



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-70-115>
<https://elibrary.ru/OPBING>
УДК 82.091

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Андрей КОФМАН

«ХОРОШО ОРГАНИЗОВАННЫЙ БЕСПОРЯДОК». ВЗГЛЯД НА ИСПАНОАМЕРИКАНСКОЕ НЕОБАРОККО

Аннотация: Статья состоит из двух частей: теория и художественная практика. В первой части рассматривается история формирования концепции латиноамериканского необарокко. Начинается она в европейском искусствознании, сначала, когда Я. Буркхард охарактеризовал барокко как определенную эпоху в развитии искусства, затем, когда Г. Вельфлин представил барокко своего рода «большим стилем» и выделил его конституирующие черты; наконец, когда Э. д'Оре сформулировал теорию «вечных» стилей, «классического» и «неклассического» (барочного), циклически сменяющих друг друга. Концепцию д'Ореса восприняли и развили кубинские писатели Х. Лесама Лима, А. Карпентьер и С. Сардуй. Два фактора обусловили формирование теории латиноамериканского необарокко. Первый и главный — богатейший пласт колониального искусства, развивавшегося в барочном стиле; второй — особенности латиноамериканской картины мира, которая изначально не подлежала радиоцентризму, системности, упорядоченности. Специфика этой картины мира вскрывается в разделе «Художественная практика. Мотивы». На конкретных примерах показано, как в латиноамериканской литературе воплощаются такие константы латиноамериканского образа пространства, как хаос, кривизна, сверхнормативность и таинственность. В заключительной части статьи представлен анализ четырех наиболее известных латиноамериканских необарочных романов, в которых поэтика этого течения явлена не только в мотивной структуре, но ярче всего на уровне стилистики.

Ключевые слова: литература Латинской Америки, необарокко, Лесама Лима, Карпентьер, Сардуй, Кабрера Инфанте, Фуэнтес, Фернандо дель Пасо.

Информация об авторе: Андрей Федорович Кофман, доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе, заведующий Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3799-9343>. E-mail: andrey.kofman@gmail.com.

Для цитирования: Кофман А.Ф. «Хорошо организованный беспорядок». Взгляд на испаноамериканское необарокко // Литература двух Америк. 2023. № 15. С. 70–115. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-70-115>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-70-115>

<https://elibrary.ru/OPBING>

UDC 82.091

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Andrey KOFMAN

“A WELL-ORGANIZED DISORDER.” A LOOK AT THE SPANISH AMERICAN NEO-BAROQUE

Abstract: The article consists of two parts: theory and artistic practice. The first part examines the history of the concept of Latin American Neo-Baroque. It begins in European art history, first, when J. Burkhard characterized the Baroque as a certain period in the development of art; then, when G. Wölfflin presented the Baroque as a kind of “great style” and singled out its constitutive features; finally, when E. d’Ors formulated the theory of “eternal” styles, “classical” and “non-classical” (baroque) cyclically replacing each other. D’Ors’ concept was accepted and developed by Cuban writers J. Lezama Lima, A. Carpentier and S. Sarduy. Two factors led to the formation of the theory of Latin American Neo-Baroque. The first one is the richest layer of colonial art that developed in the Baroque style; the second one is the peculiarity of Latin American *imago mundi*, which from the very beginning was the opposite to rationality, system, order. The peculiarity of this *imago mundi* is revealed in the section “Artistic Practice. Motives”. The citations show that in Latin American literature are embodied such constants of Latin American *imago mundi* as chaos, predominance of curved lines, violation of European norms and mystery. The final part of the article presents an analysis of the four famous Latin American Neo-Baroque novels that reveal the poetics of this literary current on the level of imagery and motives and, most expressively, in style.

Keywords: Spanish American literature, neo-Baroque, Lezama Lima, Carpentier, Sarduy, Cabrera Infante, Fuentes, Fernando del Paso.

Information about the author: Andrey F. Kofman, Doctor Hab. in Philology, Deputy Director, Head of the Department of Modern European and American Literature, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3799-9343>. E-mail: andrey.kofman@gmail.com.

For citation: Kofman, Andrey. “‘A Well-organized Disorder.’ A Look at the Spanish American Neo-baroque.” *Literature of the Americas*, no. 15 (2023): 70–115. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-70-115>.

Теория

Один из персонажей романа знаменитого венесуэльского писателя Ромуло Гальгоса «Канайма» говорит: «Мне нигде в мире не приходилось сталкиваться с таким хорошо организованным беспорядком»¹. Эта ироничная характеристика латиноамериканской социальной жизни, как представляется автору данной статьи, вполне применима по отношению к латиноамериканскому литературному необарокко, поэтому она и вынесена в заглавие. Действительно, это течение с его культивированием хаотичности противопоставлено европейской «центрированной», «рациональной модели мира».

Хотя необарокко в качестве литературного течения родилось в Европе, именно в Латинской Америке это явление было осмыслено на теоретическом уровне и здесь же очень зримо и разнообразно воплотилось в художественной практике. По мере того как латиноамериканская литература набирала все большую известность во всем мире, пик которой пришелся на 1960–1980-е гг. (так называемый «бум» «нового» латиноамериканского романа), понятие «необарокко» европейские критики и литературоведы пытались применить к некоторым явлениям европейской литературы, но вышло это довольно блекло и неубедительно, о чем будет сказано в конце данной статьи. Поэтому необарочную художественную литературу следует считать преимущественно принадлежностью латиноамериканской словесности.

Европейские корни

Однако стимул к формированию теории необарокко дала все же европейская культура в соответствии с общей закономерностью развития латиноамериканской культуры, которая заимствовала европейские художественные формы, а также эстетические и культурологические теории и переиначивала их на свой лад, приспособлявая к своей действительности, к потребностям своей культуры. Европейский контекст в данном случае очень важен, поскольку именно европейские мыслители, не предполагая того, в общих чертах наметили контуры будущей латиноамериканской теории необарокко.

Барокко получает историческое, искусствоведческое наполнение в 1860 г., когда выдающийся швейцарский ученый, один из основателей культурологии как науки, Якоб Буркхардт издал труд

¹ Гальгос Р. Канайма. М.: Молодая гвардия, 1959. С. 129.

«Культура Италии в эпоху Возрождения», в котором он впервые представил барокко не как случайное «завихрение» в искусстве, а как определенную эпоху в развитии искусства, противостоящую эстетике Ренессанса [см. Надъярных 2002].

Следующий и очень значительный шаг совершил швейцарский историк и теоретик искусства Генрих Вёльфлин в работе «Ренессанс и барокко. Исследование о происхождении стиля барокко в Италии» (1888), где ученый представил барокко своего рода «большим стилем» и выделил его конституирующие черты. Уже в этой книге можно увидеть зародыш теории цикличности в развитии искусства, которая отчетливо обозначилась в книге того же автора «Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве» (1915). Вёльфлин утверждает:

Все развитие нового искусства подчинено двум понятиям: классицизму и барокко. Само собой разумеется, слово «классический» употребляется здесь не в смысле оценки достоинства. Что же касается обозначенного словом «барокко» всей постклассической эпохи вплоть до озирающегося на пройденный уже этап неоклассического стиля, то оно, может быть еще не стало вполне общепризнанным, однако достаточно подготовлено предшествующим развитием смысла слова «барокко», представляющим собой один из удивительнейших примеров изменения значения слова².

Вслед за тем он выделил пять пар характеристик барокко и «классицизма» (т. е. искусства Ренессанса). В кратком изложении это следующие оппозиции. 1. Линейность («классицизм») — живописность (барокко): если «пластическое и контурное видение изолирует вещи, для живописно видящего глаза вещи сливаются вместе», представляя в форме «зыбкой видимости»³. 2. «Развитие от плоскостного к глубинному», при этом, поясняет Вёльфлин, «нововведение барокко не имеет прямого отношения к умению лучше изображать пространственную глубину, оно означает скорее иной способ изображения»⁴. 3. «Развитие от замкнутой к открытой форме. [...] По сравнению с распушенной формой барокко, классическую слаженность можно

² Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб.: Азбука, 2019. С. 6.

³ Там же. С. 32.

⁴ Там же.

справедливо назвать искусством замкнутой формы». 4. «Развитие от множественности к единству. [...] В одном случае единство достигается гармонией свободных частей, а в другом — соотношением элементов с *одним* мотивом или подчинением всех второстепенных элементов одному ведущему». 5. «Абсолютная и относительная ясность предметной сферы: [...] изображение предметов как они есть — предметов, взятых в отдельности и доступных пластическому чувству осязания, с одной стороны, и изображение предметов, как они кажутся, предметов, видимых в совокупности, по преимуществу со стороны их не-пластических качеств, — с другой»⁵. Как видно, Вёльфлин использует такие характеристики, которые в силу своей обобщенности потенциально позволяли экстраполировать их на стили других эпох и даже культур. Что и было продемонстрировано при выработке теории латиноамериканского барокко.

Главный шаг в этом направлении сделал, опять-таки в Европе, каталонец Эуженио д'Орс, автор книги *Lo barroco* (1935). Название этой книги обычно переводят словом «барокко», что неверно: артикль среднего рода ясно указывает на то, что в заглавии книги фигурирует слово «барочность». Именно так, ибо автор говорит о константе человеческого духа, которая периодически проявляется в искусстве. Вдумчивый читатель работ Вёльфлина д'Орс чутко уловил течение его мысли, понял, куда оно ведет, и сформулировал теорию «вечных» стилей, «классического» и «неклассического» (барочного), циклически сменяющихся друг друга.

Американские корни

Тот факт, что именно в Латинской Америке европейская теория барокко развивается и трансформируется в теорию необарокко, обусловлен двумя обстоятельствами. Первое и главное — богатейший пласт колониального искусства. Испанское завоевание Нового Света пришлось на XVI век, когда в Европе, в Испании в том числе, прочно утвердилась стилистика барокко в живописи, архитектуре и в особенности в декоре алтаря (т. н. «платереско» и избыточный, перенасыщенный деталями стиль «чурригуреско»). Именно эти веяния легли в основу формирования латиноамериканского искусства, которое не знало ни романтики, ни готики, ни Ренессанса. В целом латиноамериканское колониальное искусство достигло больших художественных

⁵ Там же. С. 33–34.

высот, и особенно в нем выделяются глубоко своеобразные изводы барокко: так знаменитая живописная «школа Куско» по сложности композиции и по изысканности цветовых решений представляет собой явление мирового масштаба [см. Тананаева 2003]. В сравнении с колониальным искусством латиноамериканский XIX век с его унылым академизмом и бескрылым костюмбризмом воспринимается деградацией. Понятно, что именно этот первичный барочный пласт культуры ляжет в основу латиноамериканской модели культурной самоидентификации.

Второе обстоятельство связано с латиноамериканской картиной мира. Она изначально противостояла рациоцентризму, системности, упорядоченности, «классической» ясности, размеренности. Любопытно, что некоторые латиноамериканские диктаторы XIX в. всячески пропагандировали и навязывали каноны неоклассицизма, а вместе с ними постулаты позитивизма, но в исторической перспективе их усилия оказались пустыми: геометрия стиля и мышления не могла вписаться в латиноамериканский интеллектуальный «пейзаж» и смотрелась столь же бутафорски-комичной, как смотрится уменьшенная копия вашингтонского Капитолия в центре Гаваны. Теория латиноамериканского необарокко зарождается, формулируется и развивается под пером кубинских писателей. Случаен ли кубинский генезис теории латиноамериканского необарокко? Думается, нет. Как будет показано ниже, эта теория являет собой весьма своеобразную модель культурной самоидентификации: латиноамериканское необарокко призвано объяснить своеобразие латиноамериканского образа мира, в том числе особенность латиноамериканской культуры.

Хосе Лесама Лима

Первым, кто наметил ее контуры, стал знаменитый прозаик, один из создателей «нового» латиноамериканского романа Хосе Лесама Лима (1910–1976). Не будучи по складу мышления теоретиком, он лишь указал путь, которым пойдут теоретики, зато он создал самый знаменитый, можно сказать, исчерпывающий образец художественной практики латиноамериканского необарокко — роман «Рай», о котором речь пойдет в третьем разделе статьи.

О креольском барокко в пластических искусствах и в литературе немало было написано до Лесама Лимы, и все же его статью «Барокко, воплощение любопытства» (1957) можно считать началом теории латиноамериканского необарокко. Все предшествующие работы

о креольском барокко имели в виду конкретику исторического стиля. Лесама Лима, человек широчайшей эрудиции, скорее всего читавший Г. Вёльфлина и Э. д'Орса, в противовес, по его словам, «чрезвычайно узкому» пониманию барокко, свойственному XIX в., представляет это течение очень широко, как «стиль, который на протяжении двух веков господствовал в искусстве, возникая в разных странах и в различные периоды как постоянный соблазн и неведомая угроза»⁶. А последние слова этой фразы выводят барокко за пределы стиля в пластическом искусстве в пределы человеческого духа. Эту установку возвещает и заглавие статьи: испанское слово *curiosidad*, переведенное словом «любопытство», имеет широкий круг значений, и прежде всего оно ассоциируется с прилагательным *curioso* (необычный, странный), которое выводит барокко за рамки нормы — эту ассоциацию, как будет показано дальше, тонко почувствовал и развил А. Карпентьер.

И еще один, магистральный, путь теории латиноамериканского необарокко проторил Лесама Лима, когда представил барокко едва ли не основной формой существования латиноамериканского искусства и указал ее отличительные особенности, фактически отделив латиноамериканское барокко от европейского и противопоставив «здешнее» «тамошнему»:

Барокко здесь живет, во-первых, напряжением, во-вторых, плутонизмом, изначальным огнем, дробящим и воссоединяющим части целого, и, в-третьих, оно отмечено не вырождением, а переизбытком⁷.

На протяжении статьи, характеризуя творчество различных авторов, Лесама Лима добавляет еще несколько основополагающих характеристик латиноамериканского необарокко: это «тяга к неистовому обновлению, к неукротимому бунту, к неистовому своеволию»⁸; связь со стихией язычества, с индейскими мифологиями⁹; связь с природой:

Для латиноамериканского барокко первозданная целостность, материя, *natura signata* схоластов уже дарована произведению искусства

⁶ Лесама Лима Х. Зачарованная величина / пер. Б. Дубина. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2012. С. 207.

⁷ Там же. С. 207–208.

⁸ Там же. С. 212.

⁹ Там же. С. 220.

первозданным богатством природы как свойством первозданного разнообразия¹⁰.

В сущности, Лесама Лима своеобразным поэтическим языком и весьма расплывчато сказал все то, что впоследствии «теоретики» будут выражать чеканными формулами и концепциями.

Алехо Карпентьер

Эстафету в продвижении теории необарокко подхватил кубинский прозаик, эссеист, еще один из крупнейших представителей «нового» латиноамериканского романа Алехо Карпентьер (1904–1980). Относительно латиноамериканского необарокко он, в отличие от Лесама Лимы, выступает, скорее, как теоретик, нежели практик, ибо его художественные произведения имеют к барочности очень косвенное отношение. В любом случае латиноамериканское барокко в качестве концепции и модели культурной самоидентификации получает континентальный и мировой резонанс именно после его лекций и статей, посвященных данной проблематике. Это в первую очередь лекция «Барочность и чудесная реальность», прочитанная в Центральном университете Каракаса в мае 1975 г. и опубликованная с тем же названием год спустя, и статья «Под знаком барокко», впервые опубликованная в кубинском журнале *Prisma latinoamericano* в апреле 1978 г. Коль скоро эти работы имеют фундаментальное значение для теории латиноамериканского необарокко, имеет смысл подробно пересказать их содержание:

Обратим внимание на первую фразу упомянутой лекции:

Лекция, которую я намереваюсь прочитать сегодня, трактует о двух элементах, определяющих, по моему мнению, отличительные признаки и смысл искусства Латинской Америки, метисной, по словам Хосе Марти. Речь пойдет о барочности и чудесной реальности¹¹.

Как видно, Карпентьер сразу же определяет тематику лекции — он будет говорить о моделях культурной самоидентификации (правда, этого словосочетания он не употребляет, но слова «отличительные

¹⁰ Там же. С. 222.

¹¹ *Карпентьер А.* Мы искали и нашли себя. Художественная публицистика / пер. Н.Н. Сердюковой. М.: Прогресс, 1984. С. 109.

признаки и смысл искусства Латинской Америки» подразумевают именно это), и притом он сразу же задает этим моделям общеконтинентальный масштаб. Далее, обращаясь к первому «отличительному признаку», кубинский писатель категорически отвергает понимание барокко как определенной стилевой тенденции европейского и латиноамериканского искусства XVI–XVIII вв., что вполне закономерно, ибо такое понимание никак нельзя распространить на латиноамериканское искусство последующих веков, и солидаризируется с концепцией Э. д'Орса:

По теории Эуженио д'Орса, в данном случае, по-моему, неопровержимой, барочность следует рассматривать как *человеческую константу*. Поэтому мы должны искоренить глубочайшее заблуждение, утвердившееся в нашем сознании, то есть представление о барокко как о порождении XVII века¹².

Далее, опять-таки следуя маршрутом Э. д'Орса, Карпентьер определяет эту *человеческую константу* из ее противопоставления «классике» (речь идет о противопоставлении двух стилевых тенденций в архитектуре): если для классики «характерно наличие одной центральной оси, которой подчиняются боковые оси» (того, что называется «ордер»), и наличие самоценных незаполненных пространств, то

[...] наоборот, искусство барокко, являющееся константой духа, характеризуется отвращением к пустому пространству, к гладкой поверхности, к линейно-геометрической гармонии. [...] Иными словами, это искусство в движении, искусство импульса, развивающееся от центра, разбивающее в определенной степени свои собственные образы¹³.

Итак, Карпентьер выделяет некие самые обобщенные, вне привязки к историческому стилю черты барокко: это заполненность пространства декором, доминанта искривленных линий при отрицании геометрической гармонии, преобладание движения над статикой, импульсивность, неуспокоенность. Эти «опорные конструкции»

¹² Там же. С. 110.

¹³ Там же. С. 111.

нужны Карпентьеру для того, чтобы обнаружить барокко там, где его вовсе не было. Сначала в других течениях европейского искусства:

Весь романтизм барочен; так и должно быть, ибо романтизм, воспринимаемый обычно как нелепая картинка с изображением лунного пейзажа и поэта, оторванного от мира, «витающего в облаках», на деле совсем иное: романтик был само действие, импульс, движение, воля, напор¹⁴.

Затем — в других культурах: в ацтекских храмах, где «нет ни метра незаполненной поверхности», в эпической поэме майя «Пополь-Вух», в ацтекской поэзии, «ведь это не просто барочная, это блестящая барочная поэзия, какую только можно себе представить: многоцветность образов, переплетение элементов, богатство языка»¹⁵. И, наконец, решающий шаг: вся культура Латинской Америки объявляется по преимуществу барочной. «Почему же именно Латинская Америка стала землей обетованной для барокко? Потому что всякий симбиоз, всякое смешение порождает барочность»¹⁶.

Во второй части своей лекции Карпентьер разрабатывает и обосновывает еще одну чисто латиноамериканскую модель самоидентификации, закрепленную в формуле «чудесная реальность»; эта концепция сыграла ключевую роль в формировании представлений о латиноамериканском магическом реализме. Имеет смысл вкратце рассмотреть эту концепцию, потому что ее автор сам непосредственно связал латиноамериканское барокко с чудесной реальностью.

Надо заметить, Карпентьер очень резко противопоставлял европейский по происхождению магический реализм «чудесной реальности» и следующим образом интерпретировал это различие:

С одной стороны, полная чудес действительность [...], а с другой — мир чудесного как плод жалких потуг, характерных для некоторых течений европейской литературы последнего тридцатилетия¹⁷.

¹⁴ Там же. С. 114.

¹⁵ Там же. С. 115.

¹⁶ Там же. С. 116.

¹⁷ Там же. С. 118.

Европейский «мир чудесного, созданный по принципу циркового фокуса», по его мнению, «был и будет всего лишь литературным трюком»¹⁸. Как видно, противопоставление двух типов чудесного основано на категориях подлинности и неподлинности. А подлинным латиноамериканский тип чудесного кубинский писатель считает потому, что оно является порождением самой действительности континента.

Разрабатывая эту концепцию, Карпентьер прежде всего «поставил на место» категорию «чудо»:

Слово чудесный утратило со временем свой подлинный смысл [...] Словари объясняют, что чудесное — это то, что вызывает восхищение, ибо оно необычно, превосходно, восхитительно. С этим тотчас сливается понятие прекрасного, красивого, приятного. Но единственное, что должно было бы фигурировать в словарных толкованиях, — это все то, что связано с необычным [...] Все незаурядное, выходящее за рамки установленных норм, — чудесно¹⁹.

Вполне очевидно, что под «установленными нормами» имеются в виду нормы европейские, которые в совокупности и составляют, как подразумевается, антиномию чуда — «обычное», «заурядное». Концепция Карпентьера и выстраивается на внутреннем противопоставлении двух типов действительности: на одном полюсе — «заурядная» европейская, на другом — «наша американская чудесная реальность, которую мы обнаруживаем в первозданном, пульсирующем, вездесущем виде во всей латиноамериканской действительности»²⁰.

В его рассуждениях подтекстово проступает еще одна особенность латиноамериканского барокко: весьма специфический способ восприятия действительности художником. Зададимся элементарным вопросом: разве действительность может быть сама по себе чудесной или заурядной? Положим, европейцы издревле называли Индию «страной чудес», но разве индеец назвал бы так свою землю? Речь, стало быть, идет не о действительности как таковой, а о ее восприятии. Вот, собственно, исходный пункт чудесного: ведь оно является продуктом

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 117.

²⁰ Там же. С. 118.

человеческого сознания. И здесь-то выявляется характерное свойство латиноамериканского художественного сознания, когда родную действительность, которую укорененный в ней человек воспринимает как привычную, обыденную, заурядную, латиноамериканский художник интерпретирует как необыкновенную, из ряда вон выходящую, чудесную. Сама по себе концепция «чудесной реальности» Карпентьера, равно как и факт ее успеха и признания в Латинской Америке, — самые яркие тому подтверждения. Но главное, в конечном счете, не концепции, а художественные тексты, а в них такой тип восприятия окружающей реальности проявляется постоянно.

Северо Сардуй

Следует подчеркнуть, что ни Лесама Лима, ни Карпентьер ни разу не использовали термин «необарокко», поскольку его попросту не знали, хотя впервые его употребил бразильский искусствовед Аролдо де Кампос в эссе «О произведении открытого искусства» в 1955 г. Но тогда этот неологизм остался незамеченным. В литературоведческий обиход это понятие ввел кубинский прозаик и эссеист Северо Сардуй (1937–1993) в 1972 г. в эссе «Барокко и необарокко», которое и послужило трамплином для широкого распространения термина в латиноамериканской и европейской критике. Основные идеи этого эссе автор развил в книге «Барокко» (1975). Творческие пути Карпентьера и Сардуя пролегли по сходному маршруту, через Париж: Карпентьер находился здесь в 20-е годы, где участвовал в сюрреалистическом движении, Сардуй — в 60-е, где он осваивал теории структурализма, а затем постструктурализма; но эти маршруты привели в разные конечные точки. Карпентьер отринул свой европейский опыт в пользу прокламированного латиноамериканского своеобразия, что сказалось как в резком противопоставлении магического реализма концепции «чудесной реальности», так и в самом идеологическом строе его произведений, где постоянно и нарочито противопоставляются подлинное «здесь» неподлинному «там». Сардуй органично усвоил новейшие теории постмодернизма и применил их для осмысления латиноамериканской самобытности.

Термин, изобретенный Сардуем (вряд ли он слышал о статье бразильца), означал принципиально новый подход к осмыслению барокко. Если Лесама Лима и в особенности Карпентьер говорили о «вечном» и неизменном барокко, то Сардуй уже самим фактом применения особого термина, да еще с префиксом «нео», показал,

что барокко XX в., в частности барокко латиноамериканское, по каким-то базовым параметрам отличается от европейского барокко XVI–XVII вв. или, если понимать последнее в русле концепции Э. д'Орса, от предшествующих «волн барочности». Отличается же оно иным мировидением, иным чувствованием, поскольку принадлежит иной эпохе. Новаторство Сардуа и состоит в том, что он, так сказать, осовременивает теорию «вечного» барокко, соединяет в своих размышлениях латиноамериканские наработки с открытиями структурализма, постструктурализма и французского «нового романа» и, главное, рассматривает необарокко как феномен литературы постмодернизма.

Закономерно поэтому, что в качестве конституирующих он выделяет четыре характеристики необарокко, которые, на самом деле, применимы к литературе постмодернизма в целом. Первая — искусственность, сконструированность текста:

Бросающаяся в глаза нарочитая искусственность некоторых текстов, особенно некоторых произведений современной латиноамериканской литературы, является достаточным основанием для того, чтобы говорить об их принадлежности к необарокко [Sarduy 1980: 169].

Вторая, производная от первой, — доминанта игрового начала. Третья — пародийность. При этом Сардуй, разумеется, обращается к М. Бахтину, проецируя его «карнавальность» на латиноамериканскую культуру. Что же касается барочной литературы, то в ней принцип пародийности проявляется очень явственно:

Ее суть и основа [...] — карнавал, спектакль с присущим им символизмом и синкретизмом, это действие, выходящее за пределы нормы, здесь царят беспорядок, надругательство над традицией, эксцентричность, противоречивость. А завершается оно апофеозом пародийной коронации, за которым скрыта усмешка [Sarduy 1980: 175].

Следует подчеркнуть, что выделенные общие характеристики необарокко имплицитно полемически противостоят концепции Карпентьера, который всякого рода искусственность, игру и прочие «цирковые фокусы» оставлял европейскому искусству, а латиноамериканской барочности во всех ее проявлениях приписывал истовую серьезность, спонтанность, естественность, благо она была орга-

ничным порождением «чудесной реальности» Латинской Америки. Наконец, четвертую общую характеристику латиноамериканского необарокко Сардуй связывает с особенностями его пространственно-временного континуума. Речь идет о необычайной вместимости необарокко, способного сочетать разнородные пространства: «теоретически оно может вобрать в себя огромное множество самых разнообразных объектов и событий» [Sarduy 1974: 21]. Что касается времени, то для необарокко прошлое не является чем-то отжившим, уже несуществующим, оно способно вторгаться в настоящее, «в нем настоящее и прошлое меняются местоположением, как правое и левое в зеркале» [Sarduy 1974: 54].

Может быть, самое ценное в теоретических разработках Сардуя — сформулированные им стилевые приемы создания барочного литературного текста. Таковых он выделяет три. Первый — замена: когда нарушается традиционная связь между описанным предметом или явлением и его представлением в тексте, когда обозначаемое прямо не называется, его замещает образ или понятие с ним непосредственно не связанные, так что читателю предстоит некоторое интеллектуальное усилие, чтобы понять, о чем идет речь. На конкретных примерах Сардуй показывает, как этот прием работает в литературе, в живописи и в архитектуре. Второй прием создания барочного текста Сардуй называет пролиферацией — то есть разрастанием. На сей раз опять-таки неназванный предмет или явление окружены другими, связанными с ними метонимически, автор, так сказать, ходит вокруг да около, множит косвенные образы и метафоры, из совокупности которых в сознании читателя постепенно будет складываться образ означаемого. В качестве примера пролиферации Сардуй приводит фрагмент из романа А. Карпентьера «Век Просвещения», когда автор обозначает неназванное понятие «беспорядок» тем, что перечисляет разнообразные астрономические инструменты, которые все используются не по назначению. Пролиферация, показывает Сардуй, может проявляться и в обширных рядах перечислений, его окружающих, в умножении, совершенно излишнем для структурированного текста, слов и фраз, и в этой словесной массе происходит рассеивание смысла. Следствием пролиферации становится то, что произведение лишается смыслового центра, оно лишается структуры и напоминает ризому. Третий прием создания барочного текста — конденсация, когда из соположения или столкновения двух образов возникает третий, семантически

обобщающий и обогащающий исходные образы. Конденсация, полагает Сардуй, играет главную роль в модернистском (Дж. Джойс, Л. Кэррол) и постмодернистском тексте, обеспечивая их игровое начало.

Сардуй дал долгую жизнь термину «латиноамериканское необарокко», придал ему теоретическую обоснованность и разработанность. Вслед за кубинским писателем к этой теме обратились многие латиноамериканские литературоведы и критики. Среди них стоит выделить колумбийского профессора Кристо Рафаэля Фигероа Санчеса, который много занимался данной проблематикой, опубликовал книгу «Барокко и необарокко» (2008) и ряд статей. Главным, фундаментальным свойством латиноамериканского необарокко Фигероа Санчес считает его способность совмещать самые различные стили, понятия, феномены, подходы, в том числе противоположности:

Необарочный писатель жаждет заполнить художественное пространство текста языковыми объектами, которые колеблются между реальным и возможным, очевидным и непонятным, прожитым и воображаемым, мифическим и историческим. Для необарочного романа характерно сочетание изумления и чуда, наивности с остротой ума. С одной стороны, метаязыки и криптоязыки, смесь различных дискурсов и верований, пародии и карнавала, с другой стороны — лирические выплески, эмоциональный делирий, повторы-заклинания, сентиментальные пассажи. [...] Необарокко старательно избегает концептуальной строгости [...], оно ищет единство в разнообразии [Figueroa Sánchez 1999: 16].

Художественная практика: мотивы

Если ограничить художественную практику латиноамериканского необарокко стилистикой, (в чем «необарочность», несомненно, проявилась наиболее ярко), то мы получим довольно парадоксальную ситуацию, когда о литературном явлении пишут и размышляют намного больше, чем оно того стоит. В этом случае необарокко будет представлено очень ограниченным набором произведений. Между тем указанные в предыдущем разделе статьи писатели выделяли не только ряд стилистических, но также содержательных, мотивных признаков необарокко. Наличие в художественном тексте тех или иных из этих признаков еще не дает права назвать его исключительно барочным

произведением; вместе с тем, если говорить об общем строе произведения, это позволяет соотнести его с эстетикой необарокко. И тогда окажется, что в содержательном отношении, то есть в представленной картине мира, латиноамериканская литература, действительно, в большой степени необарочна.

Хаос. Беспорядок

Одно из важнейших свойств барокко в интерпретации латиноамериканских теоретиков и практиков художественного слова — его противостояние рациоцентризму, упорядоченности, логической выстроенности, схематизму, концептуальной ясности. Латиноамериканское необарокко это свойство прокламирует в качестве базиса своего художественного мира. И в этом отношении необарокко коррелирует с одним из самых устойчивых и специфичных элементов художественного кода латиноамериканской литературы, который представляет латиноамериканский мир принципиально алогичным, неупорядоченным, спонтанным, хаотичным. Это «сумасшедшая земля» (Варгас Льюса²¹); «мир каких-то иных измерений» (Рульфо²²); «на этой земле [...] царят кавардак и неразбериха» (Гальегос²³); «здесь все вперемешку. Языки. Ритмы» (Астуриас²⁴); это «мир симбиоза», «беспорядочный, взбалмошный, сладострастный, ленивый, тропический мир» (Карпентьер)²⁵. Хаотичность латиноамериканского космоса выступает как всеобъемлющая характеристика и проявляется на всех уровнях. Латиноамериканское пространство нарушает все европейские представления. Хаотична природа континента:

[...] здесь растут как попало, без всякой системы гигантские доисторические травы: королевская пальма, бамбук, сейба, банановое дерево; последние остатки мира, в котором растения, живущие на земле, неотличимы от водяных, а плавающие и летающие твари, рептилии и птицы смешались в симбиозе, и возникли чудовищные гибридные формы²⁶.

²¹ Варгас Л.М. Зеленый дом. М.: Прогресс, 1971. С. 56.

²² Рульфо Х. Равнина в огне. Педро Парамо. М.: Худож. лит., 1970. С. 152.

²³ Гальегос Р. Канайма. С. 126.

²⁴ Астуриас М.А. Зеркало Лиды Саль. М.: Известия, 1985. С. 1.

²⁵ Карпентьер А. Весна священная. М.: Радуга, 1982. С. 68.

²⁶ Там же. С. 67–68.

Эта мифологическая характеристика, с одной стороны, генетически восходит ко временам Конкисты, сохраняя в художественно закодированном виде первичную формулу восприятия европейцами иного миростроения. Нарушение своего регламента европеец был склонен воспринимать не как иной порядок, а как беспорядок. С другой стороны, эта мифологическая модель восприятия латиноамериканского пространства сублимирует уникальный опыт открытия и освоения громадных неизведанных земель. Как отмечал М. Элиаде, традиционно «дикие невозделанные области уподобляются хаосу, они относятся к еще не дифференцированному, бесформенному бытию, предшествующему сотворению»²⁷. На этот архетип наложился европоцентристский модус восприятия «запредельного» пространства как аномального и неупорядоченного. Алогизм, неупорядоченность, симбиоз, хаотичность свойственны не только латиноамериканскому пространству в целом, но и отдельным его «сегментам» — лабиринту сельвы, сплетению дорог пампы, беспорядочным нагромождениям гор и т. п.

Та настойчивость, с какой мифологема хаотичности акцентируется в латиноамериканской литературе преимущественно в XX в., указывает на ее существенную значимость для самопостижения латиноамериканца. Она имеет отчетливо выраженный полемический антиевропейский подтекст: латиноамериканский «сумбурный» мир принципиально противостоит европейской логике, регламентации, системности, упорядоченности. Это противостояние картин мира и типов пространства имплицитно соотносится с оппозицией классического искусства и барочности. Во всяком случае Карпентьер соотнес дихотомию в искусстве с картинами мира и как истый латиноамериканец «своим», «родным» признал хаос, а не порядок и, соответственно, именно барочность объявил коренным свойством латиноамериканской культуры. Показателен и сам факт перекодировки первичных европейских формул восприятия латиноамериканского мира: формула негативная (беспорядок) в латиноамериканском художественном сознании предстает как позитивная, как элемент самобытности и мотив самоутверждения.

Прямота — кривизна

В своей концепции барокко Карпентьер особо выделяет традиционную европейскую оппозицию прямота / кривизна, подчеркивая,

²⁷ Элиаде М. Космос и история. М.: Прогресс, 1987. С. 36.

что барокко не приемлет геометризма и прямой линии, его органичная стихия — кривизна.

В европейской традиции прямая линия (дорога) ассоциируется с правдой, ясностью, честностью, кривая же линия — с бесчестностью и ложью. В латиноамериканском художественном сознании эта дихотомия была радикально переиначена. Несомненно, решающую роль в такой реверсии также сыграли представления о хаотичности латиноамериканского мира. Прямая линия, схема, чертеж, геометризм, ясность, логичность — все эти характеристики ассоциируются с европейской культурой и европейским способом мышления. В хаотичном, беспорядочном, взбалмошном латиноамериканском мире абсолютно доминирует кривая линия, что нетрудно заметить, просмотрев природоописания в латиноамериканской литературе или даже городские пейзажи. Эта особенность может быть осмыслена и вполне сознательно: «Не знаю, объяснять ли это географией, пейзажем ли, ибо в этой части Америки, как вы можете заметить, преобладают кривые линии: тот, кто идет прямой дорогой, попадает впросак» (Астуриас²⁸). «В Новом Свете прямая — не всегда кратчайшее расстояние между двумя точками» (Эррера Луке²⁹). Как видно, пространственная характеристика экстраполируется на образ жизни латиноамериканца.

Геометризм мыслится как знак неподлинности, ложной простоты, ренегатства: «Недавние бунтари, / мы снова искали амброзию, / искали жизнь по линеечке, / логику прямоугольников, / геометрию без излучин» (Неруда³⁰). Или даже как знак жестокости, бездушия, злодейства, каким Карпентьер представляет гильотину: «Грозная машина по-прежнему высилась на носу корабля, являя взору две плоскости — горизонтальную и вертикальную — и походя чистотой линий на чертеж из учебника геометрии»³¹.

Противопоставление мира латиноамериканского европейскому нередко осмысляется как оппозиция «искривленного», хаотичного пространства и линейного, геометрического пространства. Уместно в этой связи напомнить картину «Взрыв в Соборе» — символический мотив, пронизывающий роман Карпентьера «Век просвеще-

²⁸ Астуриас М.А. Зеленый папа // Астуриас М.А. Избранные произведения. М.: Худож. лит., 1988. Т. 1. С. 398.

²⁹ Эррера Л.Ф. Луна доктора Фауста. М.: Радуга, 1989. С. 242.

³⁰ Неруда П. Собрание сочинений. М.: Худож. лит., 1978. Т. 2. С. 290.

³¹ Карпентьер А. Век просвещения // Карпентьер А. Избранное. Серия «Мастера современной прозы». М.: Радуга, 1988. С. 212.

ния» (1962). На ней изображен интерьер готического собора: левая перспективно удаляющаяся колоннада стоит незыблемо, в то время как правая, разломленная на куски и словно застывшая в воздухе, поражает воображение своей алогичностью. Можно предположить, что, помимо прочих значений, Карпентьер вкладывал в эту картину и сокровенный культурологический смысл. Вписанная в линейную перспективу, левая колоннада с ее ясной архитектурной логикой, основанной на симметрии, с ее чистыми линиями символизирует классицизм и шире — всю европейскую культуру, которую кубинский писатель без разбора соотносил с этой тенденцией в искусстве; а правая, разламывающая классические пропорции, чудовищно ассиметричная, с рваными хаотичными линиями, соотносима с барокко в его экстремальном выражении и метафорически выражает инаковость латиноамериканской цивилизации. В творчестве Астуриаса в образах прямизны и кривизны постоянно осмысливается противостояние западной (на сей раз североамериканской цивилизации) и латиноамериканской: «Геометрические линии, прямые и одинокие, банановых шеренг, смятых на горизонте хаотичным беспорядочным натиском сельвы»³². Или: «Под мостами журчали ручейки — какое ощущение свободы рождала вода рядом с рельсами — с их холодной твердостью тюремных брусев»³³. Любопытный сюжетный ход совершает писатель по отношению к положительному герою романа «Ураган», так сказать, «симпатичному» гринго Лестеру Миду. Друг и покровитель индейцев, он оказывал им помощь и установил самые добрые отношения с коренными жителями, но установить органичный контакт с природной средой ему не дано, ибо для этого необходимо воспринять совершенно чужеродные для него законы пространства. Он вершит насилие над «беспорядочным хаосом сельвы», умертвляя его прямоугульниками банановых плантаций, и необузданная природа континента мстит ему за насилие — он гибнет во время урагана. Он мог бы спастись в пещере, но ему заповедано проникнуть в ее сакральное пространство: какие-то страшные тени выгоняют его наружу, они-то яснее всего выражают идею несовместимости западноевропейского и латиноамериканского миров.

Примечательно, что несмотря на свою «искривленность», латиноамериканское природное пространство исключительно редко пред-

³² Астуриас М.А. Зеленый Папа. С. 278.

³³ Там же. С. 275.

ставляется в образе лабиринта. Объясняется это тем, что лабиринт — искусственно организованное и целенаправленно искривленное пространство; а латиноамериканское природное пространство, спонтанное и органичное, не терпит искусственности и продуманности.

Сверхнормативность

Хаос, кривизна противостоят европейской норме, как ее понижают латиноамериканцы. Барокко они воспринимают не столько как самодостаточный художественный мир, сколько как мир, полемически противостоящий своему антагонисту, — «классицизму» в его ренессансном или позднейшем воплощении. Если художественный мир классицизма строится на фундаменте прокламируемой нормы и суммы правил, то барокко эту норму, этот регламент опровергает. И эта установка соотносится с глубоко укорененной в латиноамериканской литературе, начиная с документально-художественной литературы эпохи Конкисты, мифологемой чудесности американского мира.

Отправной точкой представления о Латинской Америке как о мире, противостоящем европейской норме, имеет сам факт открытия Америки, символически переосмысленный европейским сознанием. Свершив свой десятый подвиг, Геракл воздвиг две скалы на краю ойкумены (Геркулесовы столпы) и сакраментальным изречением *Nec plus ultra* («дальше некуда») указал европейцу предел обетованной земли. Гибралтарский пролив и в XV в. воспринимался европейцами как край земли, за которым простиралось неведомое *Mare Tenebrarum* (Море Мрака). Пока никто не знал, что Колумб открыл новые материки, величие его деяния виделось не столько в том, что он разведдал западный путь в Индию, сколько в том, что он преодолел предел, издревле поставленный человечеству. Не случайно в гербе Испании появился символический знак, выражающий преодоление предела: две колонны (Геркулесовы столпы), обвитые ленточкой с надписью, опровергающей гераклов завет: *plus ultra*. Пересекая океан, первопроходцы Америки попадали в иную, «запредельную» реальность, где ожидали встретить все те чудеса, диковинные царства и города, о которых столько говорилось и писалось в эпоху средневековья. Конкистадоры верили в чудо, ждали чуда и видели чудеса: сирен и тритонов, великанов и людей с песьими головами; искали остров Бимини с источником вечной молодости, мифические острова Антилия, Бразил, Сан-Брендан, царства амазонок, Эльдorado в его многочисленных обличьях и топонимах и т. д. Америка изначально

воспринималась как мир сверхнормативный, чудесный, и эта мифологема в определенной степени заложила основы формирования латиноамериканского художественного сознания. Главное качество воспринимаемой действительности — ее принципиальная новизна. Между прочим, и сам испанец, идущий по землям Нового Света, покоряющий пространство ногами, а мечом — его обитателей, вынужденный совершать беспримерные деяния и подвиги, также оказывается в неординарной ситуации. Новизна познаваемой реальности, помноженная на экстраординарность событий и ситуаций, решительно выводит тексты конкистадоров за рамки обыденности и придает им особую характеристику, которую можно назвать аурой исключительности. Этой аурой отмечен как модус восприятия Нового Света, так и модус самовосприятия. Что касается первого, то пульсация исключительности ясно ощутима во многих описаниях, проявляясь в характерных мотивах и стилистических приемах.

Аура исключительности, свойственная текстам конкистадоров, в художественной литературе воплотилась в том специфическом способе художественного отражения действительности, для обозначения которого автор данной статьи в своей монографии «Латиноамериканский художественный образ мира» ввел термин «поэтика сверхнормативности». Особую значимость мифологема сверхнормативности достигает в латиноамериканской литературе XX в. В предшествующей литературе, от барокко до романтизма, константа инаковости воплощалась преимущественно в описательных формах, т. е. в формах местного колорита и фольклоризма. Поднявшись на новый, художественный уровень, писатели стали искать более глубокую и интегрирующую формулу ее выражения и нашли ее в прошлом: возродив, развив и акцентировав европейскую по происхождению мифологему сверхнормативности.

В литературе XX в. сверхнормативность нередко предстает в качестве декларативно выраженной идеологемы, особенно в прозе Карпентьера:

Я провел в Европе несколько лет и убедился, что Латинская Америка не укладывается в привычные представления европейцев; это мир, ломающий все их старые нормы³⁴.

³⁴ Карпентьер А. Весна священная. С. 40.

Эта мысль постоянно обыгрывается в романе А. Поссе «Райские псы», является одной из центральных идей романа «Терра Ностра» Фуэнтеса, о чем будет сказано ниже, и явно или подтекстово выражается в произведениях Астуриаса, Роа Бастоса, Гарсиа Маркеса и др.

Концептуальную завершенность мифологема сверхнормативности обрела в знаменитой концепции «чудесной реальности» Карпентьера, которую с восторгом взяли на вооружение не только латиноамериканские критики, но и сами писатели. О латиноамериканской действительности Карпентьер говорит: «Здесь необычное — повседневность, и так было всегда»³⁵. Как видим, аномальность, нарушение европейской нормы Карпентьер переводит из плана феноменологического в план онтологический, представляя эти свойства имманентными данностями латиноамериканского мира. Эти утверждения оказываются чрезвычайно важными также для теории и практики латиноамериканского необарокко. Коль скоро оно накрепко связано с чудом, то непременным условием его самореализации становится выход за пределы заурядного, попрание нормы; а поскольку норма мыслится как принадлежность европейской культуры, то латиноамериканское барокко приобретает полемический антиевропейский акцент, вообще очень характерный для латиноамериканской культуры, взраставшей на оппозиции Новый Свет / Старый Свет, и особенно ошутимый в творчестве самого Карпентьера.

Мифологема сверхнормативности настолько прочно укоренилась в латиноамериканском художественном сознании, что проявляется она не только на внешнем, декларативном уровне, но и в способе художественного отражения действительности, в образах героев и моделях их поведения, в построении сюжетов. Поэтому можно с полным правом говорить о поэтике сверхнормативности как о специфической черте латиноамериканской литературы. Обозначим самые существенные ее манифестации в способе художественного отражения пространства. Прежде всего она проявляется в явном или скрытом мотиве изумления. Родная природная среда, которая укорененным в ней человеком должна бы восприниматься как вполне обыкновенная, латиноамериканским писателем часто воспринимается как необыкновенная, исключительная, вызывающая восторг и изумление. Мотив изумления, чуда ясно обозначился еще на заре латиноамериканкой культуры, в дневнике первого путешествия Колумба: «Воис-

³⁵ Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. С. 118

тину чудесно все сущее в этой стороне и чудесны великие народы острова Эспаньола»; «никто не сможет поверить подобному, пока сам не увидит всего»³⁶.

Внутренняя пульсация исключительности в восприятии латиноамериканского мира проявилась в документах Конкисты, в частности, в широко употребляемой, образной гиперболической конструкции «самый [...] в мире» (*más [...] que hay en el mundo*); она выражается также словосочетаниями «ни с чем не сопоставимый», «никогда прежде не виданный» и им подобным. Смысл конструкции в том, что она либо выделяет феномен как абсолютно уникальный, либо ставит его на самую высшую ступень в ряду подобных явлений. По отношению к Новому Свету первые образцы этой гиперболической конструкции дал Колумб, она буквально переполняет дневник первого путешествия: «Бухта Морской реки наилучшая из всех бухт на земле, и воздух ее благодатнейший в мире, а люди самые мирные на свете»; «во всем мире нет гор более высоких, красивых и ясных»; «в целом свете не найдется ни лучших людей, ни лучшей земли»; «нет во всем мире языка более приятного и нежного»³⁷. А затем эта конструкция постоянно встречается в текстах конкистадоров и оказывается применима практически ко всем явлениям природного и человеческого мира. Природа Нового Света: «Это самая плодородная земля в мире»³⁸; «похоже, это самая лучшая земля, какая есть под солнцем»³⁹; «море самое богатое рыбным промыслом в мире»⁴⁰; «вулкан, самое ужасное из всего, что было видано»⁴¹; «в тех горах — самые крутые и труднодоступные перевалы, какие только есть в мире»⁴²; «не могу

³⁶ Колумб Х. Дневник первого путешествия // Путешествия Христофора Колумба. М.: Географгиз, 1956. С. 98, 163.

³⁷ Там же. С. 114, 120, 165, 166.

³⁸ Núñez Cabeza de Vaca Alvar. *Comentarios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, adelantado y gobernador del Río de la Plata. Naufragios y comentarios*. México: Porrúa, 1988: 95.

³⁹ Díaz, Juan. “Itinerario de la armada del Rey Católico a la isla de Yucatan, en la India en el año 1518, en la que fue por comandante y capitán general Juan de Grijalva.” In *La conquista de Tenochtitlán*. Madrid: Dastin, 2002: 47.

⁴⁰ Valdivia, Pedro de. “Cartas al Emperador.” In Cunninghame, G.R.B. *Pedro de Valdivia*. Buenos Aires: Editora Inter-Americana, 1943: 224.

⁴¹ Alvarado, Pedro de. “Relaciones a Hernando Cortés.” In *Historiadores primitivos de Indias*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1931. T. 1: 463.

⁴² Estete, Miguel de. “Noticia de Perú.” In *Los cronistas de la conquista. Biblioteca de cultura peruana*. París: Desclée de Brouwer, 1938: 245.

поверить, что в мире найдется река подобной величины»⁴³. С той же степенью категоричности могут оцениваться рукотворные явления: Теночтитлан, по мнению Кортеса, — «самый прекрасный город на свете»⁴⁴. Такова и оценка событий: Эстете рассказывает, что после казни Атауальпы «случилась самая странная вещь, какую только видели в мире»⁴⁵, — когда слуги, жены и домочадцы императора попросили испанцев умертвить их и, получив отказ, сами повесились.

В латиноамериканской литературе XX в. эта конструкция используется настолько часто, что предстает уже как специфический художественный ракурс. Приведем ряд примеров. «Над горами такими высокими и тучами такими тяжелыми, каких не встретишь больше нигде в мире» (Аргедас⁴⁶); «нет на свете места печальней Лувины» (Рульфо⁴⁷); «самая древняя на земле земля», «самая вкусная вода в мире» (Астуриас⁴⁸); «что есть длинней чилийской ночи!» (Неруда⁴⁹). Особенно часто эта эмфатическая конструкция встречается в романе М. Отеро Сильвы «Лопе де Агирре, Князь Свободы»: «сию землю я полагаю прекраснейшей на свете»; «Потоси, самый богатый и дивный город на земле»; «Амазонка, самая вечная из всех рек вселенной»; «в этой сельве, самой бескрайней на свете»⁵⁰ и т. п. Частота употребления и однотипность гиперболической конструкции «самый [...] в мире» свидетельствуют, что она в определенной степени парадигматична для латиноамериканского художественного сознания. Эта формула глубока и многозначна. Она имплицитно выражает противопоставление себя миру; одновременно в ней присутствует подчеркнутый момент самоутверждения; при этом латиноамериканский мир представляется как мир аномальный.

⁴³ Vázquez, Francisco. “Relación verdadera de todo lo que sucedió en la jornada de Omagua y Dorado.” In *Historiadores de Indias. America del Sur*. Barcelona: Bruguera, 1972: 401.

⁴⁴ Cortés, Hernando. *Cartas de relación de la conquista de México*. México: Austral, 1971: 182.

⁴⁵ Estete, Miguel de. “Noticia de Perú”: 236.

⁴⁶ Arguedas, Alcides. *Yavar fiesta*. Lima: Compañía de impresiones y publicidad, 1941: 168.

⁴⁷ Рульфо Х. Равнина в огне. С. 100.

⁴⁸ Asturias, Miguel Ángel. *Maladrón*. Buenos Aires: Losada, 1969: 10, 23.

⁴⁹ Неруда П. Собр. соч. Т. 1. С. 169.

⁵⁰ Отеро Сильва М. Лопе де Агирре, Князь Свободы // Отеро Сильва М. Избранное. Серия «Мастера современной прозы» М.: Радуга, 1986. С. 210, 219, 270, 294.

Пространство, противостоящее норме, регламенту, лепит своего обитателя в соответствии своему образу. Отчасти именно поэтому герои латиноамериканской литературы в характерах и поступках стремятся быть под стать своей среде и постоянно выходят за пределы европейской нормы.

Особое внимание обратим на то, что многие образы создаются в русле поэтики сверхнормативности. Гиперболическая формула «самый [...] в мире» в полной мере применима и к героям. В этой связи вообще следует отметить внутреннюю пульсацию исключительности, присущую многим героям латиноамериканской литературы (речь не идет о героях романтизма). Характернейшим проявлением поэтики сверхнормативности стал гигантизм (подразумевается не буквальное, а метафорическое выражение этой черты), связанный со стойкой тенденцией представлять героя в образе мифологического существа; не случайно этот мотив часто возникает при воплощении собирательного образа этнотипа. В рассказе «Схватка» уругвайца Х. де Вианы облик гаучо воссоздается в подчеркнуто мифологических чертах: «сторукое чудище», «чудовищное существо, смесь человека и зверя», «то он напоминал циклопа из мифологической легенды, то апокалипсическое существо, сильное, как Антей, неуязвимое, как Ахилл»; и умирает он «в узкой долине, казавшейся достойной могилой для этого гиганта»⁵¹. Гиперболическим предстает этнотипический образ гаучо Сегундо Сомбра: «лошадь и всадник показали мне гигантскими на фоне вечернего неба» (Гуиральдес⁵²); мулата Педро Мигеля: «тень Педро Мигеля, выросшая до сказочных размеров, покачивалась на фоне вечернего неба» (Гальегос⁵³) и других героев, воплощающих этнотип. Но ярче всего поэтика сверхнормативности проявляется еще в одной специфической черте латиноамериканских героев, которую мы условно назовем «одержимостью». Это какая-либо внутренняя страсть или внешняя цель, особенность, черта характера либо направленность сознания, которые поглощают человека целиком, гипертрофированы, проявляются крайне избыточно, выходят за пределы нормы. Таких героев в латиноамериканской литературе не счесть.

В творчестве Гарсиа Маркеса «одержимость», свойственная большинству его героев, достигает таких масштабов, что подчас пред-

⁵¹ Viana, Javier de. *Campo*. Montevideo: C. Garcia, 1921: 114–116.

⁵² Гуиральдес Р. Дон Сегундо Сомбра. М.: Худож. лит., 1960. С. 22.

⁵³ Гальегос Р. Бедный негр. М.: Худож. лит., 1964. С. 293.

стает как чудо. Последнее в особенности свойственно роману «Сто лет одиночества»: каждый из его героев движим «главной неодолимой страстью» либо обладает феноменальными качествами, и каждый так или иначе переступает пределы нормы. Напомним, полковник Бундиа «поднял тридцать два вооруженных восстания и все тридцать два проиграл», а затем маниакально изготавливал золотых рыбок; Хосе Аркадио выделяется чудовищной силой; Петра Котес — «свойством возбуждать живую природу», Аурелиано Ржаной — «заключенной в нем удивительной силой разрушения»⁵⁴, Ремедиос — феноменальной красотой и т. п. С чудом же граничит и «вечная» любовь Флорентино Арисы — героя романа «Любовь во время холеры». «Одержимость» героев латиноамериканской прозы опосредованно выражает и мифологему хаотичности латиноамериканского мира, поскольку характеры эти открыто противостоят категориям разумности и упорядоченности.

Поэтика сверхнормативности ярко отразилась и в сюжетике латиноамериканской литературы. О том, насколько в ней распространены различного рода фантастические сюжеты, нет нужды говорить. В данном контексте стоит обратить внимание на особо тесную связь фантастики с реальностью — черту, которую отмечали многие критики. Фантастическое в латиноамериканской литературе неотторжимо от обыденного, оно как бы пульсирует в обыденности, временами выплескиваясь наружу. Интерпретируя эту особенность в иных категориях, можно сказать, что в латиноамериканской литературе аномальное (фантастика) и норма (обыденность) настолько взаимосвязаны, что способны не только полностью сливаться, но и замещать друг друга, когда аномальное предстает нормой бытия.

Поэтика сверхнормативности демонстрирует не только глубинное ощущение смещенности «своей нормы» в отношении европейской: наряду с утверждением «особой», «иной» нормы, она отражает и напряженнейший, далеко не завершенный поиск своей нормы, т. е. своего культурного самостояния.

Поэтика сверхнормативности стала неотъемлемой составляющей как теории, так и практики латиноамериканского неobarocco. Что касается художественной практики, то поэтика сверхнормативности проявляется не только и вовсе не обязательно в виде идеологемы или суммы фантастических мотивов: она может найти воплощение в де-

⁵⁴ Гарсиа Маркес Г. Сто лет одиночества // Гарсиа Маркес Г. Избранные произведения. М.: Радуга, 1989. С. 324, 90, 157, 160.

центрированной и чудовищно несоразмерной композиции произведения (Ф. дель Пасо) или в построении фразы (Х. Лесама Лима), или в невообразимом сочетании разнородных литературных стилей (Г. Кабрера Инфанте), или в очень усложненном, разветвленном, запутанном сюжете (К. Фуэнтес).

Таинственность

Всякое произведение, противостоящее «классической ясности», содержит в себе тайну. Неясность, недосказанность порождают таинственность — столь же неотъемлемую составляющую латиноамериканского неobarocco, как мотивы хаоса, чуда, нарушения нормы. Равным образом картина мира, противостоящая геометризму и упорядоченности европейской и североамериканской картинам мира, включает в себе тайну. Это одна из базовых мифологем латиноамериканского художественного сознания. Таинственность выступает как имманентная характеристика латиноамериканского универсума и составляющих его элементов. Своими корнями эта мифологема уходит в эпоху Конкисты: для европейца неизвестный мир Нового Света таил в себе великое множество загадок и тайн. Так, например, во «Всеобщей и естественной истории Индий» Г. Фернандес де Овьедо-и-Вальдес писал: «Тайны сего необъятного мира наших Индий вечно будут являть новые чудеса ныне живущим и вослед грядущим»⁵⁵. Особое развитие мифологема тайны получила в литературе XX в., где она воплощается в различных формах.

Во-первых, она реализуется как автономный, самостоятельно значимый мотив, выраженный декларативно. «Мы окружены тайной и рационально можем понять лишь малую часть загадочного мира, — размышляет один из героев Фуэнтеса, — Разум — это исключение, а не правило. Тайна питает и поддерживает нас». «Мы боимся потерять свои души, если лишимся тайны»⁵⁶. Эти слова можно представить девизом многих латиноамериканских писателей и персонажей их произведений.

Далее мифологема тайны прочнейшим образом увязана с художественным образом латиноамериканского пространства. Беспредельность, хаотичность и непредсказуемость латиноамериканского

⁵⁵ Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias*. Asunción del Paraguay: Guaranía, 1944–1945. Т. 3: 252.

⁵⁶ Fuentes, Carlos. *Constancia y otras novelas para vírgenes*. Madrid: Mondadori, 1989: 67, 296.

пространства родит ощущение сокрытой в нем тайны, и эта обусловленность очень точно сформулирована в романе С. Алегрии: «Ему все мерещилось, что за теми пределами, до которых он доходил, где-то прячется тревожная тайна»⁵⁷. Или в романе Услара-Пьетри: «Люди чувствовали давящее присутствие неизмеримости и тайны»⁵⁸. Один из героев Гальегоса, глядя на бескрайнюю саванну, говорит: «Такое впечатление, будто ждешь, что вот-вот перед тобой возникнет что-то необычайное, сверхъестественное, правда?»⁵⁹. Определение «таинственный» столь часто характеризует латиноамериканское пространство и его отдельные сегменты, что может считаться постоянным эпитетом. Кроме того, в латиноамериканской литературе распространен устойчивый образ, представляющий пространство или его сегмент хранилищем тайны. Отсюда — типовая сюжетная ситуация, восходящая ко временам Конкисты: пришельцы пытаются «постичь» тайну пространства, но усилия их напрасны или же губительны для них самих: «Тысячерукий лес закрыт для света, / людей в своем объёме крепко сжал он / и вечного не выдает секрета, / не уступая шпагам и кинжалам» (Каррера Андраде⁶⁰). Этот типовой сюжет метафорически выражает духовную ситуацию латиноамериканца, пытающегося полностью интегрироваться в свою среду и постичь свою сущность, но неспособного преодолеть в себе комплекс «пришельца», «чужака».

Тайна связана также с различными элементами и явлениями природы, такими как дерево, вода, дождь, ночь, тишина; с темой прошлого; с темой музыки, пения, танца; с образами героев, интегрированных в латиноамериканское пространство (индеец, негр, гаучо, льянеро и т. п.); с женскими образами. Ощущение тайны неотделимо от художественного восприятия латиноамериканского мира, и почти во всех элементах и явлениях действительности художник способен уловить пульсацию тайны.

Огромная значимость мифологемы тайны для латиноамериканского художественного сознания говорит о сокрытых в ней сокровенных смыслах. Обращает на себя внимание следующий момент: тайна (пространства, прошлого, природы, этнотипа) трансцендентна, она ясно ощущается, фиксируется, акцентируется, но

⁵⁷ Алегрия С. В большом и чуждом мире. М.: Худож. лит., 1975. С. 329.

⁵⁸ Uslar Pietri, Arturo. *El camino de El Dorado*. Buenos Aires: Losada, 1967: 59.

⁵⁹ Гальегос Р. Кантакларо. М.: Худож. лит., 1966. С. 129.

⁶⁰ Каррера Андраде Х. Инвентарь мира. Серия «Библиотека латиноамериканской поэзии». М.: Худож. лит., 1977. С. 46.

практически никогда не раскрывается. Мифологема тайны теснейшим образом сопряжена с категорией «сущность». Неразгаданная тайна синонимична непостижимой сущности латиноамериканца, которая обретается в ускользании, утверждается в поиске. В то же время трансцендентная тайна мыслится и как некий умозрительный барьер в постижении сущности, как некое оправдание ее непостижимости. Следует подчеркнуть, что ощущение тайны ни в коей мере не свойственно герою, интегрированному в латиноамериканский мир (гаучо, индейцу и т. п.), — оно присуще именно писателю, который стремится достигнуть сущности этого мира (и себя самого), но на этом пути сталкивается с неодолимой преградой. И в этом смысле мифологема тайны становится выражением внутренней трагической дисгармонии между писателем и окружающим миром. Наконец, мифологема тайны имеет еще одно, главное, значение, спроецированное в будущее: она предстает как невыявленная культурная потенция латиноамериканца.

Завершая этот раздел, подытожим: сам художественный код латиноамериканской литературы, каким он в силу исторических обстоятельств складывался начиная с эпохи Конкисты, послужил питательной почвой для развития теории и практики необарокко. Можно утверждать, что очень большая, если не большая часть латиноамериканской литературы второй половины XX в. напрямую или косвенно выражает именно барочную картину мира и тем самым соотносится с принципами эстетики барокко.

Художественная практика: «тотальный» необарочный роман

В данном подразделе статьи представлены четыре наиболее репрезентативные, получившие всемирную известность латиноамериканские необарочные романы, два — кубинских авторов и два — мексиканских. Эти романы названы «тотальными» на том основании, что их принадлежность к эстетике необарокко проявляется не только в сумме мотивов и идеологем, но на всех уровнях художественного текста: в сюжетостроении, композиции, стилистике, в построении фразы. Немаловажен и тот факт, что писатели вполне сознательно создавали свои необарочные тексты, подчас руководствуясь выкладками «теоретиков». Автор статьи не ставит своей задачей комплексный анализ этих очень сложных по смысловому наполнению романов; они будут рассмотрены лишь

в контексте тематики данной статьи, то есть в аспекте практического воплощения стилистики необарокко.

Хосе Лесама Лима. «Рай» (1966)

Первый и ярчайший образец подобного романа создал кубинец Хосе Лесама Лима, озаглавив его итальянским словом *Paradiso* («Рай»). Книга вышла в Гаване в 1966 г., сразу же была запрещена, но из опасения шумного скандала одобрена в высших инстанциях, после чего ее известность неуклонно расширялась, она была переведена на множество иностранных языков, кроме русского⁶¹.

Блестящий анализ творчества Лесамы Лимы и, в частности, его романа, произвел Ю.Н. Гиринов в соответствующей главе пятого тома «Истории литератур Латинской Америки». К этой работе трудно добавить что-либо существенное, поэтому автор статьи вычленил и акцентирует в рамках заданной темы некоторые наблюдения Ю.Н. Гирина.

Последний дает такую характеристику книги, по сути ее необарочной природы:

Изложить содержание романа практически невозможно, поскольку это не роман в обычном смысле слова, и текст построен не на движении сюжета, а на более или менее произвольном плетении словесной ткани, причем по мере написания книги автор постоянно менял стиль, логику и замысел своего творения» [Гиринов 2005: 327].

Смешение, произвольная смена стилей, совмещение противоречащих друг другу, казалось бы, несовместимых манер письма — неперемнная принадлежность тотального необарочного романа. Текст такого романа, можно сказать, жив этими смешениями и сменами, а без них он увядает.

⁶¹ Автор данной статьи в 1988 г. написал положительный отзыв на публикацию романа для издательства «Прогресс». Тогда же я рекомендовал издательству «Радуга» перевести и опубликовать роман К. Фуэнтеса «Терра Ностра», который будет представлен ниже; но и эта книга так и не была издана. И в том, и в другом случае не стоит предъявлять бесосновательные обвинения в цензуре, косности, консерватизме и т. п. Время на дворе стояло перестроечное, людей здесь волновали несколько иные проблемы, нежели изыски необарочного письма, и, скорее всего, невероятные усилия по переводу сложнейших тысячеязычных текстов остались бы без внимания тогдашних читателей.

Другой неперенный атрибут необарочного романа — алогичная непредсказуемая композиция, лишенная смыслового центра, некоей ключевой сцены, соединяющей пусть даже разрозненные фрагменты в единое целое. Латиноамериканский необарочный роман не выносит логики, упорядоченности; сами понятия смыслового центра и сильных текстовых позиций ему неместны. Хотя текст романа «Рай» разбит на четырнадцать нумерованных глав, эта композиционная структурированность есть фикция, ибо никакой логики, последовательности, соотнесенности в этих главах нет; главы сюжетные вольно komponуются с бессюжетными, и в целом «прозаический текст “Рая” столь же свободен, произволен, случаен и хаотичен, как и поэтические произведения Лесамы» [Гири 2005: 328]. Композицию романа сравнивают, если обратиться к растительному миру, не с деревом с его четко обозначенной трехчастной структурой, а с ризомой или с капустой, в которой каждый лист повторяет с известными вариациями все остальные. Этот принцип построения художественного текста очень характерен для латиноамериканского необарокко. Как видно, мотив хаоса, столь свойственный необарочному видению мира, противостоящий классической упорядоченности, в тотальном необарочном романе присутствует обязательно, проявляясь на уровне композиции, в ее алогизме, прихотливости, непредсказуемости и необоснованности.

Столь же неопределенным тотальным необарочным роман оказывается и в жанровом отношении. Он непременно соединяет в себе множество разнородных жанров, но сам не принадлежит ни одному из них. «Рай» поначалу напоминает то семейную сагу, то роман воспитания, то роман испытания, но все это кажимости, ибо эта книга не обладает жанровой природой, она не принадлежит даже жанру романа.

Очень характерна для тотального необарочного романа и система персонажей книги «Рай». Главный герой по имени Хосе Семи очень быстро теряет статус центрального персонажа и размывается в сонме подобий и двойников. Вот как характеризует эту особенность Ю.Н. Гири:

В «Рае» все персонажи являются двойниками друг друга и представляют собой «бесконечные серийные разветвления» единого сверхобраза, отвергнувшего предзаданный ему архетип и обретающего себя в процессе самопознания. Многократно дублируют друг друга

все мужские персонажи и все женские, образуя сложные схемы — двоицы, троицы, четверицы, седмицы и т. д. [Гири́н 2005: 331].

Во всех четырех представляемых романах очень зримо, можно даже сказать нарочито проявляется отмеченный Сардуем прием пролиферации: в данном случае он проявляется в умножении смыслов. Неobarockому роману категорически противопоказан тот принцип мышления, который получил название «бритава Оккама» и формулируется двояким образом: «не надо говорить больше о том, о чем можно сказать меньше», или короче: «не надо множить сущности без необходимости». Нет, неobarockый писатель всегда будет говорить о предмете намного больше, чем это требуется для его репрезентации, он будет множить и множить сущности без необходимости, ибо таково устройство неobarockого текста, который в силу отмеченной установки стремится к бесконечному разрастанию.

Что же касается романа «Рай», то Ю.Н. Гири́н выделяет еще одну, очень специфическую особенность этого текста, которой он дает название «поэтика аграмматизма». Ученый отмечает:

Огромное количество аллюзий, реминисценций, цитат и псевдоцитат лишено всякой реальной содержательности и выступает в качестве знаков внеисторической «сверхреальности». Причем в этом письме искажаются и перетолковываются не только экзотические иностранные слова: принцип сознательной «ошибки» диктует неправильное употребление лексики испанского языка, произвольность пунктуации и невероятный синтаксис [...] Поэтика аграмматичности заявляет о себе на всех уровнях художественного мира Лесамы Лимы. Она претворяется в таких константах, как отклонение, ответвление, смещение, аномальность, гипертрофия — но всегда в соотносительности с мыслимой центрообразующей парадигмой, по отношению к которой всякое отклонение только и оказывается релевантным. Установка на деформацию «правильного» дискурса — главное свойство поэтики Лесамы, проявляющееся на любых уровнях и в любых измерениях [Гири́н 2005: 340].

Если поэтика аграмматизма, соотносимая с поэтикой сверх-нормативности, является особенностью индивидуального стиля Лесамы, то остальные отмеченные черты романа «Рай» в полной мере присущи другим произведениям латиноамериканского неobarocko.

Лесамы Лима перевел постулаты теоретиков необарокко в план художественной практики и дал яркий образец необарочного текста для воспроизводства. Насколько эффективным оказался художественный опыт Лесамы, свидетельствует вышедший год спустя роман «Три грустных тигра».

Гильермо Кабрера Инфанте. «Три грустных тигра» (1967)

Нет ни малейших сомнений в том, что Кабрера Инфанте читал «Рай» Лесамы Лимы. Свой знаменитый роман, переведенный на многие языки, Кабрера Инфанте писал в эмиграции. В России этому произведению, можно сказать, повезло. Нашлась молодая талантливейшая переводчица Дарья Синецына, которая по собственному почину, не имея даже предварительного договора с издательством, взялась за невероятно сложную работу, блестяще справилась с переводом, при посредничестве Ю. Гирина нашла издателя, который после трех лет уговоров опубликовал книгу (СПб., Издательство Ивана Лимбаха, 2014), и заслуженно получила премию Института Сервантеса. Так что русский читатель имеет возможность ознакомиться с романом.

Заглавие романа — начальные слова детской скороговорки: тем самым задан игровой характер художественного текста, указано на то, что в этом тексте фоническое начало превалирует над смысловым и, наконец, заглавие говорит о том, о чем ясно сказал сам автор: главным героем произведения является язык.

Как отмечает автор предисловия к изданию романа на русском языке О. Светлакова, первым, кто определил жанровую природу романа как «роман языка», был известный уругвайский критик Э. Родригес Монегаль:

В «романе языка» смыслы почти окончательно уходят с сюжетно-событийного уровня, мало задерживаясь на композиционном и персонажном, — вместо полноценного героя бальзаковского типа в романе языка мы имеем не то символ, не то пародию на лирическое “я” авторской маски. Смыслы концентрируются в национально-языковом слое художественного текста, делая саму языковую игру главным героем романа [Светлакова 2014: 9].

Действительно, в романе сюжета как такового нет, есть сюжетная ситуация: трое друзей проводят ночь в загуле, шатаясь по Гаване и без умолку болтая. Авторского присутствия тоже нет:

повествование складывается из взаимоналожения подчас несвязных голосов персонажей. Эти персонажи, как и в романе Лесамы Лимы, являются двойниками-отражениями друг друга и автора, а прямой отсылкой к предшественнику становится затекстовое присутствие поэта по имени Бустрофедон (заимствованного из романа Лесамы), который, якобы и фиксирует болтовню гуляк. Эта болтовня содержит в себе бесчисленные аллюзии, реминисценции, пародии, каламбуры; в безудержной речевой стихии в смеховом ключе переосмысляются и официозный язык, и стереотипы бытовой речи, и стилистика знаменитых писателей Кубы.

Как и положено латиноамериканскому необарочному роману, его композиция децентрирована и выстроена по модели ризомы; словоизвержения персонажей не содержат в себе ничего обязательного, в них все лишнее и все к месту; речевой поток может литься до бесконечности, но финал наступает, столь же невнятный и условный, как и начало. В «сильной семантической позиции» (последняя фраза произведения, часто несущая в себе особую смысловую нагрузку) оказываются слова «нельзя так больше», не завершающие, а фактически обрывающие текст. На самом деле можно так больше, можно еще на тысячи страниц, но автор вынужден считаться с небесконечным долготерпением читателя.

Карлос Фуэнтес «Терра Ностра» (1975)

Принципиальное отличие этого образца латиноамериканского необарочного романа от остальных трех, представленных в данной статье, состоит в том, что этот роман строится на очень сложном, местами запутанном сюжете, подобном перенасыщенной декоративной вязи барочного алтаря. Подобного рода сюжет можно считать такой же принадлежностью латиноамериканского необарокко, как и полную бессюжетность, явленную в остальных трех романах. Сюжет потребует пересказа, поэтому данный фрагмент окажется существенно объемнее остальных.

Необарочность романа «Терра Ностра» проявилась еще на уровне интенций: мексиканский прозаик стремился создать своего рода «тотальный роман» и вместить в него различные времена (античность, средневековье, Новое время, настоящее и будущее), далеко отстоящие друг от друга пространства (Старый Свет и Новый Свет), великое множество философских идей и концепций, от античных до современных, и столь же великое множество мифологических

и символических образов. В результате идейная конструкция романа уподобилась огромному ветвистому дереву, корневая система которого объемом не уступает кроне. Под стать этому замыслу оказалась стилистика романа, представляющего антологию всех литературных стилей, в том числе и технических достижений самого автора. Писатель смело совмещает различные манеры письма: от лаконичной прозы в духе Хемингуэя до барочных словоизвержений с огромными ветвящимися фразами, от сухой фактологии хроники до мифопоэтической прозы, насыщенной символикой и метафорикой, от классически размеренного бальзаковского повествования до внутреннего монолога, потока сознания, монтажа, поэтики абсурда и прочих новаций литературы XX в. Такой стилистический разнобой связывает роман в единое целое по принципу мозаичной картины и внутренне соответствует как дробной композиции романа (сто сорок четыре повествовательных фрагмента разного объема, объединенных в три части), так и фрагментарному изощренно выстроенному сюжету.

Намеренные обрывы сюжетных линий, пропуски логических звеньев, использование приема «китайских шкатулок» (рассказ в рассказе), множественность повествователей, резкие смены пространств и времен и, как предписано латиноамериканскому небарочному роману, двойничество всех персонажей при их непрерывных метаморфозах, удвоение сцен, поданных в восприятии различных героев, бесчисленные вариации и ответвления событийных линий, множественность возможных интерпретаций событий, частые философские отступления, общая атмосфера ирреальности, абсурда — все это превращает сюжет романа в сложнейшую головоломную конструкцию, требующую для своего понимания изрядного читательского напряжения. Но на все загадки находятся отгадки, оборванные линии получают продолжение, спутанные узлы сюжетных нитей распутываются, последовательность событий постепенно выстраивается; таким образом, читатель, вынужденный восстанавливать единый сюжет из обрывков, вовлекается в процесс сотворчества и вслед за писателем исследует пласты времен и воссоздает некую художественную и историческую целостность.

Действие романа начинается в Париже в будущем (исходя из времени его создания) — 14 июля 1999 г.; и завершится оно там же и тоже в будущем — 31 декабря 1999 г. Место и даты, конечно же, полнятся глубоким смыслом: Париж — центр западноевропейской культуры; 14 июля — очередная годовщина взятия Бастилии, а вторая

дата и вовсе не нуждается в комментариях. Так выявляется важнейшая сфера проблематики романа — эсхатология. Известен и источник, пивавший размышления автора, — это ставший его настольной книгой труд английского историка Нормана Кона о средневековом миллениаризме, переведенный в 1970 г. на испанский язык. Писатель очень многое позаимствовал из этой книги [Colchero Carrida 1995], но все это был сырой фактический материал, подвергшийся художественной переработке. Итак, утро 14 июля 1999 г. для героя, Поло Фебо, начинается с цепи загадочных событий. Сначала он поможет своей старухе-консьержке родить мальчика с шестью пальцами на каждой ноге и со знаком креста, как бы оттиснутым на спине, и тут же обнаружит письмо из прошлого от неких Лудовико и Селестины, извещающих, что это его сын. Выйдя на улицу, он увидит, что женщины на каждом углу рожают подобных детей, отмеченных знаками избранничества, и что Париж переполнен паломниками, возвещающими конец света. На мосту Пон-дез-Ар он встретит женщину по имени Селестина, которая узнает его и объяснит, что назначила ему здесь встречу много веков тому назад. Беседа с ней завершится тем, что, споткнувшись, он упадет в Сену, а Селестина бросит ему вслед бутылку с запечатанной в ней рукописью и произнесет сакраментальные слова: «Вот мой рассказ. Я хочу, чтобы ты выслушал мой рассказ. Слушай. Слушай»⁶². А затем произнесет эти слова, как бы прочитав их слева направо. В этом палиндроме заявлен лейтмотив зеркала, пронизывающий весь роман, который и строится на зеркальном отражении эпох, событий, персонажей, идей.

Действие переносится в Испанию XV в. во дворец монарха Филиппа, и повествование обретает жанровые черты исторического романа. Но историзм Фуэнтеса глубоко своеобразен. Писатель ставит себе целью не воссоздать историю, а перевоссоздать ее, то есть выявить ее возможные варианты и, отталкиваясь от реальных фактов, показать не только то, что было, но и то, что могло бы случиться. Исторические события и персонажи гротескно искажаются, но эта фантазмагория парадоксальным образом не уводит от исторической конкретики, а приводит к ней. В апологетической статье о «Терра nostra» испанский писатель Хуан Гойтисоло детально проанализировал историческую подоплеку романа, проступающую за узорочьем намеков, метафор и карикатур:

⁶² Fuentes, Carlos. *Terra nostra*. Barcelona: Biblioteca Breve, 1975: 35.

Романист, глубоко усвоив превосходный урок Гойи, вместе с тем остается привержен рациональному и объективному взгляду историка. Его историческая фантазмагория, даже принимая черты кошмарного сна или бреда, никогда не вытесняет составляющую подлинной истории⁶³.

Характеризуя художественный метод Фуэнтеса, Гойтисоло выдвигает парадоксальный термин «ирреальный реализм».

Одним из центральных героев романа является сначала принц, а затем король Филипп (в его образе объединены черты императора Карла V и короля Филиппа II), несущий в себе генетическую тяжесть тридцати двух поколений царствующих дегенератов, распутников, извращенцев, садистов и глупцов. Царствование Филиппа, столь же бесплодное, как и его семейная жизнь, превращается в медленный процесс духовного умирания; и единственное, что собирается оставить после себя одержимый мыслями о смерти король, — грандиозный пантеон (Эскориал), куда свезут останки его тридцати двух прародителей.

Траурная процессия, везущая останки королевского рода в пантеон, подбирает на берегу моря трех юношей-близнецов: все они необычайно красивы, имеют по шесть пальцев на ногах и словно отпечатавшийся крест на спине, все трое пребывают в полном беспомоществе и у каждого в руках заплесневевшая бутылка с запечатанной рукописью. Как выяснится впоследствии, все трое были зачаты отцом Филиппа и все они — плоды его изнасилований. Один после долгой и мучительной самоидентификации наконец осознает свою сущность — он воплощает в себе архетип Дон Жуана и тут же совращает любовницу короля Инес, дочь командора; другой остается неменяемым; третий (судя по всему, он же — Поло Фебо из Парижа), появившись перед королем, рассказывает свои приключения в неоткрытом Новом Свете.

Странствуя по Испании, этот юноша встретил на берегу моря старого плотника Педро, строившего корабль, чтобы пуститься на поиски неведомой земли, и примкнул к нему. Вдвоем они пересекли океан и высадились в нынешней Мексике. В стычке с индейцами Педро был убит, а юноша взят в плен. Повествование юноши о его пребывании в Америке, занимающее всю вторую часть книги, представляет собой насыщенный символической мифологический рассказ, в котором приметы реального ацтекского мира растворены в индей-

⁶³ Goytisolo, Juan. *Disidencias*. Barcelona: Seix Barral, 1977: 273.

ской мифологии, действительные исторические факты предстают в фантазмагорическом освещении. Юноша пробыл в Мексике двадцать пять дней, из которых он запомнил только пять, когда выступал в роли культурного героя Кецалькоатля и творил добро. В конце путешествия он узнает о своих деяниях за двадцать «беспамятных» дней, когда выступал в роли бога Тескатлипока: в «курящемся зеркале» (атрибут этого божества) он с ужасом увидел горы трупов, разоренные города и селения, пытки и истязания, безжалостное уничтожение культурных ценностей, т. е. все ужасы Конкисты.

Рассказ странника приводит короля в содрогание: сам факт существования Нового Света он воспринял как подрыв устоев своей власти. Сознание монарха основано на представлениях о строгой иерархичности, незыблемости и единичности всего сущего: он верит в единого бога, единство мира, единство текста (Священного Писания). Неожиданное вторжение иного мира, с иной культурой, иными богами, другой системой ценностей создает угрозу его власти — вот почему он напрасно пытается декретировать «несуществование» Нового Света.

Последние главы романа, описывающие медленную и мучительную агонию короля, окрашены новыми открытиями и загадками. Становится известным содержание манускриптов, хранившихся в бутылках (эти символические послания времени сами по себе составляют отдельные сюжетные линии). В одной из бутылок находится рукопись повести королевского историографа Хулиана, сосланного на галеры: судя по приведенному начальному отрывку, эта повесть дословно повторяет (или предваряет) «Превращение» Кафки. В другом манускрипте, дошедшем из прошлого, в дневниковой форме описаны последние дни римского императора Тиберия; в третьем, пришедшем из будущего, изображено чудовищное правление некоего мексиканского диктатора конца XX в. Связь времен восстанавливается через извечную повторяемость событий.

В заключительной главе действие переносится в Париж в последний день уходящего тысячелетия. Конец света, возвещенный паломниками, состоялся: Париж обезлюдел, повсюду наблюдаются приметы гибели старого мира. Но одновременно происходит и зарождение нового мира. Во время странствий Поло Фебо в Мексике Богиня Бабочек (она же — двойник Селестины) предрекла ему, что они встретятся вновь, когда совпадут их времена. Эта встреча происходит, и роман завершается символической сценой совокупления,

во время которого тела и души мужчины и женщины срастаются, превращаясь в единое неделимое целое. Андрогин, по Платону, означает возвращение ко времени первоначала, завершение громадного исторического цикла.

Ядром проблематики романа является концепция истории. Фуэнтес решительно отвергает как историзм Века просвещения и позитивизма с верой в линейное поступательное развитие, так и латиноамериканские индихенистские концепции истории с их обращенностью к автохтонному культурному наследию прошлого. Исходя из идеи циклического и многослойного времени (а эта концепция вообще весьма характерна для необарочной картины мира), Фуэнтес представляет историю как бесконечную серию повторений, но не буквальных, не механических, а вариативных, какие открывают новые возможности и приводят к более глубокому синтезу повторяющихся элементов. Эта концепция выражена в романе словами одного из его персонажей, безымянного иудейского мудреца:

Видишь ли, идеи никогда не реализуются полностью. Иногда они отступают, погружаются в спячку, как некоторые звери, ожидая удобного момента, чтобы появиться вновь: мысль ждет своей эпохи. Идея, одно время казавшаяся мертвой, возрождается в другую эпоху. Дух перемещается, раздваивается, множится, исчезает, вроде бы умирает и вновь появляется. На самом деле он воплощается в каждом произнесенном нами слове. Каждое слово несет в себе груз забытья и воспоминаний, чаяний и крушений надежд; и однако же нет слова, которое не было бы носителем обновления: каждое произнесенное нами слово одновременно возглашает слово неизвестное — забытое и неизвестное — желаемое. То же самое происходит с нашей телесной оболочкой; и вся материя несет в себе ауру прошлого и ауру будущего⁶⁴.

Закономерно, что писательская концепция истории находит выражение в мотиве зеркала, пронизывающем весь роман. Текст и выстроен как сложнейшая система отражений: события повторяются с теми или иными вариациями; все основные персонажи имеют своих двойников, но мало того, и эти двойники множатся во времени и в пространстве; одни и те же идеи выражаются и перетолковываются разными персонажами и в различные эпохи, наконец, все это получает

⁶⁴ Fuentes, Carlos. *Terra nostra*: 628, 545.

воплощение и в непрестанной смене повествователей. Нить повествования передается от одного к другому, так что история предстает как коллективное повествование, иначе говоря, коллективное творение. В этом смысле не лишена основания трактовка всего романа как ритуального акта регенерации времени [Pulido Herráez 2000: 63].

По мысли Фуэнтеса интегрирующими силами истории человечества являются жизнь, смерть и память. Эти силы создают полноценное бытие, только если действуют в совокупности; оторванные друг от друга, они становятся силами взаимоисключающими, смертоносными. Так, король Филипп нарушил триаду и выбрал смерть и память, отторгнув жизнь, что и привело его к мертвой статике. Весь роман пронизан разветвленной символикой чисел, основу которой в соответствии с указанной триадой составляет число «три»:

Один — корень сущего. Два — отрицание единства. Три — синтез единицы и двойки. Это число их содержит в себе. Оно их уравнивает. Оно становится основой множественности. Это самое полное число. Сочетание трех времен. Настоящее, прошедшее, будущее. Все заключает. Все начинает вновь⁶⁵.

Этой символике подчинена и композиция романа, состоящего из трех частей («Старый Свет», «Новый Свет», «Другой Свет»). Названия этих частей сами по себе глубоко символичны и выражают идею слияния противоположностей и созидания нового качества.

Понятие множественности, заключенное в числе «три», собственно, и становится смысловым ядром романа, внутренний конфликт которого основан на борении противоположных типов сознания. Один — присущий преимущественно властителям, диктаторам, тщится утвердить единичность, иерархичность и незыблемость всего сущего. Эта картина мира зиждется на вере в абсолютную истину, выраженную словами короля Филиппа: «Книгу Бога можно прочесть только одним способом, а всякое иное чтение есть безумие»⁶⁶. Это убеждение опровергается иным типом сознания, которое признает множественность истин, вариативность и многообразие различных и равноценных картин мира. В этом контексте исключительно важную роль играет образ Нового Света, который стал, с одной стороны,

⁶⁵ Ibid.: 533.

⁶⁶ Ibid.: 624.

искаженным отражением образа Старого Света, а с другой, — ответом на его единообразие. Вера в единичность является необходимой подпоркой абсолютной власти; утверждение множественности — это борьба за свободу духа. Сказанное внешне противоречит финалу романа, возвращающему читателя к первородному андрогинному единству. Но это лишь внешнее противоречие. Как поясняет один из героев романа:

Три стремится к единице, к единству. Единица — это совершенство, это корень всего сущего, она неделима, как может быть неделимо все смертное; три — первое неделимое число после единицы: оно может распространиться в шесть, девять, двенадцать, пятнадцать, и может возвратиться к единице [...] Три — это обещание единства⁶⁷.

Таким образом, путь истории пролегает через множественность к некоему высшему единству, которое на новом цикле времен будет способно развернуться в новую множественность.

Фернандо дель Пасо. «Палинур Мексиканский» (1977)

Необарочные стилевые тенденции, обозначившиеся еще в раннем творчестве именитого мексиканского писателя Фернандо дель Пасо, достигают кульминации в его втором романе, «Палинур Мексиканский» (1977). Как указывал автор, идею романа ему навеял миф о Палинуре, кормчем на корабле Энея. Палинур заснул у руля и упал в море; сонный был вынесен волнами на берег, где местные жители убили его для того только, чтобы завладеть его одеждой. Писатель воспринял миф о Палинуре как символ человека, безвольно влекомого по волнам своих снов, которые и выносят его к гибели. Парадокс романа состоит в том, что его заглавный герой — студент-медик, погибший на площади Тлателолько в 1968 г. во время расстрела студенческой демонстрации, — с одной стороны, заполняет собой все художественное пространство произведения, но, с другой стороны, в качестве реального образа фактически отсутствует, полностью растворенный в снах, фантазиях, в игре, в языке. И хотя читателю дано узнать немислимое количество подробностей о самом герое, его возлюбленной, кузине Эстефании, а также о его родителях, кузенах, тетюшках и дядюшках, Палинур, в сущности, фантом. Жизнь героя, превращенная в карнавал,

⁶⁷ Ibid.: 395.

в барочный текст, в форум различных культурных миров, не имеет никакого иного основания и, вырванная из этой сферы в реальную действительность, должна немедленно оборваться.

Огромный роман представляет собой один из наиболее ярких и модельных образцов латиноамериканской неobarочной и постмодернистской прозы. Все концептуальные и стилевые средства этих тенденций в нем как бы систематизированы и представлены в самом концентрированном и предельном выражении, так что создается впечатление, будто автор руководствовался современными литературоведческими исследованиями. Во всяком случае, его знакомство с трудами М. Бахтина не вызывает сомнения. Художественный мир романа — это прежде всего мир карнавальный, в котором воплотились все без исключения характеристики карнавала по Бахтину. Нет ничего, что не было бы подвержено безудержному осмеянию: пародируются официальная фразеология, идеология, массовая культура, реклама, любого рода практическая деятельность, но также и высокая культура, фольклор, история, любовь, религия, медитация, жертва. В этом пародировании нет ни малейшего оттенка злости или цинизма — это лишь игра, призванная создать карнавальный мир-перевертыш, в котором только и способен существовать герой. Его жизнь превращается в беспрестанную смену масок и ролей, да и гибнет он, что символично, обряженный в костюм Арлекина. В этом он не одинок: окружающие тоже подчиняются законам карнавального действия и выступают в роли ряженных. Сакральное профанируется, профанное сакрализуется; стихия «низа» извергается потоками площадной лексики, непристойностей, порнографии и нисколько не противоречит чрезвычайно богатому и насыщенному культурному фону. Конструктивным принципом романа является интертекстуальность, постмодернистская игра с культурой, травестия, парафраз, скрытая цитатность. В эту игру вовлечены сотни имен, произведений, героев, сюжетов, образов мировой литературы, в том числе и мексиканской (так, одна из глав книги представляет собой пародийный парафраз романа К. Фунтеса «Старый гринго»).

Как и положено латиноамериканскому неobarочному роману, главным объектом интеллектуальной игры становится язык — в этой сфере Ф. дель Пасо являет необыкновенную изощренность и изобретательность. Кажется, будто он задался целью использовать все тропы во всех возможных вариантах. Но при всем разнообразии художественных средств и стилей наблюдается преобладание нескольких

устойчивых «необарочных» приемов. Наиболее употребительный из них — повторение в разных видах: либо нарочитая тавтология, либо развертывание длинной, иногда многостраничной цепи метафорических вариантов одного образа, одной мысли; либо непомерно растянутые перечисления, созданные метонимическими рядами. В этом смысле автор являет себя усердным учеником Ф. Рабле. Весьма вероятно также, что он внимательно изучил и принял к сведению теоретические выкладки С. Сардуя. Собственно, и речь, и поведение героев основаны на принципе пролиферации, с использованием повторения и разрастания — слово, поступок помногу раз «проигрываются» в различных вариантах. При использовании всякого стилизового приема автор сознательно стремится нарушить меру, превзойти норму и довести высказывание, образ, мысль до абсурда. В результате текст разрастается и, лишенный единого сюжета и конфликта, превращается в бесконечную словесную вязь, обрывы которой в финалах глав всегда воспринимаются как условность.

Латиноамериканское необарокко, безусловно, обогатило художественный язык литературы XX в. В стремлении определить и выразить самобытность латиноамериканской культуры Карпентьер, а вслед за ним многие критики и литературоведы заговорили о тотальной барочности латиноамериканской культуры. Как было показано в этой статье, в некоторых элементах своего художественного кода латиноамериканская литература, действительно, тяготеет к барочной картине мира, что, однако, еще не дает основания заявлять о ее тотальной барочности. Об этом говорил крупнейший представитель «нового» латиноамериканского романа Х. Кортасар:

Пожалуй, самая вдохновляющая и самая привлекательная черта современной латиноамериканской литературы состоит в том, что она не вмещается в рамки общеупотребимых определений. Очевидно, что в ней есть компонент барокко (так же, как и магического реализма, слова могут быть любыми), который широко и по-разному проявляется в латиноамериканской литературе, но этого еще далеко не достаточно для того, чтобы определять ее всю именно таким образом [Campra 1987: 149].

К сказанному следует добавить, что есть писатели, в своем творчестве противостоящие необарокко, из самых ярких — мекси-

канец Хуан Рульфо с потрясающим лаконизмом его стиля, что было сознательной установкой: «Я стараюсь уберечь себя от барочности. И буду избегать многословия всеми способами»⁶⁸. Если же говорить о латиноамериканском «тотальном» необарочном романе, то это, по сути, единичные тексты, небольшая в процентном отношении часть латиноамериканской литературы во всем ее многообразии. Вместе с тем эти тексты, представляющие ярко своеобразную и очень цельную поэтику, без сомнения, оставили свой след в истории мировой литературы.

Теория и практика латиноамериканского необарокко оказали заметное влияние на европейскую критику, в лоне которой ясно обозначилось стремление обозначить это течение в европейской и в североамериканской литературах. Данная проблематика основательно вскрыта в статье В.Б. Зусевой-Озкан «Необарокко» в «Словаре течений литературы XX века» [Зусева-Озкан 2023]. Автор статьи констатирует, что термин «необарокко» был распространен на европейский и североамериканский ареалы в 80-е гг., т. е. на излете «бума» «нового» латиноамериканского романа, и применен по отношению к ряду известных писателей, таких как итальянец У. Эко, французы П. Гренвиль, Э. Орсенна, Ж. Вотрен, П. Комбеско, П. Шамуазо, англичане А. Картер, С. Рушди, У. Селфа, и даже И. Бродский. Понятие «необарокко» было прочно увязано с постмодернизмом. «Различные авторы указывали на такие общие черты эпохи барокко и эры постмодерна, как ощущение неустойчивости и беспокойства, доминанта фрагментарного и антиномичного восприятия над целостным, ориентация на динамизм, напряжение между чувственным и рациональным, сочетание утонченности и грубости, науки и мистики. В сфере литературы и искусства речь идет о взаимопроникновении жанров и размывании их границ, об интермедальности, о сочетании отвлеченной символики с подчеркнутым натурализмом. Барочное мироощущение роднит с постмодернистским чувство призрачности, неподлинности, театральности жизни, скрытых за внешним благополучным фасадом».

Вместе с тем, трудно не согласиться с общим выводом автора статьи о том, что «в целом необарокко было и остается не столько живой литературной реальностью, сколько исследовательским кон-

⁶⁸ *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana: Casa de las Americas, 1969: 35.

структом, под определенным углом зрения описывающим тексты, которые могут быть описаны совсем иначе в другой научной парадигме» [Зусева-Озкан 2023: 706]. Действительно, можно констатировать, что в Европе необарокко в полной мере не состоялось ни в теоретическом плане, ни в художественной практике — и это несмотря на мощную барочную традицию в европейском искусстве. Почему же оно состоялось в Латинской Америке? Видимо потому, что получило дополнительное и очень крепкое обоснование в качестве варианта самоидентификации латиноамериканской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

Гирин 2005 — Гирин Ю.Н. Хосе Лесама Лима // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века / отв. ред. В.Б. Земсков, А.Ф. Кофман. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 310–351.

Зусева-Озкан 2023 — Зусева-Озкан В.Б. Необарокко // Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка: в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2023. Т. 1. С. 704–706.

Надъярных 2002 — Надъярных М.Ф. Метаморфозы барокко и классицизма // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 252–283.

Светлакова 2014 — Светлакова О. Предисловие // Кабрера Инфанте, Гильермо. Три грустных тигра. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. С. 5–16.

Тананаева 2003 — Тананаева Л.И. Между Андами и Европой. М.: Дмитрий Буланин, 2003.

REFERENCES

Campra 1987 — Campra, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo XXI, 1987.

Colchero Carrida 1995 — Colchero Carrida, Maria Teresa. *Filtros, burbujas y brebajes. Alquimia de la novela en Carlos Fuentes*. Puebla: Puebla Editorial, 1995.

Figueroa Sánchez 1999 — Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. *El barrocco criollo y el neobarrocco llatioamericano*. Bogotá: Araca Editores, 1999.

Girin 2005 — Girin, Juri. N. “Hose Lesama Lima” [“José Lezama Lima”]. In *Istoriia literatur Latinskoi Ameriki. Ocherki tvorchestva pisatelei XX veka* [The History of Latin American Literature. Case Studies, XX century], edited by V.B. Zemskov, A.F. Kofman. Moscow: IMLI RAN Publ., 2005: 310–351. (In Russ.)

Nadyarnykh 2002 — Nadyarnykh, Mariia F. “Metamorfozy barokko i klassitsizma” [“Metamorphoses of Baroque and Classicism”]. In *Khudozhestvennye orientiry zarubezhnoi literatury XX veka* [Artistic Landmarks of Foreign Literature of the Twentieth Century]. Moscow: IMLI RAN Publ., 2002: 252–283. (In Russ.)

Pulido Herráez 2000 — Pulido Herráez, Begoña. *Carlos Fuentes: imaginación y memoria*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 2000.

Sarduy 1980 — Sarduy, Severo. “Barroco y neobarroco.” In *América Latina en su literatura*. México: MX-ME Siglo XXI, 1980: 164–176.

Sarduy 1974 — Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

Svetlakova 2014 — Svetlakova, Olga. “Predislovie” [“Preface”]. In Cabrera Infante, Guillermo. *Tri grustnykh tigra* [Three Sad Tigers]. St. Petersburg: Ivan Limbakh Publ., 2014: 5–16. (In Russ.)

Tananaeva 2003 — Tananaeva, Larisa I. *Mezhdú Andami i Evropoi* [Between the Andes and Europe]. Moscow: Dmitrii Bulanin Publ., 2003. (In Russ.)

Zuseva-Ozkan 2023 — Zuseva-Ozkan, Veronika B. “Neobarokko” [“Neobaroque”]. In *Slovar' techenii literatury XX veka. Rossiia, Evropa, Amerika* [Dictionary of Twentieth-Century Literary Movements. Russia, Europe, America], vol. 1. Moscow: IMLI RAN Publ., 2023: 704–706. (In Russ.)

© 2023, А.Ф. Кофман

Дата поступления в редакцию: 15.06.2023

Дата одобрения рецензентами: 08.10.2023

Дата публикации: 25.12.2023

© 2023, Andrey F. Kofman

Received: 15 Jun. 2023

Approved after reviewing: 08 Oct. 2023

Date of publication: 25 Dec. 2023