



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-44-83>

<https://elibrary.ru/RZOVUA>

УДК 821.134

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

Вероника ЗУСЕВА-ОЗКАН

## САТИРИЧЕСКИЙ РОМАН ХЕНАРО ПРИЕТО «НЕКОРРЕКТНЫЙ ПОКОЙНИК» (1926) И ПРОБЛЕМА ЗАГРОБНОЙ НАРРАЦИИ

**Аннотация:** Статья посвящена роману чилийского писателя и общественного деятеля Хенаро Прието (1889–1946) *Un muerto de mal criterio* (1926) и призвана, с одной стороны, ввести в оборот отечественной науки совершенно не освоенный ею текст, а с другой, рассмотреть его в контексте теоретико-литературной проблемы загробной наррации (или постум-нарратива), т. е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый. Исследуется соотношение этого романа с традицией постум-нарратива, в частности с романом бразильца Машаду де Ассиза «Посмертные мемуары Браза Кубаса» (1881), а также с жанрами «диалога мертвых», видения и памфлета. Показано, что если в ряде отношений роман Прието несколько «архаичен» (так, возможная мотивировка загробного опыта героя как спровоцированного болезнью видения характерна для этапа формирования загробной наррации, к этому моменту уже пройденного), то в других, напротив, являет собой новое слово. Если принять версию о том, что герой умер, но был воскрешен врачебным искусством, то это редчайший и удивительный пример постум-нарратива, где умерший рассказчик возвращается из послесмертия. В связи с календарной приуроченностью действия делается вывод о том, что «Некорректный покойник» примыкает к жанру «рождественской истории», где герой переживает испытание, которое дается ему как шанс переосмыслить свою жизнь. Кроме того, хотя мотив загробного суда константен для постум-нарратива, крайне необычно, что герой выступает не объектом суда, а его субъектом, получая (и впоследствии отвергая) статус загробного судьи.

**Ключевые слова:** Хенаро Прието, сатирический роман, латиноамериканская проза XX в., чилийская литература, постум-нарратив, посмертное повествование

**Информация об авторе:** Вероника Борисовна Зусева-Озкан — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, зав. Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>. E-mail: [zuseva\\_v@mail.ru](mailto:zuseva_v@mail.ru)

**Для цитирования:** Зусева-Озкан В.Б. Сатирический роман Хенаро Прието «Некорректный покойник» (1926) и проблема загробной наррации // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 44–83. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-44-83>



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-44-83>

<https://elibrary.ru/RZOVUA>

UDC 821.134

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

Veronika ZUSEVA-ÖZKAN

## JENARO PRIETO'S SATIRICAL NOVEL *UN MUERTO DE MAL CRITERIO* (1926) AND THE PROBLEM OF POSTHUMOUS NARRATION

**Abstract:** This article focuses on the novel *Un muerto de mal criterio* (1926) by Chilean writer and public figure Jenaro Prieto (1889–1946). It aims, on the one hand, to introduce this text, which has been completely understudied by Russian scholarship, and, on the other, to consider it in the context of the theoretical problem of posthumous narration (or narration from beyond the grave), i.e., the narration of a character who, in the conventional reality of the work's inner world, is represented as a dead person. The novel's relationship with tradition of posthumous narrative is examined, particularly with the novel by the Brazilian author J.M. Machado de Assis *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), as well as with the genres of “dialogues of the dead,” vision, and pamphlet. It is shown that while Prieto's novel is somewhat “archaic” in some respects (for example, the possible justification for the hero's afterlife experience as a vision provoked by illness is characteristic of an early stage in the formation of afterlife narratives, which has already been over by this point), in others it represents a new development. Thus, if we accept the version that the hero died but was resurrected by medical art, this is a rare and astonishing example of posthumous narrative, in which the deceased narrator returns from the afterlife. Given the calendar setting, it's concluded that *Un muerto de mal criterio* fits into the “Christmas story” genre, where the hero experiences a trial that is presented to him as a chance to rethink his life. Furthermore, while the motif of the afterlife judgment is a constant in posthumous narratives, it's highly unusual that the hero is not the object of the judgment, but its subject, receiving (and subsequently rejecting) the status of an afterlife judge.

**Keywords:** Jenaro Prieto, satirical novel, Latin American prose of the 20<sup>th</sup> century, Chilean literature, posthumous narration, narrative from beyond the grave

**Information about the author:** Veronika B. Zuseva-Özkan, DSc in Philology, Leading Researcher, Head of the Department of European and American Contemporary Literature, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>. E-mail: [zuseva\\_v@mail.ru](mailto:zuseva_v@mail.ru)

**For citation:** Zuseva-Özkan, Veronika. “Jenaro Prieto's Satirical Novel *Un muerto de mal criterio* (1926) and the Problem of Posthumous Narration.” *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 44–83. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-44-83>



Artículo científico

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-44-83>

<https://elibrary.ru/RZOVUA>

UDC 821.134

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

Veronika ZUSEVA-ÖZKAN

## LA NOVELA SATÍRICA DE JENARO PRIETO *UN MUERTO DE MAL CRITERIO* (1926) Y EL PROBLEMA DE LA NARRATIVA PÓSTUMA

**Resumen:** Este artículo se centra en la novela *Un muerto de mal criterio* (1926) del escritor y figura pública chileno Jenaro Prieto (1889-1946). Su objetivo es, por un lado, presentar este texto no estudiado por la investigación rusa, y, por otro, analizarlo en el contexto del problema teórico-literario de la narración póstuma, es decir, la narración de un personaje que, en la realidad convencional del mundo interior de una obra, se presenta como un personaje muerto. Se examina la relación de esta novela con la tradición de la narración póstuma, en particular con la novela *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) del escritor brasileño Machado de Assis, así como con los géneros del “diálogo de los muertos”, la visión y el panfleto. Se demuestra que, si bien la novela de Prieto resulta algo “arcaica” en algunos aspectos (por ejemplo, la posible justificación de la experiencia del protagonista en el más allá como una visión provocada por la enfermedad es característica de una etapa de formación de la narración de ultratumba ya superada para ese momento), en otros, por el contrario, representa un nuevo desarrollo. Si aceptamos la versión de que el protagonista murió pero fue resucitado por la habilidad médica, entonces se trata de un ejemplo singular y sorprendente de la narrativa póstuma, en la que un narrador fallecido regresa del más allá. Debido a la ambientación cronológica de la acción, se concluye que *Un muerto de mal criterio* pertenece al género del “cuento de Navidad”, en el que el protagonista se somete a una prueba que se le ofrece como una oportunidad para replantearse la vida. Además, aunque el motivo del juicio de ultratumba es una constante en la narrativa póstuma, es sumamente inusual que el protagonista no sea objeto del juicio, sino su sujeto, al recibir (y posteriormente rechazar) la condición de juez en el más allá.

**Palabras clave:** Jenaro Prieto, novela satírica, prosa latinoamericana del siglo XX, literatura chilena, narrativa póstuma, narración de ultratumba

**Información sobre la autora:** Veronika B. Zuseva-Özkan, Doctora habilitada en filología, investigadora principal y jefa del Departamento de Literatura Contemporánea de Europa y América, Instituto de la Literatura Mundial A.M. Gorki de la Academia de Ciencias de Rusia, Povarskaia 25<sup>a</sup>, ed. 1, 121069 Moscú, Rusia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>. E-mail: [zuseva\\_v@mail.ru](mailto:zuseva_v@mail.ru)

**Para citar:** Zuseva-Özkan, Veronika. “La novela satírica de Jenaro Prieto *Un muerto de mal criterio* (1926) y el problema de la narrativa póstuma.” *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 44–83. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-44-83>

Настоящая статья посвящена роману чилийского писателя и общественного деятеля Хенаро Прието (1889–1946) *Un muerto de mal criterio* (1926) и преследует две цели: во-первых, ввести в оборот отечественной науки совершенно не освоенный ею текст, а во-вторых, рассмотреть его в контексте теоретико-литературной проблемы загробной наррации (которую мы также называем постум-нарративом), т. е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый.

Как мы пытались показать ранее, вклад латиноамериканской литературы в развитие этой парадоксальной повествовательной формы чрезвычайно весом: от книги бразильского автора Ж.М. Машаду де Ассиза «Посмертные мемуары Браза Кубаса» (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881) в принципе отсчитывается история постум-нарративного романа (но не других жанров!) [Зусева-Озкан 2025a], а в 1910–1920-х гг. постум-нарративные рассказ и новелла тоже складываются именно в латиноамериканском культурном ареале — см. рассказ мексиканца Хосе Васконселоса «Расстрелянный» (*El fusilado*, 1919), новеллу и рассказ уругвайца Орасио Кироги «Призрак» (*El Espectro*, 1921) и «По ту сторону» (*Más allá*, 1925) [Зусева-Озкан 2025b], причем во всех этих текстах ощущается вкус к эксперименту, а постум-нарратив приобретает вполне развитую форму.

Сатирический роман Хенаро Прието *Un muerto de mal criterio*, название которого мы позволили себе перевести как «Некорректный покойник» (пытаясь воспроизвести игру автора с двойным значением словосочетания — с одной стороны, оно ставит под знак вопроса «мертвость» героя, а с другой, имеет в виду его сюжетную роль негодного судьи), как бы возвращает нас в более ранний период развития загробной наррации — в точку, предшествовавшую появлению «Посмертных мемуаров Браза Кубаса» Машаду де Ассиза. На этом более раннем этапе повествование покойника обставлялось рядом «оговорок», допускавших колебания относительно его онтологического статуса: так, повествование могло не передаваться мертвецу в своей тотальности, будучи обрамленным вступлением и / или заключением от лица другого субъекта (например, издателя), как это происходит в романе Г. Филдинга «Путешествие в загробный мир и прочее» (*A Journey from This World to the Next, etc.*, 1743); другой вариант — сон, греза, видение (в частности, во время тяжелой болезни) как «оправдание» получения загробного опыта и рассказывания о нем: см. длинный ряд текстов от серьезнейших средневековых

видений (например, поэмы «Дух Гвидо», *The Gast of Gy*, XIV в.) [Зусева-Озкан 2025c] и аллегорических поэм (см., в частности, поэму Стивена Хоуса «Приятное развлечение», *The Pastime of Pleasure*, 1506) до сатирических памфлетов XVII в. («Новости Тарлтона из чистилища», *Tarlton's News Out of Purgatory*, 1590). В названном романе Филдинга в обрамлении перебираются возможные обоснования рассказу мертвого героя, включая видение и сумасшествие, ради игры с читателем и предоставления ему широких возможностей интерпретации [Зусева-Озкан 2025d]. Однозначный статус рассказчика как мертвеца характерен для более поздней стадии эволюции загробной наррации в романе. Однако Хенаро Прието, как мы увидим, возвращается к возможностям, предоставляемым традицией.

Роман «Некорректный покойник» остается мало исследованным даже в зарубежной науке [García-Huidobro 2008; Morán 2020], не говоря уже об отечественной, где нам не удалось обнаружить ни одной посвященной ему статьи — и даже ни одной работы о Хенаро Прието и / или других его текстах<sup>1</sup>, за исключением вступительной статьи В. Столбова к роману Прието «Компаньон» (*El Socio*, 1928) [Столбов 1972], самому известному произведению чилийского автора<sup>2</sup> [Durán Bunster 2017; Morán 2022; Rozas 1990], которое остается единственной его публикацией на русском языке. В фундаментальной шеститомной «Истории литератур Латинской Америки», изданной ИМЛИ РАН, Хенаро Прието даже не упоминается, хотя в свое время он считался писателем первого ряда — см., например, мнение критика, высказанное как раз после публикации «Некорректного покойника», весьма высоко оцененного как широкой публикой, так и профессиональной средой: «Господин Прието внезапно оказывается в первом ряду наших писателей»<sup>3</sup>. Что же собой представляет этот компактный роман?

Герой «Некорректного покойника» — старый судья дон Марсело, который вроде бы умирает в первой главе, проводит некоторое время в загробном мире, где оказывается вынужденным вновь

<sup>1</sup> В зарубежной науке наиболее подробным трудом общего характера, посвященным жизни и творчеству Прието, остается [Meehan 1975].

<sup>2</sup> На основе этого романа в США был поставлен целый ряд фильмов: *The Silent Partner* (1939), *The Mysterious Mr. Davis* (1939), *The Associate* (1946), *I Will Consult Mister Brown* (1946), *The Associate* (1979), *The Associate* (1996) [Manzi 2004].

<sup>3</sup> “Ex – libris.” *Atenea*. Julio de 1926. Sin páginas.

заняться своей «прижизненной» профессией, и в последней главе... возвращается к жизни. По совету своего доктора, он якобы и создает ту самую книгу, которая представлена читателю:

— <...> Те, кто отправляется в мир иной, либо не возвращаются, что случается чаще всего, либо додумываются молчать. И Лазарь, который пробыл в могиле дольше вас, так и не удосужился оставить нам свои мемуары! Вы могли бы воспользоваться этими несколькими днями выздоровления и приближающимся праздником, чтобы записать свои впечатления с того света... <...> Даже если бы им никто не поверил, они были бы в некотором роде оригинальной историей... Заметьте, что во всех романах главный герой начинает свой путь живым и заканчивает смертью в последней главе... В этом романе все будет наоборот: все начнется в день его смерти и закончится в момент его оживания. <...>

Я последовал совету доктора, и... вот та самая книга<sup>4</sup>.

Здесь ощущается влияние упомянутого романа Машаду<sup>5</sup> — ср.: «Все всегда начинают с рождения; а я решил принять обратный порядок по следующим причинам: во-первых, я не покойный писатель, а писатель-покойник, и могила, таким образом, стала моей второй

---

<sup>4</sup> Prieto, Jenaro. *Un muerto de mal criterio*. Santiago de Chile: Imprenta y Litografía “La Ilustración”, 1926: 260–261. Здесь и далее перевод романа принадлежит автору статьи. В дальнейшем ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой “JP” и указанием номеров страниц.

<sup>5</sup> О Машаду де Ассизе как «предшественнике» Прието упоминает также автор предисловия к собранию сочинений чилийского писателя [Gumucio 2013: 15]. С большой вероятностью Хенаро Прието читал «Посмертные мемуары Бразы Кубаса»: хотя «бразильская литература традиционно считается — и писателями, и критиками, и учеными — развивающейся в относительной изоляции от литератур испаноязычной Латинской Америки, находясь на периферии культурного пространства самой по себе периферийной сферы латиноамериканской литературы» [McNeil 2013: 80], эта книга была переведена на испанский язык уже в 1902 г. в Монтевидео (Уругвай). «Испанский перевод “Бразы Кубаса” 1902 г., осуществленный уругвайским писателем и журналистом Хулио Пике [Julio Pique], сначала публиковался отрывками в газете “La Razón” (Монтевидео, с января 1902 г.), а позднее в том же году вышел в виде книги тоже в Монтевидео»; это был «первый перевод “Бразы Кубаса” на какой-либо язык вообще, и Машаду знал о нем, читал его и хвалил» [McNeil 2013: 82]. Очень близкие переключки «Бразы Кубаса» и «Некорректного покойника» и существование испанского перевода позволяют с большой долей уверенности предполагать прямое знакомство Прието с книгой Машаду де Ассиза.

колыбелью; во-вторых, сочинение мое приобретает от этого новизну и оригинальность»<sup>6</sup>: сочетание мениппейного духа и тона [Пискунова 2012] с идеей создания оригинальной книги выдает родство двух романов. Но, если в «Посмертных мемуарах Браза Кубаса» бред и агония постаревшего героя сочетаются с последующей «несомненной» смертью (т. е. в нарративе нет никаких индексов и симптомов, указывающих на то, что онтологический статус героя следует поставить под сомнение), то у Прието окончательный ответ на вопрос о том, было ли все пережитое героем бредом больного либо же «реальными» смертью, загробным опытом и воскресением, не дается.

В пользу бреда говорят те деформации предметов и звуков, которые сопутствуют герою на тот свет и обратно. Так, моменты «умирания» и «оживания» отмечены мотивом часов; герой не только прислушивается к их звону, отсчитывающему время, но и уподобляет их собственному гробу, а в какой-то момент чуть ли не сливается с ними, ими становится:

Длинные часы красного дерева, казалось, были бережно поставлены у моей кровати... Я не мог открыть глаза; но я ощущал их там, у себя в изголовье, словно огромный гроб, новенький, красный, начищенный до блеска, с маленькими бронзовыми коронами и орлами... Как нелеп был этот гроб! Он ежесекундно вибрировал механическим и бессвязным звуком, словно перегонный куб... Да, он был точь-в-точь как тот старый перегонный куб, что стоял, когда я был ребенком, там, в сельской местности, в доме моего отца (JP: 8);

Какой ужасный гроб они для меня выбрали! И как нелепо... быть похороненным внутри часов, часов в стиле ампир, с металлическими орлами и коронами! Кто, черт возьми, мог придумать такие безвкусные и ужасные похороны? Это мои наследники придумали!.. <...> труп, погребенный в старинных часах... Труп!.. Девять... десять... одиннадцать... Какой ужас! Я мертв, и все же продолжаю считать бой курантов!.. Дзинь... Дзинь... Дзинь... Дзинь... (JP: 9–10);

Разве я не часть часов?.. Разве я не отбиваю часы и получасы?.. Разве я не слышу, как внутри меня бьются секунды и минуты?.. Разве я не ощущаю свое тело холодным, жестким и тяжелым, словно свинцовые гири, которые постепенно падают в пустоту?.. Тик-так-тик-так!

<sup>6</sup> *Машадо де Ассиз Ж.М.* Записки с того света: Роман / пер. с португ. Е. Голубевой и И. Чежеговой. М.: Худож. лит., 1968. С. 27.

Каждое тиканье — секунда; каждая секунда — миллиметр веревки, которая разматывается и постепенно погружает меня в темную бездну... Куда я иду? Как долго я падаю все ниже и ниже, не переставая? Дни, недели, месяцы? Сколько раз я бил двенадцать с тех пор, как меня погребли в этой коробке из красного дерева?.. (JP: 11).

Схожие превращения в предмет присутствуют в бреду Бразы Кубаса перед смертью («Прежде всего, я стал ловким пузатеньким китайским цирюльником <...> Затем я превратился в увесистый том в сафьяновом переплете с картинками и серебряными застёжками <...>. Это заставило меня лежать без движения, сцепив руки на животе, ведь они как раз были застёжками книги <...>»), но у Прието это превращение связывается не столько с темой книги, сколько с мотивом времени и вечности, противостоящих друг другу как знаки жизни и смерти соответственно («<...> вечность противоречит минутной стрелке. Время — это порождение часов, а вечность — это отрицание времени» (JP: 12)). Жив или мертв герой, принадлежит он времени или вечности? Это один из вопросов, которые решаются в романе. Как и у Машаду, в бреду героя присутствует мотив перемещения: если Браз Кубас скачет на бегемоте, то дон Марсело у Прието спускается в темную бездну на веревках, будто часовая гиря.

Путь обратно в жизнь тоже отмечен деформациями, неожиданными изменениями людей и предметов. Часы принимают свой обыденный и отдельный от героя облик, но мотив счета теперь воплощается еще и в марше солдат, которых секретарь загробного суда предлагает судить не поодиночке, а группами:

Раз-два! Раз-два! Этот непрерывный стук каблуков отдавался в моем мозгу, словно молот, и держал меня словно в оцепенении... Я не чувствовал ни рук, ни ног... всё вокруг меня покачивалось в такт... Раз-два! Раз-два! Казалось, сам диван марширует, как солдат... И он марширует... конечно же! В этом не было никаких сомнений! Он марширует медленно, мягко, следуя за колонной солдат... Потому что я больше не был ни в кабинете секретаря, ни даже в старом зале суда... Я пересекал длинный, темный коридор... черную, бесконечную галерею, низкий, изогнутый потолок которой напоминал грязную канализацию... Что это было, Боже мой? Что это было? (JP: 242–243).

---

<sup>7</sup> Там же. С. 39–40.

Дьявол вынул «из кармана старые часы. Я их не видел, но слышал... Они зазвонили громко, очень громко, медленным, дрожащим эхом старых часов, которые были у меня дома... высоких, массивных часов красного дерева с металлическими орлами и коронами... И, — подобно им, — они начали бить... Раз! Два!.. Три!.. Четыре!.. Пять!..» (JP: 250).

Тем не менее нельзя исключать и условно «реальной» смерти героя и возвращения его с того света, как это имело место в традиции постум-нарратива, например, в византийских сатирических диалогах «Тимарион» (XII в.) и «Пребывание Мазариса в подземном царстве» (ок. 1415 г.), где герои попадают в Аид на время, причем обладают особым онтологическим статусом, связанным с мотивами болезни и сна и, можно сказать, пограничным [Зусева-Озкан 2024a]. Разговор дона Марсело с доктором и племянником позволяет трактовать события и так:

С этого часа — укол за уколом, борьба с трупом — да, сеньор, с трупом! — чтобы наконец мертвец воскрес [luchando con un cadáver, — ¡si señor; con un cadáver! — para que al fin el muerto resucite] и наговорил всё это... Лучше бы ему умереть, верно? (JP: 255–256);

— <...> мне нужно знать, прежде всего, был ли я действительно мертв...

Двое мужчин переглянулись.

— Что скажете, доктор? — дрожащим голосом спросил мальчик.

— Тьфу! Что я могу сказать? — воскликнул доктор, яростно пожав плечами.

— Что я был мертв! Научно мертв, без сердцебиения и дыхания; действительно мертв! [¡Que estaba muerto! Científicamente muerto; sin pulsaciones, sin respiración; ¡muerto de veras!]

— Да, дядя: вы умерли в 3:30! — пробормотал Хуан Мануэль, почти рыдая (JP: 256–257).

Отмеченная амбивалентность онтологического статуса героя характерна для фазы формирования постум-нарратива, т. е. явственна некоторая «архаичность» романа для 1920-х гг. Даже Машаду почти на 50 лет ранее уже гораздо более радикален. Сходство же с романом Машаду состоит в том, что в обоих случаях речь идет о герое пожилым, а его смерть связывается не с драматическими обстоятельства-

ми, а с идеей естественного хода времени. Речь не идет о трагически вырванных из жизни ребенке, юном герое или молодых влюбленных, что создает простор для сатиры.

Если делирий Браза Кубаса характеризуется общими, абстрактными идеями (Пандора-Природа и ее законы, «загадка вечности» и пр. [Зусева-Озкан 2025a]), то бред дон Марсело, особенно на «обратном пути» в жизнь, полон вещами и людьми, знакомыми ему по земной юдоли и лишь деформируемых его странным состоянием. Так, фигурка совы с ручки зонтика сеньора Альдерете (он же Дьявол из загробного плана романа) кажется ему похожей на его племянника Хуана Мануэля, присутствующего при агонии героя. Доктор, возвращающий его с «того света», приехал к нему от своего коллеги доктора Сальдивара, которого герой судил в загробном мире. Укол, который делает ему доктор (тогда как дону Марсело кажется, что это Альдерете колет его иголкой), оказывается живительным потому, что герою видится его прежняя большая любовь: читатель узнает ее благодаря описанию, данному в загробном плане. Собственно, те, с кем он встречается в загробье, в основном так или иначе связаны с его земной жизнью.

Подчеркнем, что если у Машаду де Ассиза все действие романа протекает на земле (хотя «точка», из которой ведется повествование, обозначена как «после смерти»), то у Прието, как это характерно для той линии развития постгум-нарратива, которая берет свое начало у Лукиана [Зусева-Озкан 2024b], — в загробье. Сюжетообразующим является *мотив загробного суда*, очень частотный для традиции и подробно разработанный в упоминавшемся уже «Тимарионе», а также в «диалогах мертвых» эпохи Просвещения, в памфлетах XVI–XVII вв. (см., например, «Новости Тарлтона из чистилища» или «Новости Грина и из рая, и из ада»), в романе Филдинга. Но принципиальная особенность «Некорректного покойника» состоит в том, что герой не подвергается загробному суду, а *сам становится судьей*.

Подобно тому как он был судьей при жизни, он оказывается таковым и после смерти. Более того, едва ли не весь загробный мир в романе, с некоторыми оговорками, сужается до комнаты в суде, которая крайне похожа (до степени двойничества) на помещение в суде земном. Сразу после путешествия в гробу-часах сквозь темные подземные коридоры дон Марсело буквально сваливается за стол в своем кабинете, который, однако, при всем сходстве, характеризуется замогильной мрачностью: в нем холодно, сыро, бегают крысы,

доски прогнили, и всё беспорядочно завалено папками с делами. А на настенном календаре «протечка <...> красноватой бороздкой очерчивала жирную цифру 11 на скрученном, пожелтевшем листе»: как с ужасом осознает рассказчик, это дата его собственной смерти (11 декабря). Среди папок обнаруживаются дела чуть ли не допотопные: «Атауальпа против Франсиско Писарро за сбор песо», «Иосиф против жены Потифара за кражу плаща», «Тутанхамон против лорда Карнавона — нарушение права на жилище», «Исав против Иакова — чудовищный ущерб», «Жанна д'Арк против Вольтера, иск о клевете», «Смердис против Гауматы, выдача себя за другое лицо» (как выяснится в финале, по крайней мере часть этих дел навеяна обстановкой реального кабинета дона Марсело, где на стенах висят старинные гравюры на библейские сюжеты: «Правосудие Соломона» и «Иосиф с женой Потифара»). Над столом порхают три черные бабочки, одна из них врывается ему в грудь, и всё это вместе заставляет героя почувствовать, что он умер и находится в загробном мире:

Разве не гроб для меня эта комната, полная тьмы и тайны, с ее просевшими полами, влажными от дождя стенами, с этой трупной пылью, могильными бабочками, с этим календарем, отмечающим 11 декабря? Да, это был гроб, большой, просторный гроб, гроб, который был слишком велик для меня, но в котором я мог свободно ходить и двигаться! Мне было почти лучше внутри часов! По крайней мере, там не было бабочек, по крайней мере, там можно было услышать тиканье, которое говорило о секундах, о миллиметрах, о событиях жизни. Здесь же — только тишина! (JP: 25–26).

Как это часто бывает в постум-нарративах, герой получает спутника-двойника [Зусева-Озкан 2024b], в данном случае двойника «сниженного» — это секретарь суда Гесалага, умерший пять лет назад и, очевидно, дожидавшийся судью в загробье. Как пишет О.М. Фрейденберг, «у каждого смертного есть обязательный двойник, его антагонист и alter ego. <...> Образ 'двойника', возникший из двуединого пассивно-активного образа о тотеме-нетотеме, имел оформления не только в фигурах братьев и отцов. Навсегда сохранились и еще две конфигурации. Это персонаж бога и его смертной тени, его раба-смерти (например, Зевс и Гермес) — во-первых. И, во-вторых, двойников-богов (часто близнецов), из которых один бессмертен <...>, а другой смертен <...> 'Один из двух' <...> — сло-

вом, двойник персонажа, — всегда инкарнирует преисподнюю...» [Фрейденберг 1998: 116].

В данном случае преисподнюю инкарнирует как раз «раб-смерть» Гесалага, вполне в ней освоившийся («<...> ты, напротив, здесь как дома...» (JP: 27)), а «живым» является дон Марсело, который не только, действительно, вернется к жизни в финале, но и не раз ощутит собственную неадекватность положению загробного судьи, свою неспособность осуществлять эти обязанности. Гесалага же оглядывает его «с видом превосходства, в котором сочетались сочувствие и ирония» (JP: 26); далеко не всегда он будет подчиняться вердиктам дона Марсело. Не мудрствуя лукаво, он отвечает на вопрос героя «Зачем я здесь?» так же, как ответил бы живущему:

<...> я бы ответил ему проще простого: «Зачем ты здесь? Потому что ты родился!» Теперь я не могу быть оригинальным, придется ответить так же: «Зачем ты здесь? Потому что ты мертв!» <...> Надо смотреть фактам в лицо. Думаете, мне было легко смириться с мыслью о смерти? И не было никого, кто оказал бы мне услугу, сказав об этом! Но время... дон Марсело, время... продолжает прояснять множество теней, сглаживать множество шероховатостей... прежде всего, оно приспособливает нас к вещам, которые уже не исправить... (JP: 32–33).

Гесалага также исполняет обязанности загробного вожатого, показывая дону Марсело путь как в прямом смысле слова, так и в фигуральном, т. е. наставляя его. Например, герой чрезвычайно смущен тем, что, «пройдя через вечность», не увидел ни ангела, ни даже злого демона. Он задумывается о том, не чепуха ли все представления о рае и аде, на что Гесалага возражает:

— Пришло бы вам в голову, сидя в том мире в зале суда, усомниться в существовании тюрьмы и свободы, штрафов и компенсаций, концепции награды и наказания?.. Даже если бы вы никогда не видели исправительного учреждения, вы бы не подумали, что это миф. Теперь, когда вы не видели чистилища или ада... Что ж: их реальность нисколько не умаляется. Видеть их или не видеть, верить в них или не верить — все равно, потому что их существование от этого не зависит... Было бы хорошо, если бы тюрьма и штрафы существовали только для тех, кто в них верит!

— <...> и всё же... я даже не прикоснулся к чистилищу...

— Это всего лишь деталь! Похоже, мы в Чили выполнили это требование и, поскольку мы еще не совсем на небесах и нам еще нужно поработать и немного поскучать, мы пришли, чтобы дополнить ту маленькую часть чистилища, которой нам не хватало на нашей земле, в этом трибунале (JP: 32–34).

В «Некорректном покойнике» мы не увидим локусов, далеко выходящих за пределы той комнаты суда, где оказался дон Марсело, и части загробного мира будут лишь упоминаться в решениях суда. Непосредственно описываются, помимо кабинета дона Марсело, лишь комнатка секретаря (тоже точь-в-точь такая же, как была на земле) и внутренний двор (патио):

Мы вышли на просторный двор, служивший фоном для зала суда. Его высокие известняковые стены, слегка голубоватые, возможно, из-за преломления света, становились, чем выше, все синее, сливаясь с зеленовато-индиговым небом <...>. Мох местами покрывал облупившиеся красноватые фрагменты нижней части, соединяя крепкое здание с потрескавшимися влажными плитами двора. Зеленая трава застилала трещины в камнях, образуя диагонали и прямоугольники, и становилась выше и гуще у края разбитого, пустого восьмиугольного бассейна в центре. Гранитная лестница, вмурованная в стену в углу, вела на сплошной балкон, занимавший весь фасад. Под ним находилась темная, глубокая ниша, которую я изо всех сил старался не видеть. Все двери, ведущие во двор, кроме дверей здания суда, были закрыты на всяческие замки. Окна, даже самые высокие, украшали тяжелые колониальные решетки. <...> Гесалага показывал мне старинное здание с самодовольством буржуа, хвастающегося своими владениями перед бедным соседом. <...> «Дом начинается и заканчивается этим двором», — говорил он мне. «Выйти отсюда можно только через... вон тот...» — и, схватив меня за руку, он потащил к проклятой темной дыре, зиявшей под лестницей, словно беззубый рот. «Но поверьте, дон Марсело, я бы солгал, если бы сказал, что когда-либо испытывал желание уйти! К тому же — понятия не имею — но на днях, поднимаясь по лестнице, я, кажется, услышал какие-то стоны... <...> Подходите ближе, не боясь! Что может случиться с нами, ведь мы оба мертвы? Идите, посмотрите на моих “голубей”»... <...> Мы стояли у подножия лестницы, и эта

черная пасть, заканчивающаяся кирпичной аркой, с которой, словно нити, свисали белесые растения, казалась мне еще более мрачной и зловещей. Гесалага взял длинную трость <...> и поскреб ею дно склепа... <...> Над головой пронеслась жуткая стая летучих мышей <...>. «Гесалага! Ради бога! Довольно ужасов!», Гесалага смеялся, восхищенный этой сценой. Как этот дикарь мог так привыкнуть ко всему мрачному и отвратительному! (JP: 37–40)

Это описание соединяет черты привычного, едва ли не домашнего (облик колониального особняка с внутренним двором и «уснувшим» фонтаном), и грозного, мрачного, отвратительного. Таковы темная глубокая ниша, из которой доносятся стоны (видимо, адская бездна), белесые, т. е. не знающие света солнца, растения, стая летучих мышей (Гесалага называет их своими «голубями»), даже сам секретарь суда, чей обманчиво добродушный вид не скрывает его принадлежности к полюсу смерти. Собственно, эти особенности будут характеризовать все пребывание дон Марсело в загробном мире, где, как он будет неизменно чувствовать, от обычного до ужасного один шаг. Любопытен также мотив *другой преисподней* (см. в цитате выше: «что может случиться с нами, ведь мы оба мертвы?»). Он еще не раз повторится в романе, например, когда Гесалага вновь постарается ответить на вопрос дон Марсело о том, что будет дальше: «Мы мертвы, не так ли? Тогда что с нами может случиться? Мы больше не можем попасть в ад... Правосудие здесь быстро и неотвратимо. Если нас до сих пор не осудили, значит, мы окончательно свободны» (JP: 41). Но можно ли быть свободным в здании, где все двери (кроме той, что ведет в суд) заперты?..

В главе IX, во время суда над женщиной-содержанкой, Гесалага выскажет мнение, что сама работа загробным судьей и есть то наказание, которому подвергся дон Марсело:

Гесалага презрительно кивнул. «Однако, — продолжил я, — вы хотите отправить ее в ад, а я, с другой стороны, нахожусь в таком месте, что не знаю, чистилище это или лимб...». «И то, и другое, — угрюмо ответил Гесалага. — Раз уж мы заговорили об этом — простите за откровенность, дон Марсело, — я считаю, что вы в лимбе, а я в чистилище [creo que Ud. está en el limbo y yo en el purgatorio]...» (JP: 124–125).

Лимб — уже часть ада, хотя и наиболее «приятная», как известно всем читателям Данте, так что Гесалага как бы ставит себя выше дона Марсело в загробной иерархии, хотя тот является судьей, а он сам — всего лишь секретарем. С другой стороны, привлекает внимание «нестационарность» различных локусов загробья: два человека, находящиеся в одном пространстве, могут, судя по этой реплике, обретаться при этом в разных частях загробного мира или, по крайней мере, претерпевать наказания различных степеней. Наконец, важно и то, что в том загробье, которое рисует Прието, ни в чем нет и не может быть уверенности: дон Марсело и Гесалага не знают, в какой его части они находятся, они зачастую не соглашаются друг с другом в своих вердиктах и вообще затрудняются с решением, действуют наобум. Это редкая и необычная черта для постум-нарратива; даже Машаду предпочитает «тот свет» просто не описывать, разве что через «минус-прием» (там чего-то нет — друзей, врагов, боязни упасть во мнении общества и пр.), давая сплошную фигуру умолчания, тогда как у Прието «тот свет» характеризуется нестабильностью и непостижимостью — даже для тех, кто, казалось бы, призван его упорядочивать своей деятельностью, как судья загробного мира.

Посмотрим более внимательно на устройство этого суда. Когда дон Марсело попадает в «тот» мир, вожатый Гесалага объясняет ему:

— Я всего лишь замещал вас, <...> но ваша честь, — Гесалага сопроводил этот жест поклоном, — постоянный судья. Так уж решил Соломон. <...>

— Но что здесь делает бедный Соломон?

— <...> То же, что и мы, то есть больше, чем мы, потому что он выносит решения в апелляционном порядке... Этот суд подчиняется его юрисдикции...

— Боже мой! Но с чего вы взяли, что мы судьи? <...> От кого, одним словом, исходит мое судейское назначение?

— От правительства, такого же, как и на земле... Только здесь правительство лучше, потому что это Сам Предвечный Отец.

— Предвечный Отец? И почему бы ему не решать самому?..

Гесалага низко поклонился.

— Его замыслы неисповедимы!.. и... знаете ли! Высшее Правосудие, даже в этом мире, порой использует самые низменные инструменты для достижения своих высоких целей... Возблагодарим же его за то, что он обратил на нас свой взор!.. <...>

— Но, Гесалага, как я могу управлять? Мне недостает ни всеведения, ни власти, я даже не знаю законов, которые здесь царят.

— Не волнуйтесь, дон Марсело! Здесь решения принимаются по совести, и каждый делает то, что может. Скажу лишь, что с момента моей смерти я выношу решения по тридцати-сорока делам в день.

— А если я не прав?

— Неважно; для этого и нужны апелляции! Вы изучаете каждое дело и просто решаете: в рай, в лимб, в чистилище или в ад... <...> Там им придется иметь дело с Соломоном! Потому что, говорю вам по опыту, кроме тех, кто попадает на небеса, все подают апелляции...

— Значит, Гесалага, я буду вечно терпеть неудачи в этих стенах? (JP: 35–37)

Этот вопрос фактически остается без ответа. В каком-то смысле герой действительно станет «терпеть неудачи», поскольку будет пытаться судить не в соответствии с земной «суестью сует», а руководствуясь более высокими соображениями и стараясь, по возможности, не отправлять подсудимых в ад, чему всячески будет противодействовать Гесалага. Ни апелляционного суда Соломона, ни суда Предвечного Отца, ни их самих мы не увидим — и это типично для современной стадии развития постум-нарратива: в отличие от более ранних текстов, участвовавших в его формировании, в произведениях XX в., примыкающих к этой традиции, как правило, мы встречаем разве лишь вожатого, который принимает иногда и черты трикстера, но почти никогда не возникает фигура загробного властителя, или Бога (ближе к финалу «Некорректного покойника» появится, однако, дьявол). И действительно, отсутствие фигуры Бога рефлексивируется в высказывании Гесалаги: «Вечный Отец, должно быть, на каникулах и развлекается, наблюдая за нашими неудачами так же, как мы когда-то на земле развлекались, глядя на муравейник...» (JP: 41).

Любопытны фигуры тех, кто приходит на суд к дону Марселю и Гесалаге. Собственно, именно вокруг остроумных судебных заседаний и строится подавляющее число глав романа (с IV по XIX), за исключением трех вводных и финальной. Сначала перечислим «подсудимых»: это художник Хуан де ла Броча (*исп.* brocha — «кисть») и «убивший» его своими предписаниями врач; миссионер, а затем и дикарь, который его съел; красивая женщина-содержанка, старик с разбитой головой, которого по ее вине переехал автомобиль; командор Ачурра и убивший его солдат; Лусия и Фернандо — пара

любовников, обманывающих (псевдо)ученого палеонтолога дона Руфино, а потом и он сам. В отсутствие дона Марсело, который нашел старинную рукопись и занят ее чтением, Гесалага судит его прежнюю большую любовь, а затем появляется дьявол в облике сеньора Альдерете, «министра с визитом». О вставной рукописи и визите дьявола мы еще скажем отдельно, пока же обратим внимание на то, что все решаемые доном Марсело и Гесалагой дела можно назвать «парными», т. е. перед судьями рано или поздно предстают обе стороны процесса. Не всегда это происходит сразу: скажем, если художник появляется впервые в IV главе, то ответственный за его смерть доктор — только в XIV главе.

По сути, все эти процессы — это «разговоры мертвых»: собственно, такие диалоги уже в эпоху Просвещения приобрели характер состязательных речей, попыток участников утвердить свою правоту (причем иногда в присутствии вожатых, судей, владык загробного мира). Но у Прието тяжущиеся стороны — не великие люди прошлого, а вполне обычные люди современности, хотя их занятия, если присмотреться, соответствуют занятиям традиционных персонажей «диалогов мертвых»: у него есть художник (ср., например, с Рафаэлем в «Новых диалогах мертвых» Б. де Фонтенеля), медик (ср.: Эразистрат и Гарвей у того же Фонтенеля), священник (ср. с многочисленными служителями церкви в «Диалогах мертвых, сочиненных для воспитания Его Королевского Величества герцога Бургундского» Ф. Фенелона), дикарь (Монтесума у Фонтенеля, североамериканский «дикарь» в «Диалогах мертвых» Дж. Литтлтона), женщина, играющая мужчинами благодаря своей красоте (см. многочисленные женские фигуры у Фонтенеля, особенно Фрина), обманутый женой старик (персонаж, скорее, комический, но тема супружеской верности разрабатывается, например, в фонтенелевском диалоге Артемизы и Раймунда Луллия), военачальник (подобные фигуры составляют едва ли не большинство в «диалогах мертвых» эпохи Просвещения), ученый (Парацельс у Фонтенеля; впрочем, созданная Прието фигура больше соответствует типу «сумасшедшего ученого», характерному уже для XIX в.). Все «процессы» строятся на логике парадокса, типичной именно для Б. де Фонтенеля: почти во всех его диалогах читатель не может предсказать, кто окажется прав, кому автор отдаст предпочтение, за кем в буквальном смысле оставит «последнее слово».

Парадоксальны как суждения дона Марсело, так и постепенно вскрывающиеся обстоятельства той или иной жизни, как бы «пере-

ворачивающие» первоначальное впечатление слушателей или, во всяком случае, значительно его корректирующие. Так, бедный художник Хуан де ла Броча рассказывает о своей борьбе с нищетой и в итоге получает от Гесалаги обвинение в самоубийстве (поскольку принял прописанные доктором лекарства, зная, что тот поставил неверный диагноз). Следует долгий юридический спор, в котором дон Марсело, отказываясь от земной точки зрения, доказывает бессмысленность денег и в итоге не может решить, куда же отправить Хуана де ла Брочу. Гесалага предлагает уладить дело, свалив его на Соломона, т. е. вынудив Хуана подать апелляцию, а это, по его мнению, обязательно произойдет, если отправить его в ад, что он и делает, пользуясь намеренным отсутствием дона Марсело. Но оказывается, что гордый художник не хочет прилагать никаких усилий для своего спасения и не собирается подавать апелляцию, так что судья и секретарь решают хранить вынесенный приговор в тайне, пока что-нибудь не придумают, а судья намеревается подучить «юриспруденцию вечности». Однако, пока он с этой целью погружается в запутанное дело Иосифа против жены Потифара, неугомонный Хуан де ла Броча с художественными целями изучает таинственную арку, о которой шла речь ранее:

— Какой прекрасный сюжет для офорта, — сказал он мне, увидев, что я приближаюсь...

— Возможно, но несколько мрачновато. Мне не нравится этот угол. Так сыро, так темно! К тому же... оттуда вылетают стаи летучих мышей...

— Летучие мыши! Что вы говорите! — воскликнул художник с торжествующим видом. — Первоклассный декоративный штрих! Ах! Мне нужно изучить эту пещеру... Она глубока?

— Я не осмелился исследовать ее... Гесалага как-то раз услышал таинственные стоны...

— И вы до сих пор не решились ее изучить?

— В нашем мире всё странно... Тайна окружает и пленяет нас... Куда может вести этот выход, как не в обитель вечности?

— Ваша честь, вам не очень любопытно?

— Какое любопытство может быть у покойника?

— Именно сейчас самый подходящий случай посвятить себя исследованию... (JP: 80–81).

С Хуаном де ла Брочей связан не только мотив *жизни после смерти*, но и юмористически развивающаяся тема способности художника видеть во всем в первую очередь эстетическое: он не боится даже ада, поскольку тот кажется ему живописным. И действительно, как мы узнаем далее, ад, к которому в результате интриги Гесалаги и вопреки желанию дон Марсело был приговорен художник, как бы принимает его в свои объятия. Пока судья и секретарь поглощены новым делом, художник бросается в адскую пещеру:

Ужасный, нечленораздельный, истеричный крик, словно кто-то внезапно упал в пропасть, раздался в конце двора... Туча летучих мышей ударилась об оконное стекло... <...> Ослепленные, обезумевшие от ужаса, мы с Гесалагой бросились во двор <...> Тошнотворное дыхание взбаламученной грязи, казалось, исходило из черной канализации... Нитяное, белесое растение, похожее на волосы мумии, было вырвано с корнем, словно чья-то рука схватила его в порыве отчаяния... <...> На белой стене, рядом с углом лестницы, я увидел несколько мазков углем. Это была гротескная и жестокая карикатура на Гесалагу. У подножия чья-то рука написала: «Прощайте, господин Гесалага! Привет семье! *Де ла Броча*». Мы разразились восклицаниями. Два понятия, вечно конфликтующие, но, возможно, дополняющие друг друга, одновременно сорвались с уст Гесалаги и моих. «Он был художником!» «Он был безумцем!» Эпитафия бедному де ла Броче была написана совместно (JP: 85–86).

Эпитафия обычно пишется на смерть кого-либо, здесь же она обращена как бы к дважды мертвецу (мотив *другой преисподней, второй смерти* вообще не раз возникает в романе). Но потом выяснится, что и в аду вполне можно жить, — так, однажды Гесалага и дон Марсело получают записку, привязанную к ноге красноватой летучей мыши:

«Дон Марсело, — гласило странное послание, — я оставил угольный карандаш на столе “буржуа”. Пожалуйста, пришлите его мне с предъявителем сего, потому что у меня он единственный, а здесь есть очень интересные пейзажи. Соломон просит меня поздравить вас с вашими приговорами, которые, поскольку они не требуют апелляций, не доставляют никаких хлопот. Он передает вам привет от всей души.

*Де ла Броча*» (JP: 182).

Еще раз отметим «странность» топологии загробья в романе Прието: Хуан де ла Броча прыгнул в ад, но мог ли он в аду встретиться с Соломоном? Тем не менее, где бы он ни находился, оказывается возможным наладить с ним переписку: когда в загробье попадает «убивший» его доктор и, как водится, приносит новости с земли, дон Марсело пишет художнику «длинное письмо», сообщая о его посмертной славе. Между тем, убивший де ла Брочу своими снадобьями доктор отправляется в рай, поскольку он «осуществил стремления» Хуана: именно после смерти тот стал считаться великим художником.

Не менее парадоксален процесс францисканского миссионера и дикаря-каннибала. Явившийся в загробье миссионер вообще не знает, как умер (это произошло во сне); он «проснулся мертвым и думает, что его съел крокодил... В самом деле, не осталось ни клочка плоти. Если положить его на свет, он прозрачный, как бутылка...» (JP: 82) (любопытно, что способ смерти сказывается на облике мертвеца). Миссионер отправляется в рай, но тут является дикарь, говоря, что только «ведет его сюда [На суд. — В. З.-О.]. И он показал на свой живот» (JP: 91). Возникает судебный казус: во-первых, дикарь считает, что поступил, как «хороший человек», защищающий своего бога, идол которого хотел разрушить францисканец; во-вторых, он требует, чтобы его отправили в рай, раз туда попал и миссионер, тело которого находится в его животе; в-третьих, как рассуждает дон Марсело, это дело *о теле и душе*:

Он действовал согласно своей совести, своим идеалам и обычаям, то есть точно так же, как миссионер. К тому же между двумя людьми шла весьма любопытная борьба. Францисканец хотел любой ценой завладеть необразованной и тупой душой чернокожего с тем же рвением, с каким последний интересовался вкусным и питательным телом последнего. Первый обменял несколько материальных бусинок на наивную и чистую веру, <...> а второй пожертвовал частью своих грубых и причудливых религиозных убеждений ради чистого и благородного идеала искусства, представленного для него этими цветными стеклянными кусочками (JP: 95–96).

Тем не менее, каннибала отправляют в лимб, где ему должно понравиться: он ведь очень любит детей (сказал он, поглядывая на свой живот). Действительно, этот казус комически трактует типич-

ную для постум-нарратива рефлексии соотношения души и тела (см., в частности, уже у Лукиана [Зусева-Озкан 2024b]), причем не только в смысле «борьбы» миссионера и дикаря, но и в смысле загробного соотношения духа и плоти (см. шантаж каннибала и его готовность отправиться в лимб, чтобы поест там детей); в конечном счете, речь идет о жизни после смерти — как и в случае Хуана де ла Брочи.

Дело Лулу, девушки легкого поведения, тоже изобилует парадоксальными поворотами, но они не столько юридически-казуистического толка, сколько сюжетного, поскольку они связаны с историей самого героя. Дон Марсело сразу отмечает, что «ясные, невинные глаза» Лулу «противоречили всей ее истории» (JP: 104). Оказывается, она вела жизнь содержанки, чтобы вывести в люди своих младших сестер, одна из которых, как выясняется, собирается замуж за младшего племянника дона Марсело, Хуана Мануэля, присутствовавшего при его агонии. При этом Лулу, не зная, кто перед ней, высказывает надежду на смерть дядюшки и его наследство, а дон Марсело испытывает двойственное чувство:

Это было невыносимо. У меня на глазах обсуждали целесообразность моей смерти: без моего ведома производили расчеты, основываясь на моем наследстве; я сам, без всякого сознательного участия, занимался организацией брака, созданием нового дома, финансированием семейного бюджета для неизвестной мне жены... Оскорбление! Позор! И в то же время я испытывал смутное и странное удовлетворение. Я, никому в жизни не помогавший, начинал заниматься благотворительностью после смерти. С моими активами, накопленными, песо за песо, за тридцать лет судебной карьеры, я собирался спасти чистоту и честь двух женщин. Какую нелепую иронию может сотворить время! (JP: 108–109)

Лулу погибла в автомобильной аварии, спровоцированной поцелуем. Как она говорит, «все мужчины, не получающие ответа, презираемые, таящие в своих сердцах безнадежную любовь, находят меня похожей на своих возлюбленных» (JP: 111) (кажется, нечто в этом роде случается и с доном Марсело), так произошло и с мужчиной, с которым она находилась в автомобиле, и он «говорил со мной так искренне, с такой страстью, с такой нежностью, что я на мгновение забыла — как, возможно, и он сам забыл, — что он говорит не со мной, а с другой женщиной... и я поцеловала его, пылко, безумно!...» (JP: 112).

В результате машина попала в столб, по дороге сбив проходившего мимо старика, который тоже является в загробный суд. Он рассказывает, как некоторое время назад женился на молодой женщине, и она, по всей видимости, обманывала его с соседом Лопесом: он застал их обнимающимися у граммофона, но его жена заявила, что они просто танцевали. В конце концов, все для него сводится к вопросу, играл ли граммофон, т. е. был ли то танец или объятие. К тому же Лопес пригрозил избить его до смерти, и в результате всех потрясений он уже было подумал покончить с собой, но тут его переехала машина. Возникает очередной юридический казус: виновна ли Лулу в смерти старика, или же она, наоборот, оказала ему благодеяние, не позволив совершить грех самоубийства? Одновременно она сообщает старику, что жена не изменяла ему, потому что тот мужчина, с которым сама Лулу была в машине, — это как раз Лопес, и он жаловался ей на неблагодарность женщин. В итоге дон Марсело и Гесалага отправляют старика в лимб, а Лулу в чистилище.

В самые мрачные и одновременно абсурдные тона окрашено дело командора Ачурры. Ему не было и четырех месяцев, когда он упал и ударился головой, но это падение, видимо, даже помогло ему стать идеальным военным; на его счету две осуществленные революции. Погиб он, когда солдат в трактире попытался защитить от него девушку, раскроив ему голову. Тут прибывает и его убийца, расстрелянный военным советом, и для Ачурры более серьезным обвинением кажется не убийство, а нарушение солдатом дисциплины (опять же парадокс):

Он не стоял по стойке смирно, не спрашивал моего разрешения, нарушал правила поведения. Я не непосредственный начальник этого солдата; если бы он хотел ударить меня бутылкой, он должен был сначала передать ее капралу своего отделения, затем лейтенанту роты, затем капитану, а затем майору <...> (JP: 136).

Дон Марсело решает это дело, встав на точку зрения вечности: поскольку «солдат — это подданный, возвращенный и откормленный правительствами только для двух целей — убивать других солдат или быть убитым ими», то оба правы:

Вопрос дисциплины, — сказал я, прерывая разговор, — это дело чисто земное, и в вечности мы не можем им заниматься. Коман-

дор полностью выполнил свое предназначение, позволив солдату убить себя. Что же касается последнего, то он также выполнил свое предназначение, убив командора. Оба они, пройдя чистилище, должны вместе отправиться на небеса... (JP: 136–137).

Наконец, последний процесс, где председательствует дон Марсело, — дело двух любовников, Лусии и Фернандо, убитых упавшей на них гигантской моделью «омнизабра» — ящера, созданного фантазией полусумасшедшего ученого, мужа Лусии, дона Руфино. Когда любовники являются на суд, вновь возникает мотив *души и тела*:

— Мы любили друг друга...

— Сделай одолжение, говори в единственном числе.

— Лусия!

— Зачем продолжать обманывать себя? <...> Я любила только своего мужа! Я видела его покинутым, печальным, нищим, погруженным в изучение своей науки, почти не замечающим меня, постоянно пишущим книгу с безумной надеждой на славу... которую только ты мог ему дать. <...> Я отдала тебе свое тело... но мои мечты, мои надежды, моя любовь, моя душа — всё, что было для меня ценно, — принадлежало не тебе, а ему...

— А я, — печально сказал Фернандо, — за твое тело отдал свои убеждения, свои идеи, свою честь... то есть свой дух! Я не верил в знания твоего мужа и говорил о нем как о мудреце; я смеялся над его книгами и приносил в газеты хвалебные статьи; я считал министра образования глупцом и аплодировал его самой вопиющей чепухе в обмен на то, что убедил его, будто дон Руфино — выдающийся ученый-палеонтолог, чтобы тот даровал ему профессорское звание, учредил пожизненную ренту и наградил орденом. <...> Подобно Фаусту, я продал свой дух за толику любви и молодости...

— А я отдала тело за душу! — ответила она, опустив голову.

Я <...> не мог не вспомнить процесс миссионера и дикаря <...> (JP: 143–145).

Уже сама эта ситуация несколько парадоксальна: Лусия влюблена в своего странного, едва ли не сумасшедшего мужа, который, по словам Фернандо, настолько костляв, что сам напоминает «омнизабра» (впрочем, и в деле Лулу жена старика, как оказалось, не изме-

няла ему с Лопесом). Напротив, дон Руфино совершенно не интересуется женой, будучи полностью поглощен своей идеей:

В бушующем шторме его мозга, словно радуга, возникла блестящая идея. Почему все эти кости не могут быть частью единого колоссального монстра, который охватывал бы игуаноносов, плезиозавров, диплодоков и всех их современников из юрского периода? Что могло помешать появлению монстра, олицетворяющего целый период? <...> Насколько проще было бы учить детей! Вместо того, чтобы забивать их слабые головы бесконечными списками неудобоваримых названий, <...> им бы преподали одно-единственное имя: «омнизавр» <...>. Конечно, сведение всех ящеров к одному было гипотезой, которую нужно было доказать... но разве теория эволюции была более доказана? (JP: 150)

Постепенно «омнизавр», которого дон Руфино собирает из множества разнокалиберных костей, а еще больше — из гипса, вырастает настолько, что в доме приходится разобрать потолок и зимой обитатели страдают от дождей. Собственно, из-за размокшего гипса «омнизавр» однажды и обрушивается на любовников, погребая их под собой. Гесалага предлагает (поскольку Лусия продала свое тело, а Фернандо — душу), чтобы «душа джентльмена и тело дамы» «отправились в ад вместе. Из двух оставшихся элементов мы создадим еще одного человека, к которому нет особых претензий, и отправим его немного покрасоваться в чистилище» (JP: 158).

Но тут является сам дон Руфино, совершивший самоубийство. Он вступает с Гесалагой в следующий любопытный диалог, где традиционный (религиозный) и научный дискурсы как бы совпадают:

— Вся моя жизнь рухнула вчера навсегда. <...> В момент безумия я положил конец своему существованию. Я прекрасно знаю, что совершил нелепый поступок...

— Верю в это, — перебил Гесалага, не в силах сдержаться. — Величайшая глупость! Зачем сокращать мучения шестидесяти или семидесяти лет жизни, когда есть вечность, чтобы быть мертвым? Период «жизни» — мгновение; период «смерти» длится века. Мы проводим большую часть времени в могиле...

— Знаю, — сказал дон Руфино <...> — С палеолита до нашей эпохи, по осторожным подсчетам, прошло около двух миллионов

лет... Значит, есть люди, которые провели полвека на поверхности земли и две тысячи веков под ней... Наше привычное состояние — смерть; наше нынешнее окружение — не воздух, а земля... точь-в-точь как черви... Самоубийство — глупость, как метко заметил этот господин... (JP: 162–163).

Из рассказа дон Руфино выясняется, что он невольно повинен в смерти жены и друга, поскольку «споткнулся о хвостовой позвонок» и тогда-то подмокший «омнизавр» и рухнул. Ученый даже не знал, что под его творением были погребены Лусия и Фернандо (тоже парадоксальная деталь). Только через некоторое время он случайно откопал их тела. Убивает он себя потому, что дело его жизни оказалось разрушено, и он не представляет, как сможет восстановить «омнизавра» без помощи жены и Фернандо. Сам способ самоубийства тоже характеризуется макаберной иронией: «Над камином висела трубка с раствором формалина, содержащим моллюска. Я выпил его залпом» (JP: 166). Дон Руфино просит воссоединить его в вечности с Лусией и Фернандо (хотя догадывается, что они «любят друг друга»), и это разрушает первоначальный план Гесалаги. Дон Марсело понимает, что не может судить эту троицу («Они держатся за руки, словно играющие дети, образуя веселый круг без конца и начала. Все они виноваты, и мне жаль их всех... как мне их судить?» (JP: 169)), и удаляется из зала суда, прося Гесалагу вынести приговор самолично.

Очевидно, все эти процессы выглядят парадоксальными потому, что играют на *противоречии между земным и вечным*, или, точнее, на том, что *между земным и загробным правосудием* должна же быть *разница* — во всяком случае, так считает дон Марсело. Именно поэтому чем дальше, тем больше он затрудняется в своих приговорах и, в конце концов, отстраняется от их вынесения. Так, уже после разбирательства с миссионером и каннибалом герой думает:

Нет, мне не следует возвращаться в зал суда. Каждое решение, которое мне приходится выносить, — это осложнение, источник беспокойства, а также... обычный спор с Гесалагой! Невозможно заставить его понять, что мы не на земле и поэтому не можем основывать свои решения на мирских мнениях или предрассудках. Если мы находимся в вечности, кажется логичным сначала проанализировать эти понятия, немного «дегуманизировать» наши суждения, перейти

в сферу абсолютного и вечного, одним словом, почтить нашу роль судей за гробом (JP: 99–100).

Когда обсуждается дело содержанки Лулу, дон Марсело и вовсе приходит в расстройство, поскольку оно касается и его самого (смерть, наследство, предполагаемая женитьба племянника); более того, он симпатизирует обвиняемой («Нет, какие прекрасные и чарующие глаза! <...> Не знаю, было ли это чисто земное чувство, побудившее меня защищать ее любой ценой» (JP: 123)). Но, пытаясь спасти Лулу, он апеллирует ко все той же разнице, которая должна существовать между решениями земного и загробного суда и которая проистекает из различных систем ценностей и горизонтов знания, например:

Но здесь, в вечности, для двух таких, как мы, трупов, поцелуй — это что-то бессмысленное... Давайте не будем вдаваться в абсурдные тонкости земного правосудия! <...> О, правосудие человеческое! Кто может отличить с его помощью хороший поступок от плохого? Материальной детали, нескольких музыкальных нот достаточно, чтобы изменить лицо факта. Объятие под музыку — это танец, невинный, законный <...> без музыки то же объятие — злодейский и отвратительный поступок, преступление, бесчестье, которое даже позволяет выстрелить в согласии с Уголовным кодексом! И здесь, в вечности, где материальные обстоятельства ничего не значат, можем ли мы вынести суждение об объятиях? <...> Для нас, бессмертных судей, пренебрегающих низменными материями, разве столкновение двух трупов или двух рук не одинаково отвратительно? (JP: 119–121)

Здесь, очевидно, не только сатира на земное правосудие, но и ощущение героем собственной неадекватности роли загробного судьи. Но, поскольку Соломон, председатель апелляционного суда, так и не появляется лично на страницах романа Прието, а упоминания о нем полуанекдотичны (создается впечатление, что и он сам не вполне соответствует своему высокому званию), тогда как Предвечный Отец и вовсе подозрительно отсутствует, то загробный суд вообще лишается ореола высшей справедливости. Как ни парадоксально, дон Марсело, который при жизни, как следует из ряда туманных отсылок, отнюдь не был мерилом и образцом добродетели, после смерти именно в силу ощущения своей несостоятельности и постепенно рождающегося милосердия становится наиболее вменяемым судьей.

Чрезвычайно знаменательны размышления героя после процесса дона Руфино, когда он созерцает муравейник:

Я чувствовал тяжесть своей ответственности. Всемогуство ужасно давило на меня. <...> Что я такое в сравнении со звездами, микроскопическими атомами, что кружатся, словно лучи солнца, в бесконечном свете, излучаемом взором Творца? Я поднял глаза, пытаясь измерить охватившую меня необъятность, и встретил взгляд Гесалаги <...>.

— <...> Я пришел по <...> чисто процессуальному вопросу. Я только что признал человека атеистом, и вы поручили мне советоваться с вами, прежде чем отправлять кого-либо в ад... <...> Представьте, каково это — оказаться здесь после того, как вы опубликовали двадцать книг, утверждающих, что Бог — мистификация, что нет загробной жизни, бессмертной души или чего-то стоящего... <...>

— Гесалага, — сказал я, — если бы сейчас умер муравей, а другой добрый и честный муравей, схватив его за руку, притащил бы ко мне и сказал: «Это нечестивое и жалкое существо не верит в тебя!» — разве ты не улыбнулся бы с жалостью? И если бы обвинитель продолжил: «Господи, ты должен наказать виновного. <...> На мельчайших песчинках, на тончайших соломинках он пишет ужасающие проклятия, отрицая твое существование, называя тебя мифом, порожденным отсталостью и невежеством», — разве я принял бы во внимание эти оскорбления? В лучшем случае я бы обратился к бедному насекомому и сказал: «Вы видите, что я существую? Вы ошиблись, не так ли?» (JP: 175–179).

Дон Марсело как бы «примеряет» себя на место Творца, и те выводы, которые он делает, придают создаваемому в романе миру черты, противостоящие ощущению заброшенности и отсутствия милосердия.

По мере того как герой все сильнее переживает чувство неадекватности своему положению, в развитие действия включаются элементы, с этим переживанием коррелирующие. Их три: это вставная история о предшественнике дона Марсело на посту загробного судьи; письмо героя своей давней возлюбленной и в целом связанные с ней события; визит дьявола. Причем, по-видимому, эти элементы взаимно соотнесены.

Глава XV начинается с сообщения дона Марсело о том, что его призвание состоит в том, чтобы быть ученым, а не судьей, по-

скольку, разбирая папки с делами, он нашел старинный фолиант, находка которого сделала бы честь любому эрудиту. Выясняется, что это история дона Мендо Тельеса де ла Веги, предшественника дона Марсело в вечном суде, который, «согласно хронике 1598 года, скончался впервые в своей земной жизни 20-го числа месяца мая, в то время когда секретарем этого суда был бакалавр Бартоломе Сепеда» (JP: 192). Не случайна оговорка «впервые в своей земной жизни», так как во второй раз дон Мендо «умрет» уже мертвым, совершив «самоубийство»!

Сообщается, что поначалу, попав в загробье, «дон Мендо свято наслаждался блаженством смерти. Воспоминания о далекой юности, полной тревог и стычек, проведенной среди воинов, трактирщиков и девиц легкого поведения, уже покинули его разум, уступив место более возвышенным и суровым мыслям» (JP: 194). Отметим на полях, что и дон Марсело видит в состоянии мертвеца свои хорошие стороны:

Он [Гесалага] <...> считал вечность своим домом и был доволен своей участью. Меня тоже охватило безмолвное и сладостное спокойствие, спокойствие «той жизни без тревог, где мгновенье — века...» И в этой монастырской атмосфере покоя, в этой синей и неопределенной атмосфере я глубоко вдыхал чистый, тонкий воздух, окружавший меня, и ощущал удовлетворение от того, что умер. Быть покойником тоже имело свои прелести! (JP: 43);

Старый двор покоился в благородной и суровой неподвижности лежащей статуи. Его спокойствие постепенно проникало в мое сознание, рассеивая события процесса, словно далекие сны. Любовь, ненависть, земные амбиции, нелепая тоска по жизни растворялись в чистой прозрачности этой синей атмосферы, подобно тому как горы меркнут перед туманом, медленно поднимающимся из долин с наступлением темноты (JP: 171–172).

Но однажды дона Мендо Тельеса посещает «человек в плаще», чье описание напоминает сеньора Альдерете, который придет «с визитом» уже к дону Марсело и который, видимо, является дьяволом: это «высокий, костлявый старик, закутанный в широкий черный плащ, ниспадавший до самых ног. В узком пространстве между ним и такой же черной шляпой сверкали глаза, “зеленые и узкие, как у василиска, и нос, похожий на сарацинский ятаган, на который было страшно смотреть”» (JP: 194). Он пробуждает в доне Мендо тоску

по «земным вещам» и стремление к побегу из посмертия (тоже один из частотных мотивов постум-нарратива):

Он отказывался посещать суд, и порой его раздражительность доходила до безумия. Однажды, устроив настоящий скандал, он <...> закричал, что смерть — это глупость; что ему надоело иметь дело с мертвыми, быть судьей и жить в этом доме, постоянно перемеща-ясь из зала в патио и из патио в зал, «словно колибри, заключенная в клетку» (JP: 195).

Примерно в то же время секретарь суда Бартоломе Сепеда обнаружил «следы козла в грязи под аркой», за которой находится, по-видимому, адская пропасть. А дон Мендо все свое время проводил «на втором этаже, перед третьей дверью, на которой висела бронзовая дверь с арабскими символами» (JP: 197) (кажется, здесь есть отсылка к носу «человека в плаще», похожему на «сарацинский ятаган»). Однажды, когда Сепеда и альгвасил суда присутствовали на процессе, «раздался ужасающий шум, словно здание вот-вот рухнет», и, «выглянув, они увидели только человека в маске, в длинном черном плаще, исполнявшего странный танец среди темного вихря летучих мышей. <...> При одном из его странных прыжков плащ оторвался от земли, и оба “собственными глазами увидели” волосатые копыта козла. “Это Сатана! Это Сатана!” — закричали они» (JP: 198). А дон Мендо исчез, только «третья дверь была открыта, а замок валялся на земле разломанный», и в комнате «вital сильный запах серы. В дальней стене зияла огромная брешь». По мнению его коллег, дон Мендо снова погиб “ужасной и внезапной смертью»» (JP: 199), вероятно, угодив в черную адскую пропасть по наущению дьявола.

Таким образом, здесь чрезвычайно интересно трактуется (и уже не первый раз в романе) мотив «другой преисподней» и «второй смерти», причем он неизменно связывается с ухудшением положения мертвеца и попаданием в «черную пропасть» ада (напомним, правда, что де ла Броча остался вполне доволен и адом с его «очень интересными пейзажами»). Не менее достойно внимания, что стремление к побегу с должности загробного судьи и мечты о «земных вещах» предстают в этом вставном тексте, написанном с точки зрения секретаря и альгвасила, как дьявольский соблазн (очевидно, дон Бартоломе был так же доволен своим положением и столь же с ним сжился, как Гесалага).

По-видимому, не дремлет дьявол и по отношению к дону Марселю, поскольку следующая XVI глава открывается сообщением Гесалаги о том, что у него для дона Марселю письмо от «высокой, стройной, с потрясающими черными глазами» дамы, которая, оказывается, только что побывала в зале суда. Эти слова вызывают у героя потрясение:

Я услышал его слова, прозвучавшие как некое помутнение рассудка в этом дворе, погруженном в величественный и святой покой смерти. Зачем вызывать мирские воспоминания за непроницаемыми стенами, подобными надгробию, которые отделяют вечность от бытия? И все же я помнил... (JP: 202).

Гесалага иронически отзывается о даме как героине множества одинаковых драм с участием каждый раз нового молодого кавалера и все того же невозмутимого толстого мужа:

Иногда, продолжал Гесалага, разыгрывались жалкие сцены. Один влюбленный, более наивный, чем другие, относился к своей роли серьезно; он верил в страсть героини; он безумно влюбился в нее и хотел покончить с собой от горя, когда наступила очередь другого...

— Это был я! — подумал я в отчаянии. — Я обожал ее, умирая от горя, и, когда, подобно опальному королю, я увидел, что преемник идет мне на смену, я молча избрал путь изгнания... Я устроился в провинциальный суд и погрузился в архивы и материалы судебной карьеры, которая продолжилась, несмотря на время и смерть... (JP: 205).

Эта дама, таким образом, оказывается прямой «виновницей» нынешнего положения героя.

Дама спросила Гесалагу, кто здесь судья, и, узнав имя, отказалась от встречи с доном Марсело, сказав, что «не смогла бы говорить с ним откровенно. Есть вещи, которые не следует знать даже после смерти» (JP: 208). Тем не менее, она якобы передала ему письмо, которое Гесалага не смог отыскать ни в карманах, ни в канцелярии («Это дело рук дьявола, дон Марсело...» (JP: 210)). Дон Марсело говорит, что это письмо уже не имеет никакого значения, ведь он теперь покойник. Секретарь рад этому:

— Я боялся, что вы не останетесь равнодушным.

И, снова злобно взглянув на меня, он спросил почти заговорщическим тоном:

— Рассейте мои сомнения. Вы ее любили?

— Да! — ответил я, опустив голову.

— Но вы бы не поверили ни единому ее слову?

Я сделал жест, как бы говоря: «Конечно!» Жест, которым я обманул Гесалагу, был совершенно фальшивым; но, как «она» сказала минуту назад, есть вещи, в которых нельзя признаться даже мертвым (JP: 210–211).

То есть и за гробом дон Марсело оказывается уязвим для женского обаяния (как показало дело Лулу) и любовной драмы. Более того, Гесалага намекает, что письмо дамы может навредить положению дона Марсело: «Возможно, один из ничего не подозревающих персонажей, фигурирующих в ее жизнеописании, — сам дон Марсело, не прошедший чистилища и бродящий вечно в роли судьи...» (JP: 208); поэтому Гесалага не отправляет даму в ад, откуда она могла бы подать апелляцию, и посылает дело напрямую Соломону, который наверняка ее оправдает, будучи поэтом и автором «Песни Песней», да еще и любителем брюнеток.

Как показывает эта глава, в герое еще слишком много «жизни» — любви и горечи, он не принадлежит загробью вполне, хотя следующая глава и начинается признанием в духе тех, какие он уже делал ранее:

Горькие, бурные волны жизни растворялись в белой пене далеко-далеко от берега и достигали моих ног с нежным, монотонным эхом колыбельной... Убаюканный этой материнской песней, мой дух уснул в мягких объятиях смерти. У меня не было ни желаний, ни надежд, и вот я, безмятежный и бесстрастный, сижу облокотившись на древнюю балюстраду, нежно вдыхая воздух вечности, окружавший меня (JP: 214–215).

Ложное спокойствие героя нарушает дьявол — «человек в плаще», который здесь является в роли «министра с визитом» сеньора Альдерете:

<...> высокий, сгорбленный старик медленно поднимался по лестнице. Его стройное тело исчезало в складках широкого плаща

«Макфарленд», полу которого он приподнял мушкетерским взмахом, держа под мышкой одной руки конец зонтика с свиной головой, а другой время от времени опираясь на перила... Весь его наряд <...> нес на себе печать архаичности и несовременности. Откуда вошел этот старик? <...> С того дня, как я попал в эти величественные палаты смерти, я никогда не видел, чтобы кто-то входил туда каким-либо иным способом, нежели через зал суда (JP: 215).

У этого господина зеленые глаза и «козлиный профиль», губы его растягиваются в «ироничной гримасе фавна», в глазах мелькает «злобная искорка» (JP: 217, 218). Старик играет на сомнениях дона Марсело, говоря, что он не слишком подходит на роль загробного судьи:

<...> я немного знаю вас. Нервный, застенчивый, полный сомнений и сложностей... <...> вы не созданы для того, чтобы быть вечным судьей. Вы слишком щепетильны... и, возможно — а может быть, и нет, — немного капризны: вы хотите вполне войти в положение сверхъестественного судьи и судить смертных по стандарту, который, стремясь быть возвышенным, не является ни возвышенным, ни стандартом... (JP: 220).

Очевидно, стремясь усилить сомнения дона Марсело и ввести его в искушение земной жизнью, Дьявол вручает ему письмо, «потерянное» Гесалагой (который верно подозревал, что потеря письма отдает дьявольскими кознями): «Я почувствовал, как мое спящее, застывшее сердце учащенно забилося... Ее почерк! Да, ее почерк! Легкая дрожь пробежала по всем моим нервам... Какой ужас! Жив ли я? В ушах моих, словно поток, отдался прилив крови... но это длилось лишь мгновение!» (JP: 222). Дальнейший разговор с Дьяволом вращается вокруг возвращения к жизни и ее радостям:

— Я поведаю тебе понемногу секрет твоего освобождения. Потому что ты — узник... Без моей помощи ты никогда — ты правильно расслышал? — никогда не сможешь покинуть это замурованное место, ключ от которого у меня... Ты до конца осознал, каково это — провести не земную жизнь, а века и века в безмолвном и печальном заточении этого дома? Какая радостная и соблазнительная перспектива!

И из ужасного рта фавна вылетело кудахтанье, которое печальным эхом отозвалось в глухом углу у лестницы... (JP: 223).

Старик расправляет крылья (плащ?) в окружении летучих мышей и исчезает со словами, что восхищается бунтовщиками и мятежниками (каким и был Сатана, восставший против Бога). Очевидно, дьявол искушает дон Марсело побегом из послесмертия — бунтом против установленного Предвечным Отцом порядка вещей. Но очевидно также, что те, кто поддается этому искушению, не возвращаются к жизни, а попадают в черную пропасть ада, как это было с доном Мендо Тельесом.

Слова «сеньора Альдерете» действуют на героя лишь частично. Он, действительно, ощущает, что не вполне принадлежит миру мертвых, и еще более сомневается в своей адекватности роли загробного судьи, чем раньше: «Я слышал, как бьется мое сердце, и дрожал при мысли о том, что я жив, от того нелепого страха перед мертвыми, который можно сравнить только с тем, как живые боятся смерти!» (JP: 225). В разговоре с Гесалагой, у которого он пытается вызнать, чувствует ли тот хоть малейшие симптомы того же типа, он вновь возвращается к теме любви: «А скажите, если бы в этот час к вам пришла женщина — не просто какая-нибудь, а та, которую вы когда-то страстно, страстно любили, разве воспоминания о ней не тревожили бы вас?» (JP: 229). Но Гесалага разочаровывает его, признавая себя вполне мертвым — причем еще «при жизни»:

— Дон Марсело! Подумать только, мне столько же лет, сколько вам! Разве вы забыли, что при жизни, в нашем возрасте, мы видели, как эти женщины проходили мимо, и они нисколько нас не беспокоили? За годы до того, как мы легли в могилу, мы уже были мертвы, дон Марсело! Воспоминание о той юной любви едва шевелилось в наших душах <...> Мы были такими же мертвыми, как сейчас! Без иллюзий, без страсти и мечтаний жизнь фактически закончилась. Наши тела становились все медленнее и жестче, наш интеллект угасал, наша чувствительность атрофировалась, мы превращались в овощи. Не хватало только перестать питать себя и дышать, как растения, чтобы наконец сойти в могилу. И мы снова умерли, чтобы соблюсти эти формальности... Как дон Мендо Тельес, все люди умирают дважды, дон Марсело!... [Y nos morimos otra vez para cumplir esas formalidades... Como don Mendo Téllez, todos los hombres nos morimos

dos veces, don Marcelo!...] <...> Вы до сих пор не до конца осознали, что мертвы... (JP: 229–231).

Прието настойчиво поднимает тему «второй смерти», которая в романе трактуется в разных вариациях: это и переход в «другую преисподнюю», т. е. из одного загробного локуса в другой, наихудший, — ад; и «реальное» умирание, которое происходит после медленного прижизненного угасания; и, наконец, что особенно важно — осознание себя мертвым и принятие этого состояния (ср. то же в романе М. Кундеры «Бессмертие»). Дон Марсело порой ощущает дыхание вечности и сопутствующий ей покой как благодатное состояние (см. примеры, приведенные выше), но это лишь отдельные моменты, тогда как в целом он далек от какой бы то ни было упокоенности. Так, когда он в очередной раз ощущает это состояние, он открывает письмо, переданное ему дьяволом (оказывается, что это последнее письмо, которое он сам написал своей возлюбленной), и вновь испытывает целую гамму чувств:

Вечность снова улыбнулась мне. Старый двор растворился в ясном воздухе долгого, сладкого рассвета. Его стены не угнетали меня; напротив, сливаясь в далекую голубую ноту, они растворялись в бесконечном горизонте. В центре фонтан с расколотыми мраморными плитами, покрытый мхом и травой, напоминал одинокие могилы, где время стерло даты, имена и воспоминания, и, казалось, они говорили только о забвении... Все в этом дворике говорило о забвении! Я достал письмо, оставленное мне Альдерете <...> Это было последнее письмо, которое я отправил ей, когда среди темной бури моей любви еще теплилась надежда (JP: 231–232).

Этот вставной текст многое подсвечивает в характере героя, в частности — его способность к прощению:

Есть только одна боль, которую я не смог бы вынести, — видеть твои страдания. <...> Всю жизнь я буду бережно хранить память о днях радости, которые ты мне подарила. То, что они прошли, что слезы теперь не дают мне видеть их такими радостными и счастливыми, — не твоя и не моя вина <...> Я всегда, всегда буду любить тебя, как любил до сегодняшнего дня (JP: 233–236).

Но еще более показательны те чувства, которые герой испытывает теперь, после смерти:

Этот крик страсти, казалось, сарказмом раздался в безмятежной комнате смерти: «Всегда, всегда!» — произнесенный смертным человеком там, в мире, где ничто не постоянно и не вечно... И все же эта безумная и далекая любовь, истерзанная жизненными бурями, увядшая с годами, загубленная сожалениями, преодолела даль могилы и, свободная от всех земных несовершенств, расцвела, словно розовый куст <...>. И никогда я не находил старый двор прекраснее, а свое существование — слаще и счастливее. Не было ни мучений, ни боли: чистая и святая любовь цвела вечной весной; ее бутоны никогда не увядали, и перед распустившимися розами я мог повторять это слово про себя: «Всегда! Всегда!» (JP: 236–237).

С одной стороны, любовь дона Марсело, действительно, выдержала испытание вечностью (он не позабыл ее и после смерти); с другой, она как бы не дает ему вполне умереть, обрести свою «вторую смерть» и с ней — покой. Более того, по-видимому, это письмо оказывает на героя воздействие, совершенно противоположное тому, на которое рассчитывал дьявол: вместо того чтобы погрузить его в состояние тоски по земному, которое бы заставило его принять предложение сеньора Альдерете (и попасть в ад), выраженное в письме чувство, напротив, как бы искупает всю его жизнь и даже посмертную вечность превращает в «вечную весну». Именно образ возлюбленной сопутствует возвращению дона Марсело к жизни: «“Это она! Это она!” — сказал тайный голос в глубине моей души. Сердце мое словно пробудилось от долгого сна... Его биение было едва уловимым, но я чувствовал, как тепло жизни начинает медленно вторгаться в меня...» (JP: 247).

Не случайно, что именно эпизод с письмом становится своего рода кульминацией романа: после него герой окончательно признает, что «не годится в потусторонние судьи», ибо всегда готов найти оправдания для подсудимых. А затем он оказывается воскрешен:

<...> мной овладевало Сострадание, которое часто является лишь плодом понимания. Преступления становились ошибками, а поскольку они всегда простительны, идея правосудия и наказания ускользала от меня, как испуганная птица... <...> Злодеи, женщины

легкого поведения, прелюбодеи, еретики, убийцы и даже каннибалы представляли перед моей судейской скамьей. И я не осудил ни одного!.. Для каждого я находил извинение, слово прощения... В моем суде не существовало санкций... Без сомнения, я не годился в потусторонние судьи... Мне было лучше там, тяжело лежащему на диване, с закрытыми глазами и скрещенными на груди руками, словно образ вечного покоя... (JP: 241–242).

Как только герой это вполне осознает и вполне признается себе в своих «недостатках», ставит момент умирания, предсмертной агонии выше своего положения вечного судьи, его вновь «утягивает» земная жизнь.

Отметим, что в бреду героя его постоянным спутником является сеньор Альдерете: с ним сливаются реальные образы часов, племянника Хуана Мануэля, делающего укол доктора. Значит ли это, что замысел дьявола удался? По нашему мнению, это, скорее, ассоциация с земной жизнью, действующая на сознание героя, тем более что в миг пробуждения он вовсе не рад своему возвращению:

Ошибиться было невозможно: я был жив! И когда я повторил слово «живой», меня охватил тот же смутный, неопределенный страх, что и тогда, когда я впервые услышал, как Гесалага сказал мне в суде: «Ты мертв!» Печали, тревоги, мучения, болезни и... сама смерть — вся печальная череда жизни! — снова ждали меня в этой спальне... Зачем я снова здесь, боже мой? Я привык к смерти. Мысль о возвращении к жизни потрясла меня порывом бунта и протеста, учащая биение моего бедного сердца, которое теперь стучало так быстро, словно призывало меня к жизни... Я чувствовал себя вырванным из могилы, лишенным вечного и святого покоя духа, и затаил в себе яростную, дикую обиду за пережитое ограбление. <...> «По какому праву, — сказал я, — вы пришли распоряжаться моим существованием? <...> Зачем вы пришли украсть у меня покой, которым я наслаждался?» (JP: 252–253).

Но солнечный свет заставляет героя передумать:

Мой племянник открыл ставни, и поток золотистого, живого солнечного света залил самые глубины спальни <...>. Яркое летнее

солнце, казалось, проникло в глубины моего существа. Я чувствовал себя другим человеком. Я дышал полной грудью и не мог оторвать глаз от этого солнечного луча — старого алхимика любви и юности, который превращал землю, море, небо и даже крошечную, невидимую пылинку в золото <...> Среди зеленой листвы роились насекомые, издавая гул улья. Птицы пели в ветвях. Как прекрасна, как увлекательна жизнь! (JP: 259–260)

Собственно, на этой ноте и заканчивается роман. Справедливо было бы сказать, что это нечто вроде «рождественской истории» — не случайно доктор, советуя дону Марселю написать книгу о своем пребывании в загробном мире, упоминает грядущий праздник (герой умирает и воскресает 11 декабря). Как и положено в «рождественской истории», герой переживает испытание, которое дается ему как шанс переосмыслить свою жизнь. Как и герой классической «Рождественской истории» Ч. Диккенса, дон Марсело проходит путь от прижизненной смерти (смерти сердца) к состраданию и милосердию, которые и воскрешают его — в данном случае буквально.

«Некорректный покойник» — это роман, едва ли не противоположный «Посмертным мемуарам Бразу Кубаса» Машаду де Ассиза, вопреки многочисленным совпадениям: если у бразильского автора мироздание изображается как жестокое и бессмысленное, то у Прието вывод делается прямо противоположный, и герой понимает, как прекрасна жизнь. Даже и смерть представлена иначе, в более «мягком» свете: у Машаду о загробном бытии вообще ничего не говорится, это лишь точка, из которой ведется повествование — видимо, потому что изображение загробного мира придало бы некий «смысл» и тому, что происходит на земле, тогда как герой провозглашает полную и всеобщую бессмысленность всего. У Прието загробный мир не только изображается (пусть и с серьезнейшими лакунами), но и представлен не без светлых сторон: дом, где «заперт» герой, — это красивое колониальное строение с романтически-меланхолическим внутренним двором, порождающим ощущение покоя и безмятежности, хотя одновременно это и тюрьма, скрывающая мрачные секреты. Однако и сами эти секреты, как показывает опыт Хуана де ла Брочи, возможно, не так и страшны. Главное же, что герой попадает в загробный мир не только как лицо страдательное, но и активное, наделенное властью.

Именно этот штрих составляет новизну романа Прието по отношению к предшествующим постум-нарративам (да и к большин-

ству позднейших тоже): наделение дон Марсело статусом загробного судьи меняет привычную систему координат, хотя в ряде других отношений «Некорректный покойник», как мы указывали выше, выглядит несколько «старомодно» или «архаично». Если полагать, что дон Марсело не умирал, а только испытал пограничный опыт болезни и делирия, то роман весьма напоминает традицию сатирического диалога. Если же считать — как настаивают, например, доктор (лицо заинтересованное) и племянник героя, — что он умер, но был воскрешен врачебным искусством, т. е., попросту говоря, пережил нечто вроде клинической смерти, то это редчайший и удивительный пример постум-нарратива, где умерший рассказчик возвращается из послесмертия. Суть, однако, в том, что последнего и окончательного «решения» этого вопроса не дается.

## ЛИТЕРАТУРА

Зусева-Озкан 2024a — *Зусева-Озкан В.Б.* Византийский сатирический диалог как этап исторической поэтики постум-нарратива // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83, № 6. С. 17–29.

Зусева-Озкан 2024b — *Зусева-Озкан В.Б.* К вопросу о некоторых источниках современного постум-нарратива: путешествие в загробный мир и диалог мертвецов у Лукиана Самосатского // Новый филологический вестник. 2024. № 3(70). С. 69–87.

Зусева-Озкан 2025a — *Зусева-Озкан В.Б.* Бразильский роман и постум-нарративное письмо: «Посмертные мемуары Браза Кубаса» Ж.М. Машаду де Ассиза // Поверх границ: Книга памяти Андрея Федоровича Кофмана / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 67–92.

Зусева-Озкан 2025b — *Зусева-Озкан В.Б.* Малая проза Орасио Кирогги и латиноамериканский постум-нарратив // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 166–189.

Зусева-Озкан 2025c — *Зусева-Озкан В.Б.* Жанр видения и постум-нарратив: сходства и различия // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2025. Т. 84, № 5. С. 15–24.

Зусева-Озкан 2025d — *Зусева-Озкан В.Б.* «Путешествие в загробный мир и прочее» (1743) Г. Филдинга: структура и источники // *Studia Litterarum*. 2025. Т. 10, № 2. С. 126–153.

Пискунова 2012 — *Пискунова С.И.* Мениппея: до и после романа // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 267–292.

Столбов 1972 — *Столбов В.* Величие и падение Хулиана Пардо // Прието Х. Компаньон / пер. с исп. В. Столбова. М.: Худож. лит., 1972. С. 5–15.

Фрейденберг 1998 — Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Восточная лит., 1998. 800 с.

## REFERENCES

Durán Bunster 2017 — Durán Bunster, Rodrigo. “Una novela de estirpe dramática: *El Socio*, de Jenaro Prieto.” *Escena. Revista de las artes* 1–2 (abril 1997): 71–81.

Freidenberg 1998 — Freidenberg, Ol'ga. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature in Antiquity]. Moscow: Vostochnaia literatura Publ., 1998. 800 p. (In Russ.)

García-Huidobro 2008 — García-Huidobro, Cecilia. “Jenaro Prieto y el arte de la burocracia.” In García-Huidobro, Cecilia. *Tics de los chilenos*, 49–60. Santiago: Catalonia, 2008.

Gumucio 2013 — Gumucio, Rafael. “Prólogo.” In *Obras reunidas de Jenaro Prieto*, 11–22. Santiago de Chile, 2013.

Manzi 2004 — Manzi, Ítalo. “El socio de Jenaro Prieto y sus adaptaciones cinematográficas.” *Collana di testi e studi ispanici*, núm. 7 (2004): 163–174.

McNeil 2013 — McNeil, Rhett. “Just How Marginal Was Machado de Assis? The Early Translations and the Borges Connection.” *TranscUlturAl* 5.1–2 (2013): 80–98.

Meehan 1975 — Meehan, Thomas C. “Jenaro Prieto: The Man and His Work.” In *Tradition and Renewal: Essays on Twentieth Century Latin American Literature and Culture*, edited by Merlin H. Forster, 157–207. Urbana, 1975. (Center for Latin American and Caribbean Studies, 2)

Morán 2020 — Morán, Pablo Faúndez. “El aislamiento: Jenaro Prieto ante la crítica = The isolation of Jenaro Prieto.” *Taller de letras*, no. 67 (2020): 56–71. <http://tallerdeletras.letras.uc.cl/index.php/TL/article/view/26699/21419>

Morán 2022 — Morán, Pablo Faúndez. “Imaginar y (no) crear una literatura latinoamericana mundial: el caso de la novela *El Socio*.” *Revista Chilena de Literatura*, no. 105 (2022): 71–95.

Piskunova 2012 — Piskunova, Svetlana. “Menippeia: do i posle romana” [“Menippea: Before and After the Novel”]. *Voprosy literatury*, no. 4 (2012): 267–292.

Rozas 1990 — Rozas, Osvaldo. “El Socio de Jenaro Prieto: un texto de cánones contemporáneos.” *Documentos Lingüísticos y Literarios*, no. 16 (1990): 18–25.

Stolbov 1972 — Stolbov, Valerii. “Velichie i padenie Khuliana Pardo” [“The Rise and Fall of Julián Pardo”]. In Prieto, Jenaro. *Kompan'on* [The Partner], 5–15. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1972. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2024a — Zuseva-Özkan, Veronika. “Vizantiiskii satiricheskii dialog kak etap istoricheskoi poetiki postum-narrativa” [“Byzantine Satirical Dialogue As a Stage in the Historical Poetics of the Posthumous Narration”]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literatury i iazyka* 83, no. 6 (2024): 17–29. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2024b — Zuseva-Özkan, Veronika. “K voprosu o nekotorykh istochnikakh sovremennogo postum-narrativa: puteshestvie v zagrobnii mir i dialog

mertvetsov u Lukiana Samosatskogo” [“On the Question of Some Sources of the Modern Posthumous Narrative: Journey to the Afterworld and Dialogue of the Dead in Lucian of Samosata”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3(70) (2024): 69–87. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025a — Zuseva-Özkan, Veronika. “Brazil’skii roman i postum-narrativnoe pis’mo: ‘Posmertnye memuary Braza Kubasa’ Zh.M. Mashadu de Assiza” [“Brazilian Novel and Posthumous Narration: ‘Memórias Póstumas De Brás Cubas’ by J.M. Machado De Assis”]. *Poverkh granits: Kniga pamiati Andreia Fedorovicha Kofmana* [*Beyond Borders: In Memory of Andrey Kofman*], ex. ed. V. Zuseva-Özkan, 67–92. Moscow, IWL RAS Publ., 2025. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025b — Zuseva-Özkan, Veronika. “Malaia proza Orasio Kirogi i latinoamerikanskii postum-narrativ” [“Horacio Quiroga’s Short Stories and Latin American Posthumous Narration”]. *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 166–189. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025c — Zuseva-Özkan, Veronika. “Zhanr videniia i postum-narrativ: skhodstva i razlichii” [“Visionary Fiction and Posthumous Narration: Similarities and Differences”]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriia literatury i iazyka* 84, no. 5 (2025): 15–24. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025d — Zuseva-Özkan, Veronika. “‘Puteshestvie v zagrobnyi mir i prochee’ (1743) G. Fildinga: struktura i istochniki” [“A Journey from This World to the Next, etc. (1743) by Henry Fielding: Structure and Sources”]. *Studia Litterarum* 10, no. 2 (2025): 126–153. (In Russ.)

© 2026, В.Б. Зусева-Озкан

Дата поступления в редакцию: 24.01.2026

Дата одобрения рецензентами: 10.04.2026

Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Veronika B. Zuseva-Özkan

Received: 24 Jan. 2026

Approved after reviewing: 10 Apr. 2026

Date of publication: 25 Jun. 2026