на материале латиноамериканской литературы, пришел к понятию «необарокко», которое в его работах стало своего рода мостиком между новыми тенденциями западной литературной философии и латиноамериканским литературным процессом периода *постбума*.

3.4. Боливар Эчеверрия и барочный этос

Кризис эпохи модерна и утверждение литературной философии постмодернизма как магистральной тенденции гуманитарных исследований конца XX в. привели к серьезному переосмыслению истории культуры в целом и литературы в частности. Для Латинской Америки это был очередной этап в поисках культурно-исторической базы собственной идентичности.

Потребность в новых литературно-философских концепциях в Латинской Америке была связана не только с тенденциями европейской гуманитарной науки, но и с социально-политическими процессами в Новом Свете и в мире в целом. Распад социалистической системы²⁸⁹, экономическая и этнокультурная глобализация коснулись всех уровней жизни латиноамериканского населения, от быта до идеологии. Теоретические разработки в сфере культуры и литературы также требовали серьезной корректировки: для сохранения жизнеспособности барочных (в большей степени уже необарочных) концепций их нужно было переосмыслить в контексте новых культурно-исторических реалий.

Очевидно, необарочная теория Северо Сардуя, созданная на базе структурализма и постструктурализма, не могла быть полностью релевантной

²⁸⁹ Распад соцлагеря оказал большое влияние на левое движение в Латинской Америке, которое ранее во многом ориентировалось на Советский Союз. После распада СССР большинство латиноамериканских политиков левого толка изменило свои ориентиры в пользу национально-исторических (и даже континентально-исторических). Наглядным примером могут служить идеи так называемой «боливарианской альтернативы».

для периода 1990-х гг. Даже труды более современных исследователей не могут дать полного представления о роли и значении барокко и барочного начала на новейшем историческом этапе. Причина отчасти связана с установкой самих ученых на работу почти исключительно в области литературы. И Кьямпи, и Бустильо, и Фигероа Санчес, несмотря на их широкий культурологический подход²⁹⁰, являются литературоведами, и их исследования носят в первую очередь филологический характер, чем принципиально отличаются от теорий Лесамы Лимы, Карпентьера и того же Сардуя, которые, возможно, и не столь пристально анализировали чисто литературные явления, но сумели создать некую культурологическую конструкцию для осмысления самых разнообразных феноменов латиноамериканского мира.

«Классические» барочные концепции при большом охвате материала и претензии на всеобщность имели некоторый недостаток теоретической проработки конкретных аспектов²⁹¹. Работы теоретиков латиноамериканского необарокко, появившиеся после Северо Сардуя, наоборот, глубоко исследуя те или иные конкретные элементы, зачастую не содержали в себе обобщений континентального масштаба. В таком виде необарокко все больше сводилось к региональному варианту постмодернистской эстетики, хотя как раз ее обусловленность уникальной латиноамериканской историко-культурной ситуацией из необарочных концепций выпадала: в связи с ростом интереса к эстетике барокко со стороны постмодернизма²⁹² понятие «необарокко» стало стремительно терять латиноамериканские черты, превращаясь в слово из активного вокабуляра европейских постмодернистов.

²⁹⁰ Труды теоретиков постмодернизма, на которые во многом опирались названные исследователи, сложно разделить на собственно литературоведческие, культурологические и философские.

²⁹¹ Лесамы Лима и Карпентьер в первую очередь все же были писателями, что заметно в манере изложения их идей.

²⁹² См., например, монографию Омара Калабрезе «Эпоха необарокко» (*Calabrese O. L'età neobarocca*, Roma: Saggittari Laterza, 1987) и работу Жилия Делёза, которая переведена на русский язык (*Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко*. М.: Логос, 1997).

Теоретиком, который сумел вернуть барокко его исключительную роль в Латинской Америке, стал эквадорско-мексиканский²⁹³ философ Боливар Эчеверрия. Как в свое время Лесама Лима и Карпентьер, этот исследователь смог увидеть в феномене барокко большой внутренний потенциал, способный выразить особый путь развития Латинской Америки.

Общие истоки концепции Боливара Эчеверрии – это, с одной стороны, все значимые барочные и необарочные теории Латинской Америки, а с другой – кризис модернизма, постмодернизм, экзистенциализм, марксизм. Эчеверрия как философ был близок к франкфуртской школе, но не чужд и экзистенциализму Жана Поля Сартра и Мартина Хайдеггера. Философские взгляды Эчеверрии сформировались во время его учебы в Германии, где он находился с 1961 по 1968 г. Здесь на него оказали большое влияние работы М. Хайдеггера, который, по мнению Эчеверрии, «призывал революционизировать способ рассуждения о сути вещей и подготовить новый способ мышления, которому только предстояло появиться»²⁹⁴.

Не меньшую роль в становлении убеждений Эчеверрии сыграли и исторические реалии, такие, как кубинская революция и студенческие волнения во многих городах Европы, в том числе и в Берлине. Кроме того, обучение в Берлине давало возможность бывать как в западной, так и в восточной частях разделенного города. Но при всей своей западноевропейской образованности Боливар Эчеверрия по мироощущению и мировоззрению всегда оставался латиноамериканцем. Как и большинство латиноамериканских авторов-мыслителей, он, живя в Европе, открывал для себя свою Америку: соединял концепцию неомарксизма с латиноамериканской социокультурной реальностью.

Прежде всего, Эчеверрия искал некую универсальную формулу, с помощью которой можно было бы всесторонне осмыслить своеобразие латиноамериканской культуры. В поисках этой формулы философ пытался

²⁹³ Будучи этническим эквадорцем, Эчеверрия провел бóльшую часть жизни в Мексике.

²⁹⁴ *Echeverría B. Las ilusiones de la modernidad. México: Ed.UNAM-Elequibrista, 1995. P. 83.*

уйти и от готовых клише постмодернистского литературоведения, которые все заметнее стали проступать в теоретических работах латиноамериканских исследователей конца XX в., и от абсолютизации социально-философских идей неомарксизма. Уникальность Латинской Америки представлялась Эчеверрии неким феноменом, требующим совершенно особых способов осмысления: механический перенос методов западной литературной философии на новую почву виделся ему заведомо эвристически бесперспективным.

Говоря о теории барочного этоса Боливара Эчеверрии, трудно пройти мимо глубокого анализа самого понятия «этос», предпринятого его современником, немецким философом Бенно Хюбнером (1931–2016), увидевшим в нем своего рода этико-эстетическую модель, релевантную для осмысления общественных процессов современного мира. Б. Хюбнер пишет о современном человеке как о человеке раскрепощенном, автономном, уже не тратящем жизнь только на удовлетворение своих физических потребностей, но имеющем свободное время. Именно у такого человека образуются метафизические избытки энергии, которые он может направить в то или иное русло. В книге «Произвольный этос и принудительность эстетики» Б. Хюбнер обосновывает необходимость введения такого понятия, которое смогло бы обозначить суть морально-эстетического выбора человека в принципиально новых исторических условиях: «<...> Человек может проецировать в будущее цель, находящуюся вне его Я, двигаться к этой цели и тратить избыток своей энергии и излишнее время на ее достижение; либо ему придется нацелить свою избыточную энергию и время на собственное Я, приводя себя в движение ради того, чтобы освободиться от своего Я. Ему необходимо расходовать себя либо в Другом, либо как-то иначе. Он может вызывать какие-то изменения в мире и в этом смысле быть полезным, либо ему нужно что-то вызвать в себе психически, чтобы избавляться от сиюминутных чувств и быть бесполезным,

лишним. Первый ответ на экзистенциальный метафизический вопрос я называю этическим, второй – эстетическим»²⁹⁵.

Для Хюбнера понятие этоса не синонимично таким понятиям, как мораль или этика. Более того, само возникновение этоса Хюбнер обосновывал тем, что морально-этическая парадигма не является свободным выбором человека, а идеологически задана. По мнению немецкого философа, раньше человека рассматривали не таким, какой он есть, а таким, каким он должен быть, и в этом отношении моральные ценности, выбранные человеком, носят подчеркнуто ограничивающий характер. То есть, когда речь идет о морально-этическом выборе человека, в первую очередь подразумевается не то, что он должен делать, а то, чего он не должен делать ни при каких обстоятельствах: «<...> Под этосом подразумеваю отношение (действие, чувство в отношении) к тому, что для Я представляет ЦЕННОСТЬ, экзистенциальную ЦЕННОСТЬ. ЦЕННОСТЬ же конституируется в перспективе метафизической потребности Я, которое не желает быть только Я, стремится вырваться из тавтологической темницы Я=Я, желает бытия-прибыли, действия-прибыли, желает скорее ДРУГОГО, чем Я. И это ДРУГОЕ, которое Я способно делать ДРУГИМ, определяет и настраивает Я. В известном смысле Я вверяет себя ДРУГОМУ: свои мысли, действия, чувства, свою энергию, свое время»²⁹⁶. Так Хюбнер поясняет, что он подразумевает под «этосом».

Причем такой этос он относит и к человеческой личности, и к определенным группам людей, обладающим неким единством целей: «<...> Понятие ЭТОС я бы хотел определить вполне однозначно в качестве отношения Я к ДРУГОМУ <...>. Причем это ДРУГОЕ (СМЫСЛ, ЦЕННОСТЬ) может быть как всеобщим метафизическим или параметафизическим (Богом, бесклассовым обществом, тысячелетней империей etc.), так и чем-то индивидуальным (задачей, человеком,

²⁹⁵ Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики. Минск: Пропилеи, 2000. С. 11.

²⁹⁶ Там же. С. 31.

призванием). Так скажем, защита природы может конституировать для людей ЭТОС, если они чувствуют себя экзистенциально обязанными беречь природу»²⁹⁷.

Данный момент в осмыслении понятия этоса, указывающий на то, что этосы могут быть коллективными, имеет первостепенное значение для Боливара Эчеверрии и его историко-политико-философской концепции барочного этоса.

Говоря о связи книги Бенно Хюбнера «Произвольный этос и принудительность эстетики» и теории Эчеверрии, мы имеем в виду не столько фактический, сколько типологический аспект. Нам не удалось обнаружить сведений о том, что Эчеверрия был знаком с данной работой, но само осмысление Хюбнером понятия «этос» близко латиноамериканскому философу. Не лишним будет подчеркнуть, что оба философа испытали на себе большое влияние идей М. Хайдеггера и во многом сформировались как мыслители в контексте напряженного в социально-эстетическом плане культурного поля Западной Германии 1960-х гг.

Свою теоретическую концепцию Эчеверрия развивает в таких работах, как «Разговоры о барокко» (1990), «Модернизм, культурная метисация и барочный этос» (1994), «Потребительская стоимость и утопия» (1998), «Современность барочного» (1998), «На рубеже веков» (2006), «Американизация модернизма» (2008), «Семь подходов к Вальтеру Беньямину» (2010), а также в многочисленных статьях.

Как видим, одна из последних книг посвящена теории Вальтера Беньямина «Происхождение немецкой барочной драмы», прямое влияние которой на Эчеверрию, в отличие от работ Хюбнера, не вызывает сомнений²⁹⁸.

²⁹⁷ Там же.

²⁹⁸ См. например, статью современного эквадорского исследователя Сантьяго Себальоса «Критика Боливаром Эчеверрией барокко и современной капиталистической системы» (*Cevallos S. La crítica de Bolívar Echeverría del barroco y la modernidad capitalista // Revista de Ciencias Sociales. 2012. № 44. P. 119–124*), где автор устанавливает взаимосвязь между концепцией Эчеверрии и идеями, высказанными Беньямином в книге «Происхождение немецкой барочной драмы».

Работа Бенямина, хотя и была написана еще в 1928 г., по сути, стала достоянием общественности лишь в 1960-е гг.²⁹⁹ Эчеверрия, по всей видимости, познакомился с ней во время изучения философии в Свободном университете Берлина (в 1968 г.)³⁰⁰. Специфическая особенность теоретических исканий немецкого философа заключалась в подчеркнутой свободе от культурологических и исторических штампов, которая помогла Бенямину сформировать собственную систему взглядов на искусство, принципиально отличную от устоявшихся представлений о той или иной историко-культурной эпохе: «Эти этикетки – гуманизм или Ренессанс – произвольны, даже неверны, потому что придают этой жизни, у которой много начал, много форм, много духовных проявлений, ложную видимость реальной сущности. И столь же произвольной, столь же обманчивой маской является “человек Ренессанса”, столь популярный благодаря Буркхарду и Ницше»³⁰¹.

В соответствии с точкой зрения Бенямина, любая классификация искусства носит субъективный и произвольный характер, и в этом отношении он был согласен с мнением, которое выразил выдающийся итальянский культуролог, «превосходный знаток культуры барокко»³⁰² Бенедетто Кроче: «любая теория разделения искусства на роды и жанры является необоснованной»³⁰³. По мнению Бенямина, Кроче «справедливо усматривает в классификации как в осто́ве умозрительной дедукции основу поверхностно-схематической критики»³⁰⁴.

Система культурно-эстетических взглядов Бенямина была важна для Эчеверрии в первую очередь в силу своей универсальности, революционной

²⁹⁹ Хронологическая специфика, которой отмечена эта работа Бенямина, впрочем, как и другие его тексты, объясняет причину неизвестности его трудов в Латинской Америке в первой половине и даже в середине XX в.

³⁰⁰ В 1970-е гг. Боливар Эчеверрия перевел на испанский язык целый ряд работ Бенямина, чем способствовал открытию этого автора испаноязычным миром.

³⁰¹ Бенямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002. С. 21.

³⁰² Чекалов К.А. Формирования массовой литературы во Франции. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 28.

³⁰³ Бенямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. С. 25.

³⁰⁴ Там же.

для первой половины XX в. Речь идет не только о нежелании немецкого философа пользоваться стереотипными формулировками и классификациями по отношению к тем или иным явлениям истории культуры, но и о поиске им взаимосвязей в самых разных сферах человеческой деятельности, на первый взгляд не имеющих к искусству непосредственного отношения. Именно поэтому работы Бенямина стали для Боливара Эчеверрии своего рода мостиком между его собственными размышлениями, связанными с политико-культурно-историческим процессом конца XX в., и явлениями эпохи барокко.

Если Хосе Антонио Мараваль открыл в эпохе барокко новые ракурсы, позволившие увидеть в ней такие актуальные для XX в. явления, как структурирование политической системы, зарождение феномена массовой культуры, изменение роли городов и т. д., то Вальтер Бенямин в значительной степени подверг переоценке сами представления о барокко, бытовавшие в европейском культурном сознании первой половины XX в. Эта корректировка взглядов, предпринятая Бенямином, сыграла ключевую роль в формировании философской концепции Боливара Эчеверрии. Эквадорско-мексиканский ученый в своих представлениях о барокко идет еще дальше Бенямина. В работе «Семь подходов к Вальтеру Бенямину» (2010) Эчеверрия развивает мысль немецкого философа и доводит ее до предельных обобщений. Эчеверрия соединяет систему взглядов на барокко с учением об этосах и в итоге получает феномен «барочного этоса», который, согласно его концепции, стал своего рода универсальной субстанцией, противопоставленной другому универсальному этосу – этосу капитализма. При этом Боливар Эчеверрия, вводя барокко в новый социально-эстетический и исторический контекст, далек от вульгарной социологии, к которой могла бы подтолкнуть его латиноамериканская реальность второй половины XX в.

В первую очередь Эчеверрия заново выстраивает саму модель, которая обуславливает необходимость появления барочного этоса. Он противопоставляет этос барокко современным капиталистическим феноменам, которые, по его мнению, имеют всепоглощающий характер.

В этой связи упомянем книгу американского мыслителя Ричарда Морса «Зеркало Просперо» (1982)³⁰⁵, которая, несомненно, была знакома Эчеверрии. В данной работе автор несколько видоизменяет старую, идущую еще от Хосе Марти и Рубена Дарио³⁰⁶ социокультурную оппозицию «Латинская Америка – США», обращаясь к цивилизационным феноменам колониальной эпохи: к английской колониальной модели в Северной Америке и к испанской в Америке Южной и Центральной.

«Нет смысла лишний раз напоминать, что Иберо- и Англоамерика разделяли политические культуры своих метрополий»³⁰⁷, – писал Морс, показывая, что европейские противоречия между «протестантским Севером» и «католическим Югом» были перенесены на американскую почву. Сопоставляя обе колониальные модели, он объясняет причины становления в Латинской Америке особой социокультурной реальности, которая так и не смогла встроиться в либерально-капиталистическую структуру западного мира. По мнению Морса, прекартезианская католическая этика, насаждаемая в испанских колониях и в тех или иных формах существовавшая еще в XX в., стала коренной причиной своеобразия исторического процесса в Латинской Америке.

³⁰⁵ Само название «Зеркало Просперо» (“Elespejo de Próspero”) является прозрачной аллюзией на драму Шекспира «Буря», к фабуле и философской идее которой в контексте осмысления истории и этнокультурной сущности Америки не раз обращались философы и исследователи. См. например, эссе «Ариэль» (1900) и «Наблюдательная вышка Просперо» (1913) уругвайского философа Хосе Энрике Родо и полемизирующее с ним эссе Роберто Фернандеса Ретамара «Калибан» (1971), а также упоминавшиеся выше статьи отечественного латиноамериканиста В.Б. Земскова «Об историко-культурных отношениях Латинской Америки и Запада. Тяжба Калибана и Просперо» (1978) и «Какое завещание оставил нам Шекспир? (Об американских мотивах “Бури”» (1978).

³⁰⁶ См. публицистические очерки Хосе Марти (*Марти Х. Избранное //Североамериканские сцены. М: Художественная литература, 1974. С. 183–299*), посвященные США, в которых он противопоставляет их меркантильный капиталистический мир миру Латинской, «нашей» Америки, еще не утратившей духовных идеалов, а также стихотворение Рубена Дарио «Рузвельту», являющееся поэтическим ответом латиноамериканца на экспансию могущественного северного соседа.

³⁰⁷ Morse R. «El espejo de Próspero». Un estudio de la dialéctica del nuevo mundo. México: Siglo XXI, 1982. P. 90.

Принципиальная новизна идей Боливара Эчеверрии заключается в его трактовке барокко в качестве своего рода культурно-исторической и даже идеологической альтернативы для латиноамериканского общества – альтернативы современной капиталистической реальности, порожденной в первую очередь англосаксонским миром и ставшей источником перманентного кризиса для мира Латинской Америки. При этом Эчеверрия в своих взглядах на барокко и барочное далек от несколько идеализированного их восприятия, характерного для представителей эпохи расцвета барочных теорий в Латинской Америке, в первую очередь для Алехо Карпентьера.

Боливар Эчеверрия даже не столько полемизировал с существовавшими барочными концепциями, сколько пытался взглянуть на сам феномен барокко с принципиально иной точки зрения, через призму современной капиталистической реальности. Он стремился связать между собой феномены культурные, социальные и политические, и в этом как раз и заключается серьезная новизна его подхода к анализу роли барокко в культурообразовании Латинской Америки. В своих исследованиях Эчеверрия отталкивается от социально-политической ситуации, сложившейся в мире в конце XX в. Рассматривая политику как одно из важнейших проявлений современного общества, он фактически подходит к магистральной проблеме латиноамериканской истории и культуры с принципиально новой стороны.

В современном капитализме Эчеверрия выделил четыре этоса, которые являются возможными вариантами общественного самоопределения и развития, условно обозначив их как «реалистический этос», «романтический этос», «классический этос» и, наконец, «барочный этос».

Социально-экономические отношения эквадорско-мексиканский философ сумел ввести в общегуманитарный контекст: все четыре этоса он соотносит с художественными явлениями, в первую очередь литературными.

К «реалистическому этосу» латиноамериканский философ отнес потребительское мировоззрение, в рамках которого развитие представляется исключительно в виде возможности совершенствовать потребление

количественно и качественно. Как пример такого реалистического этоса Эчеверрия приводит социально-экономическую модель, доминирующую в США и получившую большое распространение во всем мире за счет декларирования меркантильных интересов, а также понятных и конкретных потребительских ценностей. Научное определение данного этоса, существующего не менее полутора столетий, Эчеверрия находит в работе Макса Вебера «Протестантская этика и дух капитализма», в которой формулируется идейная суть западного капитализма во взаимосвязи с протестантизмом, являющимся религиозной опорой этой социальной модели. Скрытой идеологической основой данного этоса является постулат: жить при капитализме – то же самое, что быть капиталистом.

Второй этос современного капитализма, который Эчеверрия обозначил как «романтический», связан с восприятием современного мира в качестве человеческого творения, продукта человеческой воли. Ярким примером такого этоса являются некоторые страны, апеллирующие к государственно-национальному началу – в современном мире явлению воображаемому, по мнению философа. Эти страны управляемы так называемой «государственной капиталистической компанией», которая конкурирует с такими же «компаниями» других государств.

Третий исторический этос современного капитализма в классификации Эчеверрии получает название «классического». Ключевую роль в нем играет мотив естественной субординации, а также неизбежности и предопределенности, характерный для искусства неоклассицизма. В данном варианте приходится исходить из того, что социальные роли внутри капиталистической системы определены изначально, и единственное, что может сделать «гуманный капиталист», это проявлять человечность и милосердие по отношению к зависимым от него людям³⁰⁸.

³⁰⁸ В этой связи уместно обратиться к соответствующему эпизоду из романа Томаса Манна «Будденброки»: капиталист Иоганн Будденброк своим выступлением с крыльца ратуши смог рассеять революционно настроенную толпу, напомнив недовольным людям о своем справедливом отношении к работникам.

Однако самым важным для Боливара Эчеверрии и при этом самым противоречивым из этосов современного капитализма является «барочный» этос.

«Барочный этос», хотя и не отрицает наличия конфликтов и субординации внутри капитализма, в отличие от «классического этоса» не считает эти конфликты предопределенными и неотвратимыми и претендует на то, чтобы быть естественной формой социальной жизни и ее ценностей. В отличие от других этосов, «барочный» стремится уйти от реальности капитализма с помощью моделирования воображаемого мира. Этот этос, по мнению Эчеверрии, нашел свое эстетическое выражение в искусстве барокко с его декоративностью и театральностью.

Боливар Эчеверрия утверждает, что, несмотря на практически тотальное господство «реалистического этоса» в современном, по крайней мере западном мире, в Латинской Америке ситуация развивалась по иному сценарию. Обращаясь к истории синтетической латиноамериканской цивилизации, философ отметил особые условия, повлиявшие на становление именно «барочного этоса». Это в первую очередь этническая и культурная метисация, которая, по мнению автора, состоялась в результате попытки имплантировать на американскую почву мир Испании XVII в. В этом процессе испанская колониальная идеология соединилась с рудиментами некоторых доколумбовых цивилизаций. Эчеверрия считает, что, не имея возможности противостоять испанской экспансии, индейская аристократия, чтобы сохранить определенное влияние, стала активно воспринимать испанскую цивилизаторскую модель и стараться ей следовать. В книге «Современность барочного» (1998) Эчеверрия иллюстрирует примерами из испанской литературы и живописи³⁰⁹, относящимися к барочной эстетике, свою идею относительно открытости данного искусства для читателя или зрителя,

³⁰⁹ В качестве примеров Эчеверрия приводит второй том «Дон-Кихота», «Карманного оракула» Б. Грасиана, драму «Жизнь есть сон» П. Кальдерона и картину Д. Веласкеса «Менины».

которые как бы становятся участниками творческого действия: «<...> читатель второй книги "Дон Кихота", как и сам "безумец" из Ла-Манчи, в конце оказывается связанным с вымышленными персонажами, запутавшимся и не знающим наверняка, находится ли он в их мире или они в его собственном»³¹⁰. Такая открытость, ориентированность барочного искусства на зрителя способствовала быстрому восприятию данной эстетики миром колониальной Америки.

Однако вполне естественно, что испанские цивилизационные вводные накладывались на индейский цивилизационный код, и в результате этого смешения образовался новый этнокультурный феномен. И особенность этого феномена заключалась даже не столько в симбиозе двух цивилизационных начал, сколько в том, что, по мнению Эчеверрии, индейцам и метисам, встроенным в мир, который должен был копировать Испанию, приходилось, в сущности, изображать, что они живут в этом испанском мире. Жители Латинской Америки никогда не жили в обществе, действительно функционировавшем по европейской модели, но они не жили уже и по нормам обществ доколумбовых цивилизаций. Они жили в мире своих представлений о западной цивилизации, так и не став представителями этой цивилизации, в отличие, скажем, от жителей Северной, англосаксонской Америки.

Для Боливара Эчеверрии этот латиноамериканский феномен жизни в воображаемом мире и есть ключевое проявление «барочного этоса»: речь идет о явлении игровом и в определенном смысле театральном. Этот «этос» эквадорско-мексиканский мыслитель соотносит с миром Латинской Америки и на современном историческом этапе. Подобно тому, как в XVII в. испанская Америка искренне пыталась стать Испанией, но в итоге так и не смогла этого сделать, в XIX и XX вв. уже независимые государства стремились стать капиталистическими странами по образу и подобию США, т. е. пытались встроиться в «реалистический этос». Однако результат оказался почти в

³¹⁰ *Echeverría B. La modernidad de lo barroco. México: Era, 1998. P. 215.*

точности таким же – не «реалистический этос» капитализма, а игра в него и демонстрация собственных представлений о нем.

Таким образом, Боливар Эчеверрия, отталкиваясь в первую очередь от социологии и политологии, приходит к релевантным для Латинской Америки принципам культуuroобразования, связанным с феноменом барокко. Введенный им термин «барочный этос» удачно коррелирует с представлениями о барокко авторов классических барочных теорий: и с концепцией «сеньора эпохи барокко» Лесамы Лимы, и с «концепцией барочности» Алехо Карпентьера, особенно с ее постулатами относительно перманентной барочности латиноамериканского мира.

Заключение

Осмысление роли барокко и производных от него феноменов в литературной рефлексии Латинской Америки является одной из наиболее важных задач, стоящих перед исследователями на современном этапе изучения латиноамериканской литературы, поскольку именно барочные феномены, хоть и в весьма вольной интерпретации, лежали в основе наиболее значимых попыток поиска континентальной идентичности. В.Б. Земсков писал: «Центральной проблемой формирования латиноамериканской литературы и культуры, в широком смысле – художественно-идеологического сознания, постоянным стимулятором, “возбудителем” развития является проблема цивилизационно-культурного самоопределения (или самоидентификации) по отношению к источникам и на фоне иных культурных миров»³¹¹.

Исходя из этого, цель нашего исследования заключалась в анализе латиноамериканских барочных концепций, литературных явлений, предшествовавших им, а также работ, обозначивших реакцию на появление барочных концепций, с точки зрения их потенциала для использования в роли своего рода механизмов осмысления латиноамериканской идентичности и поиска континентального этнокультурного кода. Для достижения данной цели необходимо было решить следующие задачи: обнаружить и проанализировать пути поиска и способы моделирования латиноамериканской идентичности в рамках концепций, апеллирующих к барочным феноменам, систематизировать комплекс представлений об эстетике барокко и производных от него феноменов, ставших релевантными для латиноамериканских барочных концепций, оценить роль барочных феноменов в латиноамериканской литературе и рассмотреть их перспективы в контексте

³¹¹ Земсков В.Б. К построению модели латиноамериканской культуры (на материале литературы) // Земсков В.Б. О литературе и культуре Нового Света. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Гнозис, 2014. С. 521.

тенденций первой четверти XXI в. Эти задачи решались нами последовательно.

В первой главе мы провели анализ наиболее значимых работ, появившихся еще до выхода книги Хосе Лесамы Лимы «Лик нашего континента»³¹² (“La expresión americana”, 1957), авторы которых обратили внимание на особую роль эстетики барокко в процессе культурообразования Латинской Америки. Рассмотрение поздних работ Педро Энрикеса Уреньи и диссертации перуанского поэта Мартина Адана позволило сделать выводы о существовании предпосылок для использования именно барочных феноменов в качестве модели для осмысления онтологических для латиноамериканской культуры и литературы вопросов.

Во второй главе диссертации мы проанализировали две основные латиноамериканские барочные концепции, созданные известными кубинскими писателями Хосе Лесамой Лимой и Алехо Карпентьером. Мы также постарались раскрыть смысл понятия «американизация барокко», сформулированного Ирлемар Кьямпи, отметить принципиальные расхождения в подходах к барочным феноменам у Лесамы и Карпентьера и отследить методы апелляции к эстетике барокко в процессе поиска этнокультурной самоидентификации в их теоретических работах и художественных произведениях. Этот анализ позволил прийти к следующему выводу: использование понятий *барокко*, *барочное*, *барочность* в контексте концепций Лесамы и Карпентьера носит субъективный характер, поскольку подчинено прагматической цели – быть релевантными для осмысления ключевых этнокультурных феноменов латиноамериканского мира. При этом аргументация обоих авторов в пользу доминирования именно барочных феноменов в процессе становления и самоидентификации латиноамериканского мира, хотя и не выглядит безупречной, но все же весьма убедительно объясняет бóльшую обоснованность их претензий на роль

³¹² Именно от момента публикации данного сборника эссе целесообразно отсчитывать начало расцвета барочных концепций Латинской Америки.

модели для осмысления процесса континентального культурообразования по сравнению с другими эстетическими моделями и константами.

Третья глава диссертации посвящена новому этапу развития барочных теорий Латинской Америки, который мы усматриваем в развитии концепций необарокко (согласно формулировке еще одного кубинского писателя Северо Сардуя) и барочного этоса – особого ракурса в исследовании роли барочных феноменов в становлении специфической синтетической латиноамериканской цивилизации, введенного в научный оборот эквадорско-мексиканским философом Боливаром Эчеверрией. Необарочная концепция Сардуя стала попыткой свести в единую модель представления о феноменах барокко в латиноамериканской литературной рефлексии и новые тенденции в мировом литературоведении, прежде всего постмодернистские. Сардуй в рамках своей концепции показал в схематическом виде функционирование барочных и необарочных механизмов на примере литературных текстов латиноамериканских писателей, а также произведений других видов искусства. Таким образом, Сардуй, по сути, превратил необарокко в метод анализа художественного текста, который он применил к произведениям таких авторов, как Пабло Неруда, Хосе Лесама Лима, Алехо Карпентьер, Гильермо Кабрера Инфанте и др. Важный вывод, который мы сделали, проанализировав концепцию Сардуя, заключается в ее безусловной принадлежности к латиноамериканскому литературному пространству, несмотря на некоторые претензии на универсальный характер. Хотя Сардуй и пытался сблизить свою концепцию с достижениями западного литературоведения, главной целью и задачами его эссе, связанных с барокко, все равно оставались поиск и осмысление ключевых для латиноамериканского мира концептов.

Среди подходов к теме барочных феноменов в Латинской Америке конца XX – начала XXI в. особняком стоит концепция Боливара Эчеверрии, который ввел в научный оборот понятие «барочный этос». Эчеверрия создал представление о барочном этосе как об уникальной латиноамериканской

этнокультурной модели, противопоставленной капиталистическим этосам Запада, переводя анализ в философско-политическую и даже социально-экономическую плоскость. Такой подход к барокко, думается, можно назвать общегуманитарным. В нем отчетливо видится попытка автора рассмотреть барокко в качестве особого культурного кода Латинской Америки, который радикальным образом отличается и от традиционных явлений западного мира, так и не прижившихся на латиноамериканской почве, и от феноменов, связанных с постмодернизмом.

Рассмотрение разных рецепций барокко в рамках латиноамериканского культурного пространства XX в., осуществленное в данном исследовании, позволило прийти к следующим выводам.

Латиноамериканским теоретикам удалось обнаружить в эстетике барокко некоторые особенности, которые имели шансы стать релевантными механизмами для познания мира Латинской Америки. При этом многие характеристики того барокко, к которому апеллировали прежде всего Лесамы Лима, Карпентьер и Сардуй, были достаточно размытыми, что сильно затрудняло терминологическую фиксацию. Анализ большого количества статей, эссе, художественных произведений как самих создателей барочных теорий, так и их предшественников или последователей, показал всю терминологическую зыбкость того барокко, к которому апеллировали и апеллируют латиноамериканские авторы. Однако невнятность термина еще не отменяет само понятие, и в этом плане нельзя не признать, что, опираясь на барокко, а точнее на свои весьма субъективные и разнообразные представления о нем, авторы Латинской Америки сумели нащупать его связь с самоидентификацией латиноамериканского мира. Вряд ли кто-то станет отрицать значение для осмысления латиноамериканского художественного образа мира таких произведений, как сборник эссе Хосе Лесамы Лимы «Лик нашего континента», повесть Алехо Карпентьера «Концерт барокко», эссе Северо Сардуя «Барокко и необарокко», роман Гильермо Кабреры Инфанте «Три грустных тигра» и др. Примечательно, что между разными барочными

теориями не существовало единства и тенденций к сближению³¹³, что, учитывая успех сразу нескольких авторов, рефлексировавших эту проблематику, косвенным образом может указывать на наличие определенного потенциала внутри самого барокко, что давало возможность, используя барочную модель, приближаться к некоторым феноменам латиноамериканского мира как бы с разных сторон.

В процессе работы над диссертацией постоянно приходилось решать вопрос о том, насколько уместно и целесообразно соотносить европейский исторический стиль барокко, в особенности в испанском варианте, а также стиль барокко Нового Света с тем барокко, которое стало релевантным для барочных теорий. Поначалу нам представлялось, что это безусловно взаимосвязанные явления, но постепенно, по мере погружения в материал, все очевиднее проявлялась некоторая условность в использовании номинации *барокко* (*барочность*, *барочное*) латиноамериканскими теоретиками. Начала вырисовываться картина крайне отдаленного родства с историческим стилем барокко Испании и Нового Света того эстетического явления, что дало название культурологическим концепциям. Это, конечно же, не отменяет ценности статей и конференций, посвященных сопоставлению исторического барокко с барочными феноменами XX в., но абсолютизировать подобные связи, по крайней мере на материале Латинской Америки, во всяком случае не стоит.

На самом деле, то барокко, к которому апеллировали Лесама Лима и Карпентьер, уже давно не нуждается в сравнениях, которые бы подтверждали его статус, поскольку оно давно стало неотъемлемой частью латиноамериканского культурного сознания. А то, что оно отличается от барокко Сардуй и тем более от барокко академических ученых наподобие Ириарте или Фигероа Санчеса, как раз говорит об универсализме самого феномена и его способности адаптироваться к разным временам и эпохам.

³¹³ Сардуй испытывал определенную симпатию к идеям Лесама Лимы, но воспринимал их все же как феномен другой эпохи.

Пожалуй, одной из важнейших характеристик латиноамериканского барокко XX в. является его принадлежность не исключительно к миру искусства и науки. Барокко XX в. в Латинской Америке – это общество, мир, образ жизни; вероятно, как раз в силу такого всестороннего охвата оно смогло стать моделью этнокультурной самоидентификации.

Список литературы

Источники

1. *Adán M.* De lo barroco en Perú. Lima: UNMSN, 1968. 398 p.
2. *Adán M.* La casa de cartón. De lo barroco en Perú. Lima: Peisa, 1984. 181 p.
3. *Adán M.* Obras en prosa. Lima: Ediciones Edubanco, 1982. 689 p.
4. *Alonso D.* Góngora y América // Revista de las Españas. II, núms. 9-10, 1927. P. 317–323.
5. *Alonso D.* Menéndez y Pelayo crítico literario. Madrid: Editorial Gredos, 1956. 118 p.
6. *Alonso D.* Obras completas. V. Góngora y gongorismo. Madrid: Editorial Gredos, 1978. 799 p.
7. Antología poética en honor de Góngora // Revista de Occidente. 1927. № 1. P. 8–220.
8. *Benjamin W.* Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1928. 306 S.
9. *Borges J.L.* El escritor argentino y la tradición // *Borges J.L.* Discusión. Buenos Aires: Emecé, 1957. P. 151–162.
10. *Borges J.L.* Para el centenario de Góngora // Martín Fierro. 28 de mayo de 1927. P. 1.
11. *Cabrera Infante G.* Tres tigres tristes. Habanidades // *Cabrera Infante G.* Obras completas. Barcelona: Galaxia Guttenberg, 2016. Vol. 3. 982 p.
12. *Calderón de la Barca P.* La vida es sueño. El alcalde de Salamea. Madrid: Ediciones Akal, 1999. 315 p.
13. *Carilla E.* La literatura barroca en Hispanoamérica. New York: Anaya Book Company, 1972. 209 p.
14. *Carilla E.* Literatura barroca y ámbito colonial // Thesaurus. Septiembre – Diciembre 1969. T. XXIV, № 3. P. 417–425.
15. *Carpentier A.* Concierto barroco. La Habana: Letras Cubanas, 1979. 93 p.
16. *Carpentier A.* El reino de este mundo. Mountville: Lectorum, 2010. 128 p.

17. *Carpentier A.* El siglo de las luces. Barcelona: Seix Barral, 2000. 416 p.
18. *Carpentier A.* La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo // *Carpentier A.* Tientos y diferencias y otros ensayos. Barcelona: PLAZA & JANÉS, 1987. P. 141–158.
19. *Carpentier A.* Los pasos perdidos. Madrid: Alianza Editorial, 2014. 344 p.
20. *Carpentier A.* Obras completas: 17 vol. Mexico D.F.: Siglo veintiuno editores, 1994–2014.
21. *Carpentier A.* Razón de ser. La Habana: Letras Cubanas, 2007. 101 p.
22. *Carpentier A.* Tientos y diferencias. La Habana: Ediciones Unión, 1966. 110 p.
23. *Céspedes B. de.* La prostitución en la ciudad de La Habana. La Habana: Establecimiento tipográfico O'Reilly, 1888. 333 p.
24. *Cortés H.* Cartas de Relación. Madrid: Castalia, 1993. 822 p.
25. *Cruz de la J.I.* Obras. Barcelona: Linkgua Ediciones, S.L., 2011. 170 p.
26. *D'Ors E.* Lo barroco. Madrid: Alianza Editorial, 2002. 139 p.
27. *Echeverría B.* Conversaciones sobre lo barroco. México: UNAM, 1993. 87 p.
28. *Echeverría B.* La mirada del ángel. Sobre el concepto de la historia de Walter Benjamin. México: Era, 2005. 252 p.
29. *Echeverría B.* La modernidad de lo barroco. México: Era, 1998. 232 p.
30. *Echeverría B.* Las ilusiones de la modernidad. México: Ed. UNAM-Elequibrista, 1995. 204 p.
31. *Echeverría B.* Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco. México: UNAM / El Equibrista, 1994. 338 p.
32. *Góngora-y-Argote L.* Obras completas. Madrid: M. Aguilar, 1900. 1343 p.
33. *Henriquez Ureña P.* Barroco de Indias // La Nación. 23 de junio de 1940.
34. *Henriquez Ureña P.* Las corrientes literarias en la América hispánica. Obras completas. T. X. Santo Domingo: UNPHU, 1980. 463 p.
35. *Lezama Lima J.* La expresión americana. México: FCE, 1993. 183 p.
36. *Lezama Lima J.* Obras completas. Tratados en La Habana. La Habana: Letras cubanas, 2009. 358 p.

37. *Lezama Lima J.* Confluencias. Selección de ensayos. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988. 429 p.
38. *Lezama Lima J.* Fragmentos a su imán. La Habana: Editorial Luemen, 2002. 192 p.
39. *Lezama Lima J.* Imagen de América Latina // América Latina en su Literatura / ed. C. Fernandez Moreno. México, París: Siglo XXI / UNESCO, 1980, P. 462–468.
40. *Lezama Lima J.* Obras completas. Analecta del reloj. La Habana: Letras Cubanas, 2010. 210 p.
41. *Lezama Lima J.* Oppiano Licario. Madrid: Ediciones Catedra S.A., 1989. 457 p.
42. *Lezama Lima J.* Paradiso. Buenos Aires: De la flor, 1982. 618 p.
43. *Lezama Lima J.* Paradiso. Madrid: Alianza Editorial, 2011. 607 p.
44. *Lezama Lima J.* La proliferación barroca en Paradiso // *Lezama Lima J.* Textos Criticos. Miami: Ediciones Universal, 1979. P. 82–90.
45. *Quevedo F. de.* Los sueños. Toronto: Aegitas, 2017. 130 p.
46. *Reyes A.* Cuestiones gongorinas. Madrid: Espasa Calpe, 1927. 268 p.
47. *Salaverría J.M.* Vida de Martín Fierro. Madrid: Espasa Calpe, 1934. 239 p.
48. *Sarduy S.* Barroco y neobarroco // América Latina en su literatura. Mexico: Siglo veintiuno editores, 1972. P. 167–181.
49. *Sarduy S.* Barroco. Buenos Aires: Sudamericana, 1974. 119 p.
50. *Sarduy S.* Cobra. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983. 263 p.
51. *Sarduy S.* De donde son los cantantes. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993. 240 p.
52. *Sarduy S.* Dispersión / Falsas notas (homenaje a Lezama Lima) // La Quinzaine Littéraire. 1968. № 24. P. 5–17.
53. *Sarduy S.* Escrito sobre un cuerpo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969. 107 p.
54. *Sarduy S.* Pájaros de la playa. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 1993. 232 p.

55. *Sarduy S.* Sobre Gongora: La metáfora al cuadrado // Mundo Nuevo. 1966. № 6. P. 84–86.
56. *Uslar Pietri A.* Breve historia de la novela hispanoamericana. Caracas-Madrid: EDIME, 1954. 183 p.
57. *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002. 288 с.
58. *Борхес Х.Л.* Аргентинский писатель и литературные традиции // Писатели Латинской Америки о литературе. М.: Радуга, 1982. С. 63–68.
59. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004. 288 с.
60. *Гарсиа Лорка Ф.* Об искусстве. М.: Искусство, 1971. 311 с.
61. *Дарио Р.* Избранное. М.: Художественная литература, 1981. 319 с.
62. *Исаакс Х. Мария.* М.: Художественная литература, 1980. 270 с.
63. *Кабрера Инфанте Г.* Три грустных тигра. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2014. 576 с.
64. *Кальдерон да ла Барка П.* Драмы: в 2 т. М.: Наука, 1989.
65. *Карпентьер А.* Избранное. М.: Радуга, 1988. 576 с.
66. *Карпентьер А.* Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1974. Т. 1. 480 с.
67. *Карпентьер А.* Мы искали и нашли себя. М.: Прогресс, 1984. 415 с.
68. *Карпентьер А.* Проблематика современного латиноамериканского романа // Писатели Латинской Америки о литературе. М.: Радуга, 1982. С. 30–48.
69. *Карпентьер А.* Собрание сочинений: в 4 т. М.: Художественная литература, 1994.
70. *Кеведо Ф. де.* Избранное. Л.: Художественная литература, 1980. 544 с.
71. *Лесама Лима Х.* Зачарованная величина. Избранное. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2012. 496 с.
72. *Лесама Лима Х.* Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1988. 415 с.

73. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство Московского университета, 1980. 630 с.
74. *Марти Х.* Избранное. М.: Художественная литература, 1974. 384 с.
75. *Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1990.
76. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 588 с.
77. *Ортис Ф.* «Кубинский контрапункт табака и сахара»// Иностранная литература. 2015. № 1. С. 267–273.
78. *Пас О.* Освящение мига. СПб.: Симпозиум, 2000. 411 с.
79. Писатели Латинской Америки о литературе. М.: Радуга, 1982. 400 с.
80. *Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля. СПб.: Алетейя, 2002. 384 с.
81. *Шлегель Ф.* Эстетика, философия, критика: в 2 т. М.: Искусство, 1983.
82. *Шпенглер О.* Закат Европы. М.: Мысль, 1993. Т. 1. 663 с.

Исследования

83. *Bejel E.* La Historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima // La Palabra y El Hombre. 1991. № 77. P. 129–138.
84. *Bejel E.* Literatura de nuestra América: estudios de literatura cubana e hispanoamericana. Mexico: Centro de Investigaciones Linguistico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanisticas, Universidad Veracruzana. Veracruz: Xalapa, 1983. 141 p.
85. *Beverley J.* Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco. Los Teques: Fondo Editorial A.L.E.M., 1997. 155 p.
86. *Beverley J.* Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America. New York: Times Books, 2008. 202 p.
87. *Bustillo C.* Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso. Caracas: Monte Avila Editores, 1996. 378 p.
88. *Buxó J.P.* Ungaretti y Góngora. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras, 1985. 193 p.

89. *Calabrese O.* L'età neobarocca. Roma: Saggittari Laterza, 1987. 222 p.
90. *Cevallos S.* La crítica de Bolívar Echeverría del barroco y la modernidad capitalista // Revista de Ciencias Sociales. Movimientos sociales, estado y democracia en Bolivia y Ecuador. 2012. № 44. P. 119–124.
91. *Charpentrat P.* Le mirage baroque. Paris: Éditions de Minuit, 1967. 189 p.
92. *Chiampi I.* Barroco y modernidad. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 227 p.
93. *Chiampi I.* Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier // Revista de estudios hispanicos. 1983. X. P. 29–42.
94. *Chiampi I.* Carpentier y El Surrealismo // Revista de la Universidad. 1981. № 5. P. 2–10.
95. *Chiampi I.* El neobarroco en América Latina y la visión pesimista de la historia // Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, Historia, Estetica y Literatura: Una Vision Latino-Americana. Buenos Aires: Alianza, 1993. P. 139–149.
96. *Chiampi I.* Jose Lezama Lima, A Expressao Americana. Tese de Livre Docencia. Sao Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1983. 358 p.
97. *Chiampi I.* La literatura neobarroca ante de la crisis de lo moderno // Criterios. 1994. № 32. P. 178–189.
98. *Chiampi I.* La literatura neobarroca ante la post modernidad // Face revista de semiótica e comunicacao. 1994. V. P. 119–133.
99. *Chiampi I.* Lo maravilloso y la historia en Alejo Carpentier y Pierre Mabilie // Historia y ficción en la narrativa. Caracas: Monte Avila, 1984. P. 221–250.
100. *Chiampi I.* O moderno e o contramoderno. A metáfora neobarroca de José Lezama Lima // Revista Usp Sao Paulo. 1989. № 1. P. 121–127.
101. *Chiampi I.* O Realismo Maravilhoso. Sao Paulo: Perspectiva. 1980. 184 p.
102. *Curtius E.R.* European Literature and the Latin Middle Ages. New York: Pantheon Books, 1953. 662 p.
103. *Diaz V.* Severo Sarduy y el método neobarroco // Confluenze. Rivista Di Studi Iberoamericani. 2010. Vol. 2, № 1. P. 40–59.

104. *Donghi Halperin T.* Historia contemporánea de América Latina. Madrid: Alianza Editorial, 2005. 750 p.
105. En las sobras del barroco. Una mirada introspectiva / eds. A. Contreras-Guerrero, A. Justo-Estebarez, F. Quiles. Sevilla-Santiago: Enredars Publicaciones y Andavira Editora, 2023. 422 p.
106. *Facundo R.* Barroco: esta obra, aquel concepto, ese periodo // *Anclajes*. № 17(1). P. 73–89.
107. *Fernandez Retamar R.* Apuntes sobre la cultura de nuestra América. Buenos Aires: Editorial La Pleyade, 1973. 157 p.
108. *Figueroa Sanches C.R.* Barroco criollo y neobarroco latinoamericano. Encubrimiento y artificio // *Universitas Humanística* (Bogota). 1986. Vol. 15, № 25. P. 89–93.
109. *Figueroa Sánchez C.R.* Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Bogota: Pontificia Universidad Javeriana 2008. 288 p.
110. *Fonseca J.L.* La higrofilia como desperdicio del lenguaje en *Cobra* de Severo Sarduy // *Recial*. 2018. Vol. 9, № 14. P. 141–156.
111. *González Echevarría R.* La ruta de Severo Sarduy. Leiden: Almenara, 2017. 282 p.
112. *Guadalupe Lujan M.* Transmutaciones neobarrocas: corporalidades en tensión en *Misales* de Marosa Di Giorgio // *Recial*. 2018. Vol. 9, № 14. P. 157–176.
113. *Guadalupe S.* Contrapunto cubano. Teorías del barroco en Alejo Carpentier y Severo Sarduy // *Zama*. 2014. №6. P. 153–165.
114. *Hauser A.* The Social History of Art and Literature. London and New York: Routledge, 1951. Vol. 2. 1022 p.
115. *Hesse E.W.* Calderon's Popularity in the Spanish Indies // *Hispanic Review* de Filadelfia. 1955. Vol. XXIII, № 1. P. 12–27.
116. *Hight G.* The Classical Tradition: Greek and Roman influence on Western Literature. Oxford: Clarendon Press, 1949. xxxviii, 763 p.
117. Horizontes del barroco. Creaciones y expresiones artísticas. Sevilla-Santiago de Compostela: Enredars Publicaciones-Andavira Editora, 2021. 585 p.

118. *Horswell M.J.* Baroque and Neo-Baroque Literary Tradition // Oxford Bibliographies Online Datasets. 2013. URL: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766581/obo-9780199766581-0004.xml> (дата обращения: 20.06.2025).
119. *Identidad cultural de Iberoamerica en su literatura.* Madrid: Gredos, 1986. 340 p.
120. *Iriarte I.* Barroco anacronico de Severo Sarduy // *Recial*. 2018. Vol. 9, № 14. P. 127–137.
121. *Iriarte I.* Barroco, Modernismo, Neobarroco // *Orbis Tertius*. 2015. Vol. XX, № 21. P. 106–114.
122. *Iriarte I.* El Barroco anacrónico de Severo Sarduy // *Recial*. 2018. Vol. 9, № 14. P. 127–141.
123. *Iriarte I.* Modernismo, neobarroco y enfermedad // *Recial*. 2021. Vol. 12, № 20. P. 149–167.
124. *Iriarte I.* Barroco, hermenéutica y modernidad I // *Studia Aurea*. 2011. № 5. P. 71–97.
125. *Jammes R.* Etudes sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote. Bordeaux: Institut D'Etudes Ibéro-Américanes de l'université de Bordeaux, 1967. 701 p.
126. *Jusino Díaz C.M.* Barroco prepóstumo: cuerpo y temporalidad en Néstor Perlongher y Severo Sarduy // *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*. 2015. Año 4, № 8. P. 53–65.
127. *Lambert G.* On the (New) Baroque. Denver: The Davies Group Publishers, 2009. 274 p.
128. *Lambert G.* The Return of the Baroque in Modern Culture. London & New York: Continuum Press, 2004. 168 p.
129. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos).* Roma: Bulzoni Editore, 1986. 370 p.
130. *Lazo R.* Historia de la Literatura Hispanoamericana. Mexico: Editorial Porrúa, 1965. 300 p.

131. *Malpica A.G.* Teorias del barroco // Mañongo. 2004. Vol XII, № 25. P. 209–242.
132. *Maravall J.A.* La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica. Barcelona: Ariel, 1975. 542 p.
133. *Mendoza J.J.* Vanguardia, barroco, antropofagia // Crítica Cultural (Critic). 2012. Vol. 7, № 1. P. 23–33.
134. *Menendez y Pelayo M.* Calderón y su teatro. Madrid: Librería de M. Murillo, 1881. 42 p.
135. *Morse R.* «El espejo de Próspero». Un estudio de la dialéctica del nuevo mundo. México: Siglo XXI, 1982. 224 p.
136. *O’Gorman E.* Fundamentos de la historia de América. Mexico: Imprenta Universitaria, 133 p.
137. *Parker A.A.* The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to the Autos Sacramentales. Oxford and London: The Dolphin Book, 1943. 232 p.
138. *Perez Sánchez A.E.* Prologo // *D’Ors E.* Lo barroco. Madrid: Tecnos / Alianza, 2002. P. 9–16.
139. *Picón Salas M.* De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana. México: FCE, 1975. 261 p.
140. *Reverte Bernal C.* Rafael de la Fuente Benavides (Martín Adán): «De lo barroco en el Perú» // Anales de literatura hispanoamericana. 1997. № 26, 2. P. 343–352.
141. *Rodó J.E.* Ariel. México: Novaro Mexico, 1957. 205 p.
142. *Rodó J.E.* Ariel. Motivos de Proteo. Caracas: Fundación biblioteca Ayacucho, 1985. 373 p.
143. *Rodriguez Manegal E.* Notas sobre (hacia) el boom I // Plural. 1972. № 4. P. 29–32.
144. *Rodriguez Manegal E.* Notas sobre (hacia) el boom II: los maestros de la nueva novela // Plural. 1972. № 6. P. 35–39.

145. *Sáez Rueda L.* Verdad y diferencia en el barroco hispano como modernidad-otra // *Pensamiento Universidad Pontificia Comillas*. 2022. Vol. 78, № 300. P. 1259–1282.
146. *Serrano Pío E.* La escritura barroca en Alejo Carpentier y José Lezama Lima // *Encuentro de la Cultura Cubana*. 2004–2005. № 34/35. P. 107–115.
147. *Simón Díaz J.* Estudios sobre Menendez y Pelayo // *Revista de Literatura*. 1954. № 6. P. 427–429.
148. *Thomas L.-P.* Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne. Halle-Paris: Max Niemeyer – Honoré Champion, 1909. 191 p.
149. *Thomas L.-P.* Gongora et le Gongorisme considéré dans leurs rapports avec le Marinisme. Paris: Honoré Champion, 1911. 184 p.
150. *Ticknor G.* Historia de la literatura española. Madrid: Pascual de Gayangos, 1851. 580 p.
151. *The Transatlantic Hispanic Baroque: Complex Identities in the Atlantic World* / eds. H.E. Braun and J. Pérez-Magallón. Farnham, Burlington: Ashgate, 2014. vi, 315 p.
152. *Transatlantic Studies: Latin America, Iberia, and Africa* / ed. C. Enjuto-Rangel. Liverpool University Press, 2019. 472 p.
153. *Vasconcelos J.* La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Argentina y Brasil. Madrid: Editorial Verbum, 2021. 248 p.
154. *Villalobos-Ruminott S.* Neobarroco y extenuación: figuras de la enfermedad y la muerte en la última novela de Severo Sarduy // *Mapocho. Revista de Humanidades*. 2008. № 63. P. 115–137.
155. *Wagner de Reyna A.* Destino y vocación de Iberoamérica. Madrid: Cultura Hispánica, 1954. 124 p.
156. XVII век в мировом литературном развитии. М.: Наука, 1969. 503 с.
157. *Аунса Ф.* Реконструкция утопии. М.: Наследие, 1999. 207 с.
158. *Виннер Ю.Б.* Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). М.: Художественная литература, 1990. 320 с.

159. *Гирин Ю.Н.* Латинская Америка: начала самобытия // Художественная культура. 2020. № 4. С. 77–91.
160. *Гирин Ю.Н.* Литературы стран Карибского бассейна // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы. Часть первая. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 5. 582 с.
161. *Гирин Ю.Н.* Поэтика сверхпределности. СПб.: Алетейя, 2008. 216 с.
162. *Гирин Ю.Н.* Хосе Лесама Лима // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. М.: ИМЛИ РАН., 2005. 688 с.
163. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. Статьи и исследования. М.: Наука, 1975. 531 с.
164. *Гуго Ф.* Структура современной лирики. От Бодлера до середины двадцатого столетия. М.: Языки славянских культур, 2010. 344 с.
165. *Дегтярев В.* Барокко как связь и разрыв. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 240 с.
166. *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1997. 264 с.
167. *Заярная И.С.* Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм. Киев: Киевский ун-т, 2004. 405 с.
168. *Земсков В.Б.* Алехо Карпентьер // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 194–239.
169. *Земсков В.Б.* О литературе и культуре Нового Света. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Гнозис, 2014. 592 с.
170. *Земсков В.Б.* Предисловие (Новая земля Алехо Карпентьера) // *Карпентьер А.* Избранное. М.: Радуга, 1988. С. 2–27.
171. *Земсков В.Б.* Творчество Алехо Карпентьера: «всемирный концерт барокко» // Латинская Америка: Литературный Альманах». М.: Художественная литература, 1983. С. 58–64.
172. *Земсков В.Б.* Какое завещание оставил нам Шекспир? // Вопросы литературы. 1978. № 6. С. 218–240.

173. *Земсков В.Б.* Латиноамериканская литература как модель культуры // Латинская Америка. 1991. № 7. С. 58–69.
174. Ибероамерика: Роль культуры в формировании и эволюции национальной идентичности. М.: ИЛА РАН, 2022. 244 с.
175. *Ильин П.Н.* Западное литературоведение XX века. М.: INTRADA, 2004. 559 с.
176. *Кофман А.Ф.* Истоки магического реализма в латиноамериканской литературе // Латинская Америка. 2015. № 1. С. 90–100.
177. *Кофман А.Ф.* Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. 320 с.
178. *Кофман А.Ф.* Под покровительством Сантьяго. Испанское завоевание Америки и судьбы знаменитых конкистадоров. СПб.: Крига, 2017. 1032 с.
179. *Кофман А.Ф.* Проблема синтеза в латиноамериканской культуре // Iberica Americans. Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX – начала XXI веков. сб. науч. ст. М: ИМЛИ, 2009. С. 392–404.
180. *Кофман А.Ф.* Тип творческой личности в латиноамериканской культуре // Iberica Americans: Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. М.: Наследие, 1997. С. 134–171.
181. *Кофман А.Ф.* «Хорошо организованный беспорядок». Взгляд на испаноамериканское необарокко // Литература двух Америк. 2023. № 15. С. 70–115.
182. *Кофман А.Ф.* Хосе Гуадалупе Посада и мексиканский карнавал смерти // Декоративное искусство. М.: Советский художник, 1983. С. 28–31.
183. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал, Хронотоп. 1993. № 4. С. 5–24.
184. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
185. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. М.: Наследие, 1994. 512 с.

186. *Надъярных М.Ф.* Культурный синтез и проблема категорий в современной латиноамериканистике // *Iberica Americans*. Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX – начала XXI веков. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 404–421.
187. *Надъярных М.Ф.* Изобретение традиции, или Метаморфозы барокко и классицизма // *Вопросы литературы*. 1999. № 4. С. 79–109.
188. *Огнева Е.В.* «Второй латиноамериканский цикл» Алехо Карпентьера, 70-е годы: дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 1998. 164 с.
189. *Пискунов В., Пискунова С.* Алехо Карпентьер и проблема необарокко в культуре XX века // *Вопросы литературы*. 1984. № 7. С. 74–95.
190. *Прохорова Т.Г., Пелымская А.М.* Черты необарокко в романе Юрия Буйды «Синяя кровь» // *Филология и культура. Philology and culture*. 2014. № 2 (36). С. 155–159.
191. *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М.: Языки славянских культур, 2006. 896 с.
192. *Синицына Д.А.* Творчество Гильермо Кабреры Инфанте и «новый» латиноамериканский роман: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2011. 34 с.
193. *Тананаева Л.И.* О маньеризме и барокко. Очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Латинской Америки конца XVI–XVII века. М.: Прогресс-Традиция, 2013. 548 с.
194. *Торрес Риосеко А.* Большая латиноамериканская литература. М.: Прогресс, 1972. 319 с.
195. *Хорева Л.Г.* Новеллистика Луиса Сепульведы: Необарочные тенденции // *Современные исследования социальных проблем*. 2018. Т. 10, № 3. С. 84–94.
196. *Хюбнер Б.* Произвольный этос и принудительность эстетики. Минск: ПроPILEI, 2000. 152 с.
197. *Чекалов К.А.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. М.: Наследие, 2001. 208 с.

198. Чекалов К.А. Формирование массовой литературы во Франции. XVII – первая треть XVIII века. М.: Наследие, 2008. 248 с.
199. Ченис Т. Элементы необарокко в современной русской литературе: дисс. ...доктора филол. наук. Вильнюс, 2022. 167 с.
200. Шемякин Я.Г. Европа и Латинская Америка: взаимодействие цивилизаций в контексте мировой истории. М.: Наука, 2001. 391 с.
201. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 384 с.
202. Iberica Americans. Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX – начала XXI веков: сб. науч. ст. М.: ИМЛИ, 2009. 464 с.