

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА

На правах рукописи

Айрапетян Лилия Саркисовна

КОНЦЕПЦИЯ ВРЕМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ КАРЛОСА ФУЭНТЕСА

10.01.03 - Литература народов стран зарубежья

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

кандидат филологических наук,

ведущий научный сотрудник

Огнева Елена Владимировна

Москва

2016

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Эволюция концепции времени в художественном творчестве К. Фуэнтеса 1950–1980-х годов и его эссеистике.....	17
1.1. Источники формирования концепции времени К. Фуэнтеса.....	17
1.2. Концепция времени в художественной прозе К. Фуэнтеса 1950–1980-х годов.....	27
1.3. Концепция времени и истории в эссеистике К. Фуэнтеса.....	64
Глава 2. «Новый исторический роман» и творчество К. Фуэнтеса 1990-х годов.....	76
Глава 3. Концепция времени в позднем творчестве К. Фуэнтеса.....	132
Заключение.....	179
Библиография.....	186

ВВЕДЕНИЕ

Наше исследование посвящено изучению концепции времени в творчестве мексиканского писателя XX в. Карлоса Фуэнтеса (1928–2012). Художественное наследие Фуэнтеса обширно, оно включает в себя в основном эпические произведения, но также и драму. Фуэнтес — автор таких пьес, как «Одноглазый король» (“*El tuerto es rey*”, 1970) и «Все кошки серы» (“*Todos los gatos son pardos*”, 1970). Мексиканский писатель — мастер малой и средней формы, среди его произведений много сборников рассказов: «Замаскированные дни» (“*Los días enmascarados*”, 1954), «Песнь слепых» (“*Cantar de ciegos*”, 1964), «Констанция» и другие новеллы для девственниц (*Constancia y otras novelas para vírgenas*, 1989) — и сборников повестей: «Сожженная вода» (“*El agua quemada*”, 1981), «Апельсиновое дерево, или круги времени» (“*El naranjo o los círculos del tiempo*”, 1992). Излюбленный жанр Фуэнтеса — собрание под одним названием рассказов или повестей, объединенных общей темой, к примеру «Стеклянная граница» (“*La frontera de cristal*”, 1995), «Все счастливые семьи» (“*Todas las familias felices*”, 2006). Помимо этого, Фуэнтес — автор романов, некоторые из них — многостраничные тома, такие как «Терра ностра» (“*Terra nostra*”, 1975) и «Годы с Лаурой Диас» (“*Los años con Laura Díaz*”, 1999). А также важное место в творческом наследии мексиканского писателя занимает эссеистика: Фуэнтес — автор социально-политических, культурологических, эстетических очерков. Следует обратить внимание и на невиданную плодотворность литературной деятельности Фуэнтеса, продолжавшуюся почти 60 лет: первый сборник рассказов «Замаскированные дни» был опубликован в 1954 г., последний роман «Фридрих на своем балконе» (“*Federico en su balcón*”) — в 2012 г.

Фуэнтес не только выдающийся писатель, оставивший потомкам богатое художественное наследие, он также талантливый эссеист и сценарист, профессиональный дипломат. Его отличала сила воображения, пытливость ума, ясность и стройность мысли, широкая эрудиция. Мексиканский писатель-космополит на протяжении всей жизни проявлял глубокий неподдельный интерес буквально ко всему, что происходило в его родной стране и в мире в целом во всех областях жизни человека: от архаической мексиканской скульптуры и до

религиозно-политических конфликтов на Ближнем Востоке, от особенностей градостроительства Мехико и до глобальных экологических проблем. Карлоса Фуэнтеса можно по праву назвать выдающимся интеллектуалом современности, внесшим огромный вклад не только в культуру Мексики и Латинской Америки, но и оставившим заметный след в истории мировой литературы и теоретической мысли.

Деятельность Фуэнтеса была высоко оценена. Он был удостоен множества премий, среди которых премия Ромуло Гальегоса (1977), Международная премия Альфонсо Рейеса (1979), Национальная литературная премия Мексики (1984), премии Сервантеса (1987), Рубена Дарио (1988), премия принца Астурийского (1994). Помимо этого, Фуэнтес являлся почетным доктором университета Саламанки, Гарвардского и Кэмбриджского университетов, Национального автономного университета Мексики. Фуэнтес был членом Национальной коллегии Мехико, объединившей видных ученых и деятелей культуры, и почетным членом Мексиканской Академии языка, а также членом административного совета Нью-Йоркской публичной библиотеки. В 2012 г. после кончины писателя правительством Мексики была учреждена Международная премия имени Карлоса Фуэнтеса за достижения в области испаноязычной литературы.

В исследовании была сделана попытка представить общую картину формирования и эволюции концепции времени Фуэнтеса, выявить все многообразие ее аспектов. Нашей **основной целью** было показать, что концепция времени в течение всего плодотворного творчества мексиканского писателя эволюционировала, не претерпевая при этом кардинальных изменений. Авторское понимание таких категорий, как прошлое, настоящее и будущее, память, отечественная и мировая история, по сути, не меняется от произведения к произведению, наблюдается лишь смещение акцента с одного аспекта на другой. Для достижения этой цели мы выполнили несколько **задач**. Мы попытались выявить источники формирования оригинальных темпоральных воззрений писателя, а именно изучить влияние на его концепцию времени творчества старших современников, собственных историко-культурологических и эстетических рассуждений Фуэнтеса, которые нашли отражение в его эссеистике.

Творчество писателя мы рассмотрели в контексте таких литературных феноменов, как новый латиноамериканский роман, новый исторический роман Латинской Америки, в рамках которых сформировалось особое отношение к проблеме прошлого, национальной и региональной истории. Помимо этого, нам было важно определить позицию Фуэнтеса по отношению к двум основным литературным направлениям XX в. — модернизму и постмодернизму, выявить влияние характерных для данных направлений представлений о времени, памяти и истории на формирование оригинальной темпоральной концепции писателя.

Объектом нашего исследования является практически весь корпус произведений Фуэнтеса, написанных в разные периоды его творчества. Доказательством того, что тема времени центральная в творчестве Фуэнтеса, является тот факт, что писатель разделил свои художественные произведения на отдельные группы и всю свою «программу творчества» озаглавил как «Возраст времени» (“La edad del tiempo”). Примечательно, что этот план не предшествует творчеству: Фуэнтесу пришла мысль о создании своеобразных циклов уже после написания многих произведений. Впервые «Возраст времени» появляется на форзаце романа «Христофор нерожденный» (“Cristóbal ponato”), изданного в Мехико в 1987 г. Согласно изданию одного из последних произведений Фуэнтеса «Каролина Грау» (“Carolina Grau”), опубликованному издательством Альфагуара в 2010 г., «Возраст времени» состоит из 15 разделов. Некоторые из них включают в себя только один роман, чей заголовок и служит названием раздела. Большинство заголовков напрямую отсылают к теме времени: «Зло времени» (“El mal del tiempo”), «Время оснований» (“Tiempo de fundaciones”), «Романтическое время» (“El tiempo romántico”), «Революционное время» (“El tiempo revolucionario”), «Замаскированные дни» (“Los días enmascarados”), «Границы времени» (“Fronteras del tiempo”), «Политическое время» (“El tiempo político”), «Хроники нашего времени» (“Crónicas de nuestro tiempo”).

Мы сосредоточили наше внимание, в первую очередь, на романах и сборниках рассказов и новелл, но также обратились и к нефикциональному наследию писателя, рассмотрев несколько сборников эссе. Стоит отметить, что основной интерес для нас представляют произведения 1990–2000-х гг., в которых

Фуэнтес предстает зрелым мастером, глубоко проработавшим во всевозможных аспектах проблему времени и истории.

Предметом нашего исследования является процесс формирования и эволюции темпоральных воззрений Фуэнтеса и их влияние на особенности концепции времени в его художественной и нехудожественной прозе.

Степень изученности вопроса. В отечественном литературоведении относительно немного исследований, посвященных в целом творчеству Карлоса Фуэнтеса и в особенности концепции времени, сложившейся у мексиканского писателя. Общий обзор творчества Фуэнтеса с разбором конкретных произведений и выделением наиболее важных для писателя тем и мотивов приводит ведущий отечественный латиноамериканист А.Ф. Кофман в главе «Карлос Фуэнтес» академической «Истории литератур Латинской Америки»¹. Мы соглашаемся с исследователем, согласно которому основной в творчестве мексиканского писателя является тема времени. Кофман в вышеупомянутой главе академической истории латиноамериканской литературы предлагает следующую периодизацию творчества мексиканского писателя. К раннему периоду он относит произведения 1950-х гг.: в них автор только «нащупывает» темы, которые в будущем станут основными в его творчестве. К данному хронологическому промежутку относится сборник рассказов «Замаскированные дни» (1954), романы «Край наипрозрачайшей ясности» (“La región más transparente”, 1958) и «Спокойная совесть» (“Las buenas conciencias”, 1959). Зрелый период творчества открывает повесть «Аура» (“Aura”, 1962) и роман «Смерть Артемио Круса» (“La muerte de Artemio Cruz”, 1962), завершает данный период сборник рассказов «Песнь слепых» (1964). Следующий этап творчества Фуэнтеса Кофман обозначает как экспериментальную прозу, в которой писатель обращается к поэтике модернизма, а затем и постмодернизма, и относит к ней романы «Смена кожи» (“El cambio de piel”, 1967), «Священная зона» (“Zona sagrada”, 1967), «День рождения» (“El cumpleaños”, 1969), пьесы «Одноглазый король» (1970) и «Все кошки серы» (1970), романы «Терра ностра»

¹История литератур Латинской Америки: в 5 кн. / Под ред. Земскова В.Б., Кофмана А.Ф. М.: ИМЛИ РАН, 1985-2000.

(1975), «Далекая семья» (“Una familia lejana”, 1980), «Христофор во чреве» (1987). Последний, по Кофману, период творчества Фуэнтеса — 90-е гг. XX в. Произведения этого периода исследователь называет исторической прозой, в которой Фуэнтес реализует принцип «изобретения прошлого», реинтерпретации истории на основе художественного вымысла.

В целом данная периодизация представляется нам убедительной, но все же мы бы объединили произведения 1950-х и первой половины 1960-х гг. в один период. На наш взгляд, поэтика повести «Аура» и романа «Смерть Артемио Круса» очень близка рассказам из сборника «Замаскированные дни». По-настоящему зрелым периодом творчества мы бы назвали произведения не 1960-х гг., а 1970-х и 1980-х гг., в которых разрабатываются основные мотивы и образы всего творчества мексиканского писателя. Нам представляется возможным рассматривать произведения 1990-х гг. в качестве отдельного этапа творчества. Мы считаем необходимым выделить в самостоятельную группу поздние произведения, созданные в 2000-х гг. Некоторые из них характеризует своеобразная «злободневность», повышенный интерес к социально-политической проблематике — «Трон орла» (“La silla del águila”, 2003) и «Адам в Эдеме» (“Adán en Edén”, 2009), нравственным вопросам («Все счастливые семьи»). В других произведениях Фуэнтеса продолжают варьироваться основные мотивы и образы его творчества, но часто он использует их как готовые штампы. К тому же его размышления носят более абстрактно-философский характер, теперь в центре его размышлений не только история и культура Латинской Америки, но и вся человеческая цивилизация, а время осмысливается как одна из фундаментальных категорий познания бытия.

Концепцию времени, а именно мотив «агрессии» прошлого рассматривают в своей статье «Карлос Фуэнтес, разрушитель мифов» (1983) В. Кутейщикова и Л. Осповат. Понятие «агрессии прошлого» мы применили к анализу произведений в основном раннего периода, но также и показали его эволюцию в позднем творчестве Фуэнтеса. Н. М. Польщиков разрабатывает понятие «порогового» времени, утверждает его как основную модель художественного времени в латиноамериканской литературе. В статье «Структура «порогового» времени в

художественном сознании Латинской Америки» (1994) исследователь показывает, как данная временная модель воплощается в романах Фуэнтеса «Смерть Артемио Круса» и «Терра Ностра». В свою очередь мы попытались показать, какое философское осмысление получает образ «порогового» времени в позднем творчестве Фуэнтеса.

В зарубежном литературоведении художественное наследие Фуэнтеса по достоинству оценено. В частности исследователи проявляют большой интерес к концепции времени писателя, однако анализируют ее лишь в отдельных его произведениях. Тема вторжения прошлого в жизнь человека в рассказах «Чак Моол» и в повести «Аура» (“*Aura*”, 1962) достаточно подробно рассмотрена в работе мексиканского литературоведа Георгины Гарсии Гутьеррес «Маски: метисное творчество Карлоса Фуэнтеса» (1981). Концепция времени, созданная Фуэнтесом, рассмотрена исследователем в ее связи с системой персонажей, композицией художественного времени и пространства. Отдельных аспектов темы прошлого в повести «Аура» касались американский литературовед Рамон Магранс в статье «Зов из норы: “Аура”» (1988) и мексиканский литературовед Глория Дуран в статье «Магия и ведьмы в творчестве Карлоса Фуэнтеса» (1976). О модели спиралевидного движения времени в повести «Аура» размышляет колумбийский писатель и литературовед Марио Мендоса Самбрано в статье «“Аура” Карлоса Фуэнтеса: шабаш ведьм на улице Донселес, 815» (1980). Британский исследователь Ш. Уильямс рассматривает тему власти прошлого над личностью в статье 1978 г. «Пленники прошлого: три рассказа Фуэнтеса из сборника «Замаскированные дни».

Пристальное внимание зарубежные литературоведы уделяют одному из ранних романов Фуэнтеса «Смерть Артемио Круса». Изощренную структуру художественного времени в романе исследует американский литературовед Л. Глэйз в статье «Искривление времени и кинематографические приемы в романе «Смерть Артемио Круса» (1985). Об осмыслении Фуэнтесом национального прошлого в данном произведении статья американского исследователя Д. Кон «История и образ утраченного рая в романе «Смерть Артемио Круса» (1995).

Мотив безвременья в романе «Смена кожи» анализируют американские исследователи Т.Дж. Найт и Ф.М. Вернер, на наличии мифологического образа

времени настаивает бразильский литературовед И. Хасински. Образы и мотивы одного из вершинных романов Фуэнтеса «Терра ностра» анализирует американский литературовед Р.Л. Уильямс в труде «Творчество Карлоса Фуэнтеса» (1996). В частности в центре его внимания тема истории, культуры, проблема идентичности. Теме интертекстуальности в романе, а также особенностям художественного пространства и времени посвящена статья колумбийского литературоведа Б.И. Гомес «Сад наслаждений: палимпсест в романе «Терра Ностра» (2014).

Что касается «повествовательного квартета» «Сожженная вода», то многих исследователей интересует тема насилия как наследия прошлого, мексиканской революции. Этому аспекту посвящены статьи мексиканского исследователя Фернандо Гарсиа Нуньеса «Призрак «Сожженной воды» Карлоса Фуэнтеса» (1984) и испанского литературоведа Марины Гальвес Асеро «“Сожженная вода”: мотив распада логической структуры культурно-исторического процесса в современной Мексике» (1984). Американская исследовательница Амарил Ченеди в работе «Проблематизация прошлого в рассказе “Это были дворцы”», 1988) раскрывает тему прошлого во втором рассказе «повествовательного квартета». Творчество Фуэнтеса 1970-1980-х гг. в центре внимания и американского литературоведа С. Болди.

Исторической прозе Фуэнтеса 1990-х гг. также посвящен ряд статей. Жанровые особенности романа «Кампания» (“La campaña”, 1990), а также статус исторического времени и образ истории рассматривает Г. Поглотти, кубинская писательница и литературовед, в статье «Кампания» Карлоса Фуэнтеса: притча-утопия» (1994). Оппозиция «традиция/революция», а также тема прошлого, наследия и преемственности анализируются в статье М. Х. Бустос Фернандес «Динамика «традиция/революция» в романе «Кампания» Карлоса Фуэнтеса: роман о времени» (2011).

Модель циклического развития истории в сборнике повестей «Апельсиновое дерево, или круги времени» («El Naranjo, o los círculos del tiempo», 1992) — тема исследования итальянского литературоведа М.Б. Лонга «Круги времени, маски самоидентичности и мифы о «мексиканской сущности» в сборнике повестей «el

Naranjo» (2010). О мотиве двойничества и его связи с образом времени размышляет испанский писатель Х. Риос в статье «Апельсиновое дерево, или круги художественного времени в творчестве Карлоса Фуэнтеса» (1996).

Позднее творчество Фуэнтеса, относящееся к 2000-м гг., мало изучено. Тема истории, образ патриархальной и матриархальной власти в романе «Инстинкт Инес» (“Instinto de Inez”, 2001) раскрыты в статье Георгины Гарсии Гутьеррес «Воспроизведение образов Фауста и Дон Жуана: “Инстинкт Инес”» (2002). Вероника Фернандес Пееблес, профессор Университета Ла Корунья, в статье «Территория чувственности в творчестве Карлоса Фуэнтеса» (2007) касается таких аспектов произведения, как тема смерти, мифологическое измерение в романе. Американский литературовед Стивен Болди в статье «Фаустовские источники и «Инстинкт Инес» (2011) размышляет об идее цикличности. О ней же пишет колумбийский литературовед Педро Монтес в статье «Авангард латиноамериканской литературы в романе “Инстинкт Инес” Карлоса Фуэнтеса» (2011). Практически отсутствует какая-либо критическая литература об одном из последних произведений Фуэнтеса, сборнике рассказов «Каролина Грау». Нам удалось ознакомиться лишь с рецензией на данное произведение, автором которой является мексиканский литературовед Э. Сабугаль. Однако его анализ, основанный исключительно на психоаналитическом методе интерпретации, показался нам несколько поверхностным.

Актуальность нашего исследования обуславливает тот факт, что проблема времени как зарубежными, так и отечественными исследователями признается основной в творчестве К. Фуэнтеса. К настоящему моменту накоплен обширный литературно-критический материал по теме диссертации, требующий систематизации. Стоит отметить, что только сейчас, когда творческий путь писателя завершен, можно рассматривать его творчество как художественное целое.

Новизна диссертационного исследования заключается в том, что до настоящего момента как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении не было исследования, которое ставило бы своей целью изучение формирования и эволюции концепции времени в творчестве Фуэнтеса во всех ее художественно-

поэтических и мировоззренческих аспектах. При этом основное внимание мы сосредотачиваем на произведениях двух последних десятилетий творчества Фуэнтеса, которые крайне мало изучены.

Методологическая база нашего исследования включает в себя работы, посвященные проблеме времени в литературе. Мы изучили данный вопрос, начиная с теории нарратологии, изложенной, в частности, в труде «Фигуры» (1966–2002) французского литературоведа-структуралиста Ж. Женетта. В главе «Время повествования» второго тома данного исследования, автор замечает, что художественному произведению присущ временной дуализм, и предлагает различать время диегезиса, т.е. излагаемых событий, и псевдовремя — время самого повествования. Метод анализа проблемы времени в литературе, предложенный нарратологией, нам показался недостаточным, так как он не уделяет внимания темпоральным представлениям писателя, лежащим вне литературного произведения.

Гораздо большее влияние на наши изыскания оказала работа французского философа П. Рикера «Время и рассказ» (1983–1985), а именно второй том этого труда «Конфигурация в вымышленном рассказе». В нем философ критикует метод нарратологии, которая, скрупулезно изучая взаимоотношения времени действия и времени текста, не отдает должного времени реальному, лежащему за пределами художественного произведения. Нам близка позиция Рикера, который вводит понятие «вымышленного опыта времени» и призывает обратиться к «живому» реальному времени, авторской интенции, влияющей на повествовательную технику. Свой метод анализа проблемы времени Рикер реализует на примере таких произведений, как «В поисках утраченного времени» М.Пруста, «Миссис Дэллоуэй» В. Вульф, «Волшебная гора» Т.Манна.

Также мы обратились к работе венгерского философа и литературного критика Г.Лукача «Теория романа» (1920). Противопоставляя жанр романа и эпопеи, герои которой будто отрешены от хода времени, исследователь отмечает, что «Бергсонова длительность» — один из основополагающих принципов романа. Время, которое в романе имеет четко заданный вектор движения, из прошлого в будущее, оказывается неумолимой силой, угрожающей «сломать» саму романную

форму. Наше исследование опирается и на труды выдающегося отечественного филолога М.М.Бахтина, а именно работу «Эпос и роман» (1970), в которой критерием для сопоставления двух художественных форм становится, в частности, время. Эпопея ориентируется на прошлое, мифологическое первоначало, точкой отсчета же времени в романе является настоящее. Романное время размыкается в прошлое и будущее, воспринимается как становление, история. Значительное влияние на наше исследование оказал труд Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (1975), в котором разрабатывается понятие «хронотоп» и прослеживается история жанра романа. Согласно Бахтину, хронотоп — это «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенная в литературе»². Время и пространство как составляющие части художественного мира произведения оказываются в глубокой взаимозависимости, обуславливая его цельность. В нашем исследовании мы покажем, что Фуэнтесу близки некоторые идеи отечественного мыслителя. А обращение к понятию «хронотоп» оказывается подчас необходимым при анализе определенных произведений Фуэнтеса, в частности, романа «Кампания».

С целью вписать творчество Карлоса Фуэнтеса в общую картину идейно-художественных особенностей латиноамериканской литературы XX в. мы обращаемся к теоретической работе А. Ф. Кофмана «Латиноамериканский художественный образ мира» (1997), а именно к тем главам, где разобраны особенности восприятия категории времени. Как в целом для писателей нового латиноамериканского романа, так, в частности, и для самого Фуэнтеса характерен интерес к разнообразным моделям нелинейного времени. Мифологическое время предполагает обращение к эпохе первоначал, поискам первоосновы. Данная модель сопряжена с образом циклического времени, в котором настоящее и будущее являются повторениями прошлого. Модель обратимого времени подразумевает возможность движения вспять, в прошлое, к своим генетическим и культурным корням; эта модель связана с представлением о первозданности латиноамериканского пространства. В модели же остановленного времени вовсе

² Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., Худож. лит., 1975. С. 234.

отменяется ход времени. Отдельно исследователь выделяет интегрирующую модель времени, подразумевающую симультанное восприятие разных временных планов, актуальность прошлого и будущего, сосуществующих в настоящем.

Фуэнтес, как и многие латиноамериканские писатели XX в., в своих произведениях часто апеллирует к автохтонным культурам континента, воспроизводит модели архаического сознания, поэтому важную роль в его творчестве играет образ мифологического и циклического времени. При анализе данного аспекта исследуемой нами темы мы обратились к работе А.Я. Гуревича «Категории средневековой культуры» (1972), в которой представлено понимание циклического времени в архаическом сознании, а также противопоставление этой временной модели историческому, хронологическому времени. Немаловажную роль в нашей интерпретации произведений Фуэнтеса сыграло понятие «миф о вечном возвращении», разработанное в одноименной работе М. Элиаде (1949), а также оппозиция «сакральное/профанное время», предложенная культурологом. Для более глубокого понимания особенностей мифологического мировосприятия мы обратились к работам Е.М. Мелетинского «Поэтика мифа» (1976) и В.Н. Топорова «Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического» (1995).

Положения, выносимые на защиту.

1. Карлос Фуэнтес, продолжатель мексиканской литературной традиции, а также один из создателей нового латиноамериканского романа, является автором претендующей на универсальность концепции времени, которая, с одной стороны, представляет собой синтез множества философских и художественных исканий XX в., но с другой — является плодом собственных размышлений писателя о проблеме прошлого, памяти, истории и культуры.

2. Творчество Фуэнтеса испытало сильное влияние постмодернизма, но все же позиция Фуэнтеса, озабоченного проблемой прошлого, памяти, истории, поиском исторической правды и справедливости, — модернистская.

3. В произведениях 1950–1980-х гг. Фуэнтес разрабатывает концепцию особого мексиканского и, шире, латиноамериканского времени; в 1990-е гг. тезис

об инаковости латиноамериканской культуры дополняется утверждением о цивилизационной связи Старого и Нового Света. Фуэнтес, творящий в последнее десятилетие своей жизни, осмысляет проблему времени уже как философ, который признает категорию темпоральности одной из основных в процессе самопознания и постижения бытия.

4. Темпоральная концепция Фуэнтеса основана на противопоставлении линейного и нелинейного, объективного и субъективного времени, причем статус подлинности получает второй член этих оппозиций.

5. В творчестве мексиканского писателя нашли воплощение множество временных моделей, но основной в его концепции времени является интегрирующая модель, подразумевающая симультанное восприятие разных временных планов, актуальность прошлого и будущего, сосуществующих в настоящем.

Теоретическая значимость диссертации состоит в восполнении существенного пробела в отечественном литературоведении, а именно в истории мексиканской литературы и, в частности, фуэнтесоведении. Важным теоретическим аспектом является утверждение универсальности концепции времени Фуэнтеса, которая формировалась в русле нескольких литературных феноменов, испытала влияние модернизма и постмодернизма, синтезировала темпоральные воззрения латиноамериканских и западно-европейских философов и писателей XX в. При этом темпоральная концепция Фуэнтеса базируется на собственном осмыслении писателем проблем национальной, региональной и всемирной истории и культуры, философском постижении категории времени, понятий прошлого, настоящего и будущего. Помимо этого, одним из основных тезисов работы является утверждение о единой для всего творчества Фуэнтеса концепции времени, которая эволюционирует на протяжении более чем полувека, но все же базируется на почти неизменных представлениях писателя о сущности прошлого, памяти, национальной и всемирной истории.

Практическая значимость диссертационного исследования состоит в том, что в научный обиход вводятся некоторые малоизученные в отечественной

латиноамериканистике произведения. Выводы и положения диссертации могут быть использованы при подготовке общих курсов по истории зарубежной литературы XX в. и специальных курсов по истории латиноамериканской литературы и культуры на филологических и гуманитарных факультетах университетов.

Апробация результатов исследования. Основные результаты диссертационного исследования были представлены на VII Международной научной конференции «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи» (МГУ им. М.В.Ломоносова, 2014) в докладе «Модификации нелинейного времени в романе К. Фуэнтеса «Инстинкт Инес», IV Международной конференции молодых ученых «Мифологические образы в литературе и искусстве» (ИМЛИ РАН, 2015) в докладе «Миф о вечном возвращении в романе К. Фуэнтеса «Инстинкт Инес», на Международной научной конференции «XIII-е Андреевские чтения. Литература XX-XXI вв. Итоги и перспективы изучения» (УРАО РАО, 2015) в докладе «Модификации нелинейного времени в романе К. Фуэнтеса «Инстинкт Инес».

Мы представили итоги нашей диссертационной работы на XVIII Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (МГУ, 2011) в докладе «Тема власти прошлого над человеком в повести К. Фуэнтеса «Аура», XIX Международной научной конференции «Ломоносов» (МГУ, 2012) в докладе «Тема прошлого, настоящего и будущего в «повествовательном квартете» К. Фуэнтеса «Сожженная вода» (на примере рассказа «Сын Андреса Апарисио»), XX Международной научной конференции «Ломоносов» (МГУ, 2013) в докладе «Образ циклического времени в романе К. Фуэнтеса «Инстинкт Инес», XXII Международной конференции «Ломоносов» (МГУ, 2015) в докладе «Нарушение линейного хода времени в романе К. Фуэнтеса «Смерть Артемио Круса», XXIII международной научной конференции «Ломоносов» (МГУ, 2016) в докладе «Время и вечность в сборнике рассказов К. Фуэнтеса «Каролина Грау».

По теме диссертации в сборнике «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи. Материалы VII Международной

конференции, 27-28 ноября 2014» опубликованы тезисы доклада «Модификации нелинейного времени в романе К. Фуэнтеса «Инстинкт Инес». Апробация части первой главы диссертации представлена в статье «Нарушение линейного хода времени в романе К. Фуэнтеса «Смерть Артемио Круса» (электронная публикация в журнале «Стефанос», 2015, № 6, с. 217-222). Материалы третьей главы нашего исследования легли в основу статей «Модификации нелинейного времени в романе К. Фуэнтеса «Инстинкт Инес» (Вестник Университета Российской академии образования, 2015, № 3, с. 101-107) и «Миф о вечном возвращении в романе К. Фуэнтеса «Инстинкт Инес» (Мифологические образы в литературе и искусстве», серия «Вечные сюжеты и образы», М.: Индрик, 2015. С.174-183). Отдельные результаты нашего исследования нашли отражение в статье «Октавио Пас и Карлос Фуэнтес: поиски «мексиканской сущности» (Вопросы иберо-романистики. 2015. Вып. 14. С.10-19). Апробация второй главы диссертации представлена в статьях «Альтернативная история в сборнике новелл К. Фуэнтеса «Апельсиновое дерево, или круги времени» (Латинская Америка, 2016, № 7, с. 86-97) и «Хронотоп в романе К. Фуэнтеса «Кампания» (Вестник БГУ, 2016, № 3).

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии, содержащей 240 наименований. Общий объем работы составляет 204 страницы.

ГЛАВА 1. ЭВОЛЮЦИЯ КОНЦЕПЦИИ ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ К. ФУЭНТЕСА 1950-1980-Х ГОДОВ И ЕГО ЭССЕИСТИКЕ.

1.1. Источники формирования концепции времени К. Фуэнтеса.

Латиноамериканская литература в XX в. переживает бурное развитие, кульминацией которого стало такое литературное явление, как новый латиноамериканский роман, который зарождается в 1950-ые гг. Этот феномен связан с изменениями в самосознании, предполагающими интерес писателей к латиноамериканской действительности в целом, а не только к особенностям отдельных регионов. Открытие инаковости, противопоставление своей цивилизации всем другим, прежде всего западноевропейской, — черты нового типа художественного сознания. По замечанию кубинского писателя Алехо Карпентьера, «наша история совершенно иная с самого начала, ибо земля Америки стала театром самой сенсационной встречи разных этносов из всех отмеченных в анналах мировой истории...»³.

Подобная «гибридная» структура латиноамериканской культуры по-разному осмыслялась философами в свете их размышлений о региональной самобытности. Мексиканский философ XX в. Самуэль Рамос определяет культуру страны как «неподлинную». Причину этого он видит в этнической двуединости, которая привела к раздвоенности сознания мексиканцев⁴. Они в полной мере не могут ощущать себя ни европейцами, ни американцами, страдая тем самым комплексом неполноценности.

Огромный вклад в «философию латиноамериканского» внес и мексиканский мыслитель Леопольдо Сеа. Он верит в существование изначальной связи европейской и местной культур, не видит в ней признака фатальной зависимости, а,

³ Цит. по: Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. М.: Советский писатель, 1983. С. 143.

⁴ Ramos M. El perfil del hombre y la cultura en México. Madrid: Escasa calpe, 1951. P. 77.

наоборот, находит в этом взаимодействии источник своеобразие латиноамериканского сознания, достигшего этапа зрелости⁵.

По мнению В. Кутейщиковой и Л. Осповата, новый тип сознания во многом был предвосхищен во «Всеобщей песни» Пабло Неруды (“Canto general”, 1950), герой которой «обладает поистине мировым кругозором и включается в решение общечеловеческих проблем»⁶. С одной стороны, Фуэнтес творит свои произведения, опираясь на литературную традицию Мексики, представленную такими мастерами, как О. Пас и Х. Рульфо, с другой — пишет первый большой роман о человеке Латинской Америки вместе с Алехо Карпетьером, Габриэлем Гарсиа Маркесом, Марио Варгасом Льосой, Хулио Кортасаром. Соратники по перу стремятся постичь самобытность всего региона Латинской Америки в его сложных отношениях с иными цивилизациями, прежде всего Северной Америкой и Европой. Для произведений нового латиноамериканского романа характерен синтез экспериментальных находок и поисков европейской литературы и местной художественной традиции. Примером такой «общей книги» является роман Маркеса «Сто лет одиночества», в котором встречаются аллюзии на творчество других представителей нового латиноамериканского романа. В частности, автор упоминает и героя Фуэнтеса Артемио Круса.

На протяжении долгих лет Маркеса, Фуэнтеса и Кортасара объединяла теснейшая дружба. Множество писем и телеграмм, которыми обменивались столпы нового латиноамериканского романа в период с 1950-х по 1980-е гг., хранятся сейчас в Мемориальной библиотеке им. Гарви С. Файерстоуна Принстонского университета; по сообщению мексиканского электронного новостного ресурса «Эксельсиор»⁷, в мае 2014 г. они стали доступны широкому читателю. Фуэнтес вел оживленную переписку с Кортасаром вплоть до кончины последнего в 1984 г. После потери любимого друга Фуэнтес и Маркес учредили

⁵ Zea L. América como conciencia. Cuadernos americanos, 1953. P. 56.

⁶ Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. М.: Советский писатель, 1983. 427 с.

⁷ Bautista V. Carlos Fuentes siempre necesitó a sus tres amigos, Paz, Cortázar y García Márquez

// Excelsior [Электронный ресурс] URL: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/05/18/959933> (дата обращения: 21.07.2015)

кафедру латиноамериканистики имени Хулио Кортасара в Гвадалахарском университете. Сейчас эта кафедра продолжает функционировать уже в память об этих трех писателях-друзьях.

Отличительной чертой любого художественного сознания является формирование особых представлений о таких важнейших метафизических категориях, как пространство и время. Концепция времени также строится на константе инаковости, противопоставлении времени западноевропейскому, которое определяется линейностью, поступательностью движения.

Концепция времени Фуэнтеса возникла на почве богатой литературной традиции 1940–1950-х гг. Идеи, порывающие с традиционными представлениями о линейном объективном ходе времени, формируются в рассказах и эссе аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса, чье творчество предшествует появлению нового латиноамериканского романа. В его произведениях заметно тяготение к построению абстрактных философских конструкций. Борхеса мало беспокоит этическая и психологическая проблематика, его привлекают парадоксы пространства и времени. По признанию писателя, проблема времени тяготеет над нами и требует разрешения. Возможно, это основная проблема метафизики. В статье «Борхес и параллельные миры» мексиканский писатель и критик Маурисио Молина отмечает, что в представлении аргентинского писателя время как вещество в твердом состоянии, способное деформироваться.⁸

В книге «История вечности» (“Historia de la eternidad”, 1936) Борхес полемизирует с теорией вечного возвращения Ницше, которая своими корнями уходит в античное прошлое. По мнению немецкого философа, время в своем бесконечном течении в определенные периоды должно неизбежно повторять одинаковые положения вещей. В представлении Борхеса время предполагает возможность умножения и разветвления. Вечному возвращению Ницше он противопоставляет идею одновременного сосуществования параллельных временных измерений в виде бесконечной ризомы. Таким образом, Борхес

⁸ Molina M. Borges y los universos paralelos // Revista de la UNAM. 2006. N. 30. P. 107-108.

отказывается от идеи фатальности истории и приходит к идее альтернативных миров: время предполагает открытость, возможность движения в разных направлениях.

Предтечей данной концепции времени и устройства вселенной является британский философ и писатель-фантаст первой половины XX в. Олаф Стэплдон. Описывая некий вымышленный космос, он отмечает, что в нем сосуществуют различные альтернативы, и человек выбирает не одну из них, а сразу все, создавая тем самым бесконечное число универсумов, всемирных историй. Данная философская идея отразилась в метафоре «сад, где ветвятся дорожки», созданной Борхесом в одноименном рассказе (“*El jardín de senderos que se bifurcan*”, 1941). Герой рассказа Стивен Ольберт, описывая особенности композиции романа-лабиринта некоего китайского писателя Цюй Пена, замечает: «В романе... они [персонажи] выбирают — одновременно — все открывающиеся перед ними пути. Он [Цюй Пен] создает ...для одних и тех же лиц разные будущие времена, разные «завтра», которые в свою очередь множатся и ветвятся»⁹.

Время в художественном мире Борхеса способно на разного рода метаморфозы. Так, герой рассказа «Юг» (“*El sur*”, 1953) Хуан Дальманн, совершая поездку на юг, в свою усадьбу, ощущает, будто движется не только в пространстве, но и во времени, возвращается в прошлое. Автор изображает феномен обратимого времени, типичный для всей латиноамериканской литературы XX в., в особенности для нового латиноамериканского романа. Движение вспять означает возвращение к своим историческим корням, обретение национальной идентичности. Время предоставляет герою выбор: Дальманн поступает согласно кодексу поведения гаучо, принимает вызов на поединок, поднимая нож. Осознавая, что обречен, он сам выбирает свою смерть.

Рассказ «Тайное чудо» (“*El milagro secreto*”, 1944) предваряет эпиграф из Корана, в котором содержится идея субъективного восприятия времени, не совпадающего с ходом объективного времени. Герой рассказа, писатель Яромир Хладик, перед расстрелом просит у Бога год для завершения драмы. Так, читатель

⁹ Borges J. L. *Ficciones*. Buenos Aires: Emece, 1976. P. 112.

сталкивается с феноменом остановленного времени. самого героя как писателя интересовали различные парадоксы времени, в его драме «Враги» время циклическое, герои не могут выбраться из него как из порочного круга.

Концепцию нелинейного времени развивает в своем творчестве один из столпов нового латиноамериканского романа Алехо Карпентьер. «Говорящим» является название сборника его рассказов «Война времени» (“*Guerra del tiempo*”, 1958). Автор ведет в нем борьбу с тиранией линейного времени. Как замечает чилийский литературовед Вальдо Росс в статье «Алехо Карпентьер или о метаморфозах времени», для кубинского писателя время — реально существующая субстанция, при этом ход времени может деформироваться: время способно двигаться по кругу, идти вперед или вспять, закручиваться, образуя лабиринты¹⁰. Так, в рассказе «Дорогой святого Иакова» (“*El camino de Santiago*”, 1967) время совершает ретроспективный скачок, чтобы в финале вернуться в начало. Вальдо Росс называет это движение времени циклоидой (“*cicloide*”). (Термин взят из математики, циклоида — кривая, которую «рисует» любая точка катящейся окружности). Герой рассказа Хуан Ромеро оказывается в той же ситуации, в которой находился другой персонаж произведения. Несмотря на то, что их разделяет временная дистанция, оба связаны общим опытом.

В рассказе «Ночи подобный» (“*Semejante a la noche*”, 1958) читатель обнаруживает параллельное сосуществование двух временных планов: персонаж — одновременно участник Троянской войны и открытия Америки. Движение вспять отличает художественное время рассказа «Возвращение к истокам» (“*Viaje a la semilla*”, 1944). Главный герой, дон Марсиаль, благодаря ворожбе старого негра, вновь проживает свою жизнь, но в обратном порядке, двигаясь от смерти к зачатию. Вальдо Росс считает, что это вариант поступательного, линейного хода времени. На наш взгляд, в рассказе отражена также идея цикличности. Не случайно наблюдается параллелизм первой и последней сцены: постепенное запустение и разрушение дома в начале и его исчезновение в финале; героя читатель встречает

¹⁰ Ross W. Alejo Carpentier o sobre la metamorfosis del tiempo // Actas del tercer congreso internacional de hispanistas. México: El colegio del México, 1970. P. 757.

на смертном одре, его последнем прибежище, а в результате он оказывается в материнской утробе. Со смертью завершается жизненный цикл, человек уходит в небытие, из которого пришел. Вальдо Росс дает также психоаналитическое объяснение рассказа: герой уходит от индивидуальности и возвращается к своему архетипическому состоянию.

По мнению того же исследователя, герой романа «Потерянные следы» (“*Los pasos perdidos*”, 1953), плывя по реке Ориноко, совершает путешествие в коллективное бессознательное. Иного мнения придерживается испанский литературовед Эмилио Барон Пальма. Свою статью «Параллельные времена в романах Алеко Карпентьера» он начинает с тезиса о том, что интерес автора к теме времени неотделим от интереса к латиноамериканской действительности (которая для Карпентьера не что иное, как «чудесная реальность»)¹¹. Согласно кубинскому писателю, Латинская Америка — единственный континент, на котором сосуществуют различные исторические эпохи. Перемещение героя в пространстве продуцирует изменение во времени: от североамериканского города, в котором герой осознает духовную пустоту и искусственность современной цивилизации, через южноамериканский город, в котором прошлое продолжает жить в архитектуре и ощущается близость дикой природы, герой входит в сельву, в первозданный мир. Стоит отметить, что движение вспять происходит не только в историческом плане, но и в индивидуальной жизни героя. Возвращение в доколумбову эпоху — символ возвращения героя в материнское чрево. В финале этого ретроспективного движения происходит завершение и начало одного и того же цикла. Герой осознает, что путешественники не просто похожи на конкистадоров, а являются ими на самом деле. Концепции времени Борхеса и Карпентьера не могли не повлиять на представления о времени их младшего современника, Карлоса Фуэнтеса.

Мексиканский писатель родился 11 ноября 1928 г. в городе Панама (Республика Панама) в семье видного дипломата, посла Мексики. По долгу службы

¹¹ Barón Palma E. Tiempos paralelos en la novelística de Alejo Carpentier // *Anales de literatura hispanoamericana*. 1976. N 5. P. 241.

ему с женой и детьми приходилось переезжать из одной страны в другую: Панама, Бразилия, США, Чили, Аргентина, Швейцария. Подобный образ жизни определил особое самоощущение и мировосприятие Фуэнтеса. Он рос космополитом, с интересом и пониманием относился к разным культурам и при этом никогда не терял связи с родной средой, благодаря матери, державшейся мексиканских обычаев и отправлявшей Карлоса и его сестру каждые каникулы в Мехико. В 1944 г. Фуэнтес приезжает в Мексику учиться на юридическом факультете столичного университета.

40–50 гг. XX в. — время, когда Мексика переживает подъем в области экономики, бурный расцвет философской и художественной мысли, разворачиваются споры интеллектуалов о «мексиканской сущности». Современное состояние Мексики объясняется многими участниками дискуссий особенностями ее исторического пути, считается, что понять настоящее и даже будущее Мексики можно, только заглянув в прошлое. Так, в 1950 г. мексиканский поэт Октавио Пас публикует эссе «Лабиринт одиночества» (“El labirinto de la soledad”). В этом лирико-философском произведении поэт предлагает собственное мнение о том, что представляет собой «мексиканская сущность». Вся история Мексики зиждилась на противоборстве двух начал: исконного, индейского и европейского, чужого. По мнению Паса, современный мексиканец запутался в лабиринте своего одиночества, он замкнулся в себе, боится открыться внешнему миру. Такое поведение вызвано комплексом неполноценности, который в свою очередь порожден неоднозначным отношением к своему прошлому.

Стоит отметить, на протяжении долгих лет Паса и Фуэнтеса объединяла теснейшая дружба, в период с 1956 по 1982 гг. они вели переписку. Оживленным диалогом можно назвать и их творчество. Пас пишет предисловие к сборнику рассказов «Тела и подношения» («Cuerpos y ofrendas», 1972), Фуэнтес посвящает Пасу и его жене роман «Священная зона» («Zona sagrada», 1967). Личность Паса Фуэнтес во многом воплотил в образе Мануэля Самаконы, героя своего раннего романа «Край безоблачной ясности» («La región más transparente», 1958), мыслителя, по мнению которого, необходимо признание равного вклада индейского и европейского начал в мексиканское культурное наследие.

Символично, что среди книг, которые Самакона носит с собой, есть книга Октавио Паса. В 1970-х гг. намечается расхождение двух писателей в политических предпочтениях из-за разной оценки деятельности нового президента Мексики Луиса Эчеверрии Альвареса. Как бы ни были сложны отношения двух выдающихся современников, влияние Паса на культурно-философские взгляды Фуэнтеса и в целом на его художественное творчество — неоспоримый факт.

В середине века вспыхивает интерес Фуэнтеса к национальной культуре, в поисках ее самобытности он читает художественные произведения мексиканских писателей и книги по истории родной страны. После окончания университета Фуэнтес едет в Женеву для изучения международного права, опять оказываясь вдалеке от Мексики, что дает ему возможность стороннего, а значит более объективного взгляда на свою родину, позволяет соотнести европейскую и мексиканскую действительность, сравнивать общечеловеческое с национальным. Фуэнтес говорил: «Две темы издавна привлекали меня: город Мехико — таинственный и отталкивающий — и социальная действительность страны. И обе темы ведут к столкновению с пережитками древности»¹².

Взаимосвязь прошлого с настоящим всегда интересовала мексиканского писателя. Кофман отмечает: «Тяга к прошлому, стремление «возвратиться к истокам», — наиболее устойчивая парадигма латиноамериканского сознания»¹³. Фуэнтес прекрасно понимает отношение мексиканцев к собственному прошлому: в доколумбовой эпохе они ищут корни своей национальной идентичности. Прошлое для них представляется как бы живым, до сих пор существующим, окружающим их, присутствующим в современности. Прошлое проецируется ими в настоящее. Фуэнтес рассматривает древнюю культурную традицию Мексики как ключ к пониманию духовного мира современных мексиканцев.

В одном из интервью Фуэнтес объясняет: «Моя идея времени — это идея нелинейного времени «...» Мое время подразумевает постоянное обращение

¹² Цит. по: Кутейщикова В. Н., Осповат Л. С. Карлос Фуэнтес, разрушитель мифов // Новый латиноамериканский роман. М.: Советский писатель, 1983. С. 186.

¹³ Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. С. 89.

прошлого в настоящее и будущего в настоящее»¹⁴. Интересно сравнение, предложенное Кофманом: представление Фуэнтеса о времени подобно замкнутому водоему, в котором массы воды перемещаются, смешиваются, преобразуются, но продолжают оставаться, никуда не утекают. Так и разные временные пласты взаимопроникают друг в друга, всегда сохраняют между собой связь, нет четкой грани между прошлым, настоящим и будущим. Примечательно, что подобное ощущение времени писатель считает характерным именно для мексиканской культуры. Восприятие времени — главный для Фуэнтеса критерий разграничения европейского и мексиканского сознания. Важно заметить, что писатель в своих размышлениях уделяет внимание не только индейскому прошлому как истоку «мексиканской сущности», но и испанской, иберийской культуре, которая также обусловила своеобразие латиноамериканского сознания. Фуэнтес — создатель особого термина «Индо-Афро-Иберо-Америка». Во введении к своему сборнику эссе «Доблестный Новый Свет» («Valiente mundo nuevo», 1990), посвященному исследованию латиноамериканской словесности, Фуэнтес пишет: «Во-первых, мы многонациональный и поликультурный континент, поэтому в данной книге будет использоваться не термин «Латинская Америка», изобретенный французами в XIX веке <...>, а более содержательное понятие «Индо-Афро-Иберо-Америка»¹⁵. Данной проблеме посвящены теоретические труды «Сервантес или критика чтения» («Cervantes o la crítica de la lectura», 1979), «Погребенное зеркало» («El espejo enterrado», 1992), роман «Терра Ностра» («Terra nostra», 1975) и сборник повестей «Апельсиновое дерево, или круги времени» («El naranjo o los círculos del tiempo», 1993).

Важную роль в формировании особой концепции времени в творчестве Фуэнтеса сыграло осмысление не только доколумбового прошлого и завоевания Нового Света, но и мексиканской истории XX столетия, начавшейся с революции 1910–1917 гг. Это историческое событие — отправная точка размышлений автора о последствиях революции, социальных и духовных, о судьбе народа, о настоящем и

¹⁴ Цит. по: Кофман А.Ф. Карлос Фуэнтес // История литератур Латинской Америки. Кн.5. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 486.

¹⁵ Fuentes C. Valiente mundo nuevo. México: FCE, 1990. С. 26.

будущем страны. Сам писатель признавался: «Основной темой в творчестве писателей Мексики была и остается мексиканская революция; мы пишем о том, что она дала народу и чего не дала»¹⁶. В сборнике эссе «Мексиканское время» (“*Tiempo mexicano*”, 1971) писатель приводит свое осмысление революции. Так, отмечается такая ее черта, как спонтанность, стихийность, отсутствие четких догм и доктрин, которым бы подчинялось революционное движение, несмотря на деятельность таких выдающихся мыслителей и общественных деятелей, как братья Флорес Магон и Луис Кабрера. Ту же характеристику дает революции и испанский писатель и критик Макс Ауб в исследовании «Путеводитель по литературе, посвященной мексиканской революции» (1985): революции не предшествовала никакая политическая теория, по этой причине личные интересы вождей революции превалировали над общественными. Этим объясняется и предательство генерала Уэрты, и размежевание в лагере восставших. Мексиканская революция — это народное движение в поисках лучшей жизни, причем без понимания того, в чем она состоит и как ее достичь. Все же это единственная эпоха, когда такие массы людей в стольких частях страны так открыто выразили свое решение участвовать в жизни страны.

По мнению Фуэнтеса, в период революции все же возник некий всеобщий национальный проект, основу которому положили идеи Эмилиано Сапаты. Писатель считает значительной роль данной фигуры в истории страны. Слова Сапаты о том, что народ хочет быть услышанным, желает, чтобы уважались его права, произнесенные в начале XX в., до сих пор актуальны, причем не только для Мексики, но и для остального мира. Речи, произнесенные в прошлом, обращены к настоящему и формулируют задачи для будущего. Если обещания, данные историей, продолжают оставаться неисполненными, то живут вечно. Возможности, не реализованные в прошлом, скрыто присутствуют в настоящем и требуют проявления в будущем. Бывшие желания и устремления мексиканского народа все еще имеют силу. Фуэнтес отмечает, что революция — уникальное историческое событие, которое оживило в настоящем все прошлое страны.

¹⁶Цит. по: Дашкевич Ю. Карлос Фуэнтес. Сожженная вода // Иностранная литература. 1984. № 7. С. 25.

2 августа 1977 г. Фуэнтес был удостоен международной премии Ромуло Гальегоса за свой роман «Терра Ностра». При награждении писатель произнес речь, в которой изложил свое понимание самобытности латиноамериканской цивилизации, ее основ и путей развития, поделился своими взглядами на современную литературу, а также изложил свои культурологические воззрения и концепцию времени. Показательно название произнесенной речи: «Оживить прошлое, чтобы сделать живыми настоящее и будущее». Вполне в постмодернистском духе писатель утверждает, что история есть продукт языка, она представляет собой все сказанное и написанное о прошлом и настоящем. Фуэнтес верит в созидательную роль слова, с помощью которого современные поэты и романисты должны переоткрыть историю. Писатель замечает, что прошлое сосуществует с настоящим, современники должны ощутить его незримое, но настойчивое присутствие: «Нет настоящего, если прошлое мертво. И оживить прошлое необходимо с помощью соответствующего языка», нужно «пригласить прошлое сесть за один стол с настоящим»¹⁷. Заслуживает внимания тот факт, что Фуэнтес разделяет всех латиноамериканских писателей XX в. на несколько групп по временному принципу. Так, А. Карпеньтера он относит к «живому прошлому», а М. Варгаса Льосу, Г. Кабрера Инфанте и М. Пуига к «живому настоящему». Писателем, представляющим «живое будущее» он называет Х. Кортасара. Особняком стоит творчество Х. Рульфо и Г. Гарсиа Маркеса, которые в своих произведениях смогли отобразить живую встречу всех времен.

1.2. Концепция времени в художественной прозе

К. Фуэнтеса 1950–1980-х годов.

В 1954 г. выходит в свет первый сборник рассказов Фуэнтеса «Замаскированные дни», в котором писатель заявляет о себе как о новаторе в области мексиканской прозы. Данное произведение написано во многом под влиянием сборника О. Паса «Лабиринт одиночества», а именно идеи того, что за маской современного Мехико скрывается иная реальность, которая является

¹⁷ Fuentes C. Darle vida al pasado para que tengan vida el presente y el futuro [Электронный ресурс] URL: <http://nuso.org/articulo/darle-vida-al-pasado-para-que-tengan-vida-el-presente-y-el-futuro/> (дата обращения: 13.09.2015)

истинным лицом мексиканской культуры. Сборник «Замаскированные дни» включает следующие рассказы: «Чак Моол» (“Chac Mool”), «В защиту триголибии» (“En la defensa de la trigolibia”), «Тлакотацин из фламандского сада» (“Tlactocatzine del jardín de Flandes”), «Закливание орхидеи» (“Letanía de la orquídea”), «Устами богов» (“Por boca de los dioses”), «Изобретатель пороха» (“El qué inventó la pólvora”). Образ доколумбова прошлого как скрытой, но вечно живой реальности воплощен в трех, нечетных, рассказах сборника. Название сборника отсылает к индейскому миропониманию. Ацтеки имели два календаря: ритуальный, насчитывавший 260 дней, и солнечный, 365-дневный. Согласно последнему, год делился на 18 месяцев по 20 дней, соответственно, оставалось пять «лишних» дней, которые назывались «nemontani». Это было время стыка старого и нового годов, хрупкий мост, по которому прошлое постепенно переходило в настоящее.

В каждом из указанных рассказов читатель сталкивается с феноменом «вторжения» прошлого, которое становится агрессивной силой, подчиняющей волю героя. Как отмечают Кутейщикова и Осповат, мексиканский писатель отнюдь не идеализирует национальное сознание, в котором «не изжиты мрачные мифологические традиции, ждущие только повода, чтобы напомнить о себе»¹⁸.

Первый рассказ сборника «Чак Моол», повествующий о судьбе мелкого чиновника Филиберто, приобретшего статую бога дождя из пантеона майя, — яркий тому пример. Главный герой одержим прошлым, причем как индивидуальным, так и национально-историческим. Филиберто увлекается индейским искусством и коллекционирует фигуры языческих богов. Итак, помещая Чак Моола и Филиберто в одно пространство, автор сталкивает лицом к лицу доиспанское прошлое и настоящее. Чак и Филиберто начинают влиять друг на друга и испытывают трансформации, противоположные друг другу. Как справедливо замечает мексиканский литературовед Г. Гарсиа Гутьеррес в своей книге «Маски: метисное творчество Карлоса Фуэнтеса», изменения, происходящие с Филиберто, приводят его из одушевленного состояния к неодушевленному, ведут

¹⁸ Кутейщикова В. Н., Осповат Л. С. Карлос Фуэнтес, разрушитель мифов // Новый латиноамериканский роман. М.: Советский писатель, 1983. С. 187.

его от жизни к смерти. Образ погибшего Филиберто овеществлен. Рассказчик видит в финале труп «бедняги» среди корзин и тюков, заваленный кокосовыми орехами. Теперь герой стал частью неживого мира предметов. При этом Чак идет от не-жизни к жизни, получает присущую человеку возможность изменяться. Индейское божество вторгается во время и входит в жизненный цикл человека. Приобретенную статую герой помещает на время в подвал. Замкнутость, темнота и влажность подвала воспроизводят среду, которую можно сравнить с материнской утробой. Чак Моол получает возможность родиться, стать человеком.

Вода, атрибут Чак Моола, затапливает дом, вторгается в жизненное пространство Филиберто, причем герой считает, что виновата в том его невнимательность. Так, случайно оставляя кран с водой открытым, он сам того не осознавая, исполняет желание индейского божка. Филиберто постепенно сходит с ума, создает смехотворные планы по орошению пустынь, судорожно пытается нащупать грань между реальным и сверхъестественным. Чак Моол — персонификация доколумбова прошлого, которое, если дать ему возможность, может вторгнуться в настоящее. Имя индейского божка послужило названием произведения: это дает понять, что прошлое и является главным героем, оно живая сила, обладающая реальной властью. Филиберто в этом смысле — лицо второстепенное, контролируемое, подвластное, игрушка в руках времени.

Для героя перемещение в пространстве означает движение во времени. Герой идет навстречу к прошлому, когда совершает свои еженедельные поездки в Тлаккалу и Теотиуакан, районы страны, которые хранят доколумбову культуру. К тому же Филиберто присуще «неевропейское», архаическое ощущение времени как цикла: по выходным он отправляет христианские и языческие культы, в будние дни погружен в рутину работы. Примечательно, что в дневнике героя нет точных дат, Филиберто будто играет с временной точностью. У него нет ощущения линейности времени, поэтому он измеряет его повторяющимися категориями: сегодня, воскресенье, конец недели, по ночам, сухой сезон, время дождей, молодость, зрелость.

Судьба Филиберто фатальна, попав во власть прошлого, он пытается убежать от Чак Моола, но отправляется навстречу собственной смерти: покупает

билет в один конец в Акапулько, заплывает в море (вода — стихия индейского божества) и тонет. Филиберто умирает, а грозный индейский бог, пребывавший в ореоле вечности, не одно поколение вызывавший уважение и страх людей, вторгаясь в пределы линейного времени, превращается в отвратительное существо, в карикатуру на человека. Так, пересечение прошлого с настоящим оказывается губительным для обоих. Филиберто принадлежат слова, которые, возможно выражают предостережение автора: «Воистину не оборачивайся назад, а то станешь соляным столпом»¹⁹. Жена Лота понесла наказание за то, что затосковала по родному городу и оставленному ей дому. В рассказе Фуэнтеса это предупреждение приобретает более конкретный смысл. Современный мексиканец, сам того не замечая, живет под властью архаического прошлого. Индейское начало настолько сильно в его ментальности, что буквально парализует волю. Чрезмерная приверженность своему национальному прошлому мешает двигаться вперед навстречу будущему.

Рассказ «Тлакотацин из фламандского сада» состоит из дневниковых записей безымянного героя. Дом, в который он прибывает, как и в рассказе «Чак Моол», — это замкнутое пространство, отделенное от внешнего мира; это территория фантастического, находящаяся под властью прошлого. Герой, находясь в этом мистическом пространстве, чувствует «шершавое прикосновение другого мира»²⁰, ощущает веяния иных времен и стран. В нем он встречает безумную старуху, которая оказалась бельгийской принцессой Шарлоттой, супругой эрцгерцога австрийского Максимилиана Габсбурга²¹.

Центр дома, в котором оказывается герой рассказа, — это сад. Средоточие фантастического, он не имеет пространственно-временных координат: в нем царит вечность. Не случайно герой прибегает к синестетическим описаниям, пытаясь хоть как-то охарактеризовать явившую себя, иную реальность. Мотив

¹⁹ Fuentes C. Los días enmascarados. México: Los presentes, 1954. P. 7.

²⁰ Ibid. P. 42.

²¹ Максимилиан по содействию Наполеона III в 1863 г. стал мексиканским правителем. Но очень скоро против него выступили республиканцы во главе с Бенито Хуаресом. В 1867 г. император был взят в плен и расстрелян. Страдавшая шизофренией Шарлотта умерла в 1927 г., так и не узнав о гибели мужа.

вневременности воплощен в образе растений бессмертников, дождя, названного «старым-старым». Сад оказывается хранилищем прошлого, как своего (он материализует «призраки» из глубин памяти), так и чужого (герой сопричастен трагической судьбе Шарлотты и Максимилиана).

Атмосфера дома, как трясина, затягивает героя, тонкого ценителя искусства, восприимчивого по характеру человека, тяготеющему к покою. Удивительно, но герой будто заранее подготовлен к тому, с чем столкнется: культурные ассоциации, которые вызывает у него дом и сад, связаны с эпохой, в которую жили Шарлотта и Максимилиан. К примеру, он вспоминает стихи Ж. Роденбаха, бельгийского поэта-символиста.

Старуха Шарлотта, живущая в саду дома, — жертва прошлого, ее скорбь по любимому мужу настолько сильна, что поглотила ее всю, преодолела смерть, обрела вечность. Не случайно взгляд бессмертной старухи производит на героя впечатление «вневременной безбрежности»²². Образ бельгийской принцессы стал мифологемой в культурном сознании Мексики и соединился с образом ацтекской «Тлакотацин», «прекрасной воительницы». Именно так называет себя сама Шарлотта в произведении.

В центре повествования все же судьба не Шарлотты, а рассказчика, которого старуха заточает в тюрьме своих воспоминаний. Его поведение кажется подчинением бессловесного существа, лишённого воли. Согласимся с мнением Гарсии Гутьеррес, которая обращает внимание на тот немаловажный факт, что в начале рассказа у героя нет имени, поэтому форма повествования от первого лица только претендует быть личным дневником²³. Безымянность говорит об отсутствии личности. Герой — это своеобразный «никто». По сути, имя присваивает ему Шарлотта, которая хочет возродить в герое Максимилиана. Ее финальные слова, адресованные погибшему мужу, на самом деле обращены к герою. Так, то, что на первый взгляд кажется маской, навязанной чужой ролью, превращается в истинное лицо. В финале рассказа Шарлотту и ее спутника разделяет одно и то же время и

²² Ibid. P. 46.

²³ García Gutierrez G. Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes. México: El colegio de México, 1981. P. 98.

пространство. Герой, вторгшийся во владение прошлого, становится его подчиненным. Безымянный безвольный мексиканец приобретает иную культурно-историческую идентичность.

Рассказ «Устами богов» также посвящен судьбе современного мексиканца и его отношениям с индейским прошлым. Как и рассказчику «Тлакотацин из фламандского сада», герою данного произведения чужда суэта большого города. Он также пытается скрыться от него в доме, вернее, в номере отеля. Более того, мы застаем рассказчика в крайнем раздражении, он высказывает свое недовольство всей современной цивилизацией. Его соотечественники кажутся ему «напомаженными трупами»²⁴, «одетыми в габардин и твид»²⁵. Герой чувствует, что Мехико, превратившийся в одну большую торговую площадь, живет неподлинной жизнью, скрывая свою индейскую суть: «Мифы живы, их боги-монстры и поныне... тяготеют над нами,... они возятся под землей, чтобы высовывать наружу довольные морды»²⁶.

Время, в которое начинается действие рассказа, — полночь — перестает быть просто отметкой на циферблате хронологического времени. Это хрупкая граница, отделяющая день от ночи, знаменующая не только конец одного времени суток и начало другого, но и служащая переходом в иное, фантастическое измерение, в котором оживают призраки прошлого: «Придут мои незванные гости. Они уже притаились в прихожей моего забвения»²⁷.

Тему скрытого присутствия ацтекского прошлого в современной жизни автор раскрывает в сюрреалистическом ключе. Почти все описанное кажется абсурдным, напоминает содержание кошмарного сна. Поведение героя подчас не поддается логическому осмыслению. Так, во Дворце изящных искусств он избивает без причины Дона Диего, и тот в ужасе бросается в окно и гибнет. Герой же крадет с женского портрета кисти Р. Тамайо губы, носит их в ведре, покупает

²⁴ Fuentes C. Los días enmascarados. México: Los presentes, 1954 . P. 59.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid. P. 60.

²⁷ Ibid. P. 59.

для них белые. Позже живые губы становятся его устами, произносят по своей воле обвинительные речи в адрес мексиканского общества. Губы осмеливаются произнести то, о чем герой только думал. Основная мысль, высказанная ими, состоит в чуждости всего европейского мексиканской культуре; чтобы обрести себя, мексиканец должен вернуться к своему национальному прошлому. Название рассказа помогает понять, что такая деталь, как губы, символизирует голос самого ацтекского прошлого.

Герой на самом деле сосуществует в одном измерении с ацтекскими богами. Во всех анализируемых рассказах пространственные перемещения героя имеют и темпоральные значения. Если в рассказе «Тлакотацин из фламандского сада» мотив погружения в прошлое воплощен в движении к центру замкнутого круга «город–дом–сад», то в данном произведении ту же функцию погружения в более глубокие пласты культуры выполняет спуск вниз. Губы заставляют героя войти в лифт, который спускается в подвал отеля. Оказывается, здесь обитают боги ацтекского пантеона. В центре подвала находится озеро, образ которого является важной частью мифа о происхождении Мехико. По легенде, Мехико вознесся на месте древнего озера Тескоко, которое сгорело после завоевания ацтеков отрядом Эрнана Кортеса. Произошло это в 1519 г., не случайно поэтому именно эти цифры на двери номера, где остановился рассказчик.

Герою данного рассказа, как и Филиберто, встреча с прошлым сулит гибель. Тласоль, богиня чувственных наслаждений, убивает рассказчика кинжалом. Так, героя приносят в жертву, чтобы искупить грех забвения своих культурных корней, в котором повинны он и его соотечественники.

После «Замаскированных дней» Фуэнтес возвращается к теме власти прошлого над настоящим в повести «Аура», написанной в 1962 г. Фелипе Монтеро, главный герой произведения, попадает в дом на улице Донселес, в котором обитают старуха Консуэло и ее племянница Аура. Переступив порог дома, герой меняет «систему координат». Порог символизирует границу, отделяющую не только внешний мир от интерьера дома, но и прошлое от настоящего, реальное пространство от фантастического, линейное время от циклического.

Американский литературовед Рамон Магранс в статье «Зов из норы: «Аура»²⁸ рассматривает дом Консуэло как инфернальное пространство. Темнота и гниль выступают символами смерти, старости и прошлого. Для самой Консуэло особняк — хранилище воспоминаний, которыми она живет и которые пытается воскресить.

Но власти прошлого подвержена не только хозяйка дома, но и Фелипе. Герой по образованию является историком. Фелипе, приводя в порядок мемуары Льоренте, мужа Консуэло, одного из генералов императора Максимилиана, становится на стражу прошлого, реконструирует историю, воскрешает ее. Фелипе, раб прошлого, безоговорочно подчиняется власти Консуэло, превратившей его в марионетку. Даже любовь к Ауре не спасает его. Герой отождествляет Ауру с Консуэло, замечая общее в их поведении, словах, одежде, чертах лица. Фелипе позволяет образу Ауры слиться с образом Консуэло. Так, прекрасная зеленоглазая девушка в финале произведения превращается в старуху. Консуэле, мечтавшей обрести вечную юность, не удалось воскреснуть. Герой вынужден прийти к выводу, что его отношения с Аурой лишь повторяют историю Консуэло и Льоренте. И если Аура — «alter ego» старухи, то сам Фелипе — второе «я» генерала. Фелипе, отказываясь от своей личности и идентифицируя себя с генералом, превращается в безвольное существо.

Система персонажей, построенная на повторении, соответствует организации художественного времени. Как пара персонажей составляет одно лицо, так и прошлое с настоящим сосуществуют в едином измерении. Циклическая организация времени подчеркивает перманентность прошлого, которое претендует быть не только настоящим, но и будущим; идея воскрешения подразумевает лишь восстановление прошлого. Тесную связь прошлого, настоящего и будущего подчеркивает также оригинальная организация повествования, которое ведется от второго лица. Это подчеркивает пассивность героя. Возможно, этот голос принадлежит подсознательному «я» или самой Консуэло. Форму на «ты» можно

²⁸ Magrans R. La llamada de la madriguera: "Aura" // Hernández de López. A. M. La obra de Carlos Fuentes : una visión múltiple. Madrid: Pliegos, 1989. 383 p.

интерпретировать и как обращение к читателю, который должен невольно идентифицировать себя с героем.

Согласно концепции времени в ранних рассказах Фуэнтеса, прошлое — живая сила, «подпитывающая» настоящее. Именно индейское прошлое составляет сущность мексиканской культуры. Но если человек оказывается во власти прошлого, он утрачивает возможность совершения поступков согласно своей воле. Ранний Фуэнтес настаивает на необходимости противостоять агрессии прошлого ради утверждения личностью своего самостоятельного бытия.

Вершиной раннего этапа творчества Фуэнтеса по праву можно назвать роман «Смерть Артемио Круса», на который сильное влияние оказала модернистская поэтика. Как справедливо замечает Р. Л. Уильямс в статье «Фуэнтес – модернист, Фуэнтес – постмодернист»²⁹, Фуэнтес стал эстетическим лидером модернизма не только в Мексике, но и во всей Латинской Америке. В 1955 г. вместе с поэтом О. Пасом и драматургом Э. Гарбальо Фуэнтес основывает «Мексиканский литературный журнал» («Revista Mexicana de la literatura»), в котором публикует произведения европейских и американских писателей первой половины XX в.: У. Фолкнера, Дж. Джойса, Ф. Кафки, Ж.-П. Сартра и т.д. Такие черты модернистского письма, как фрагментация повествования, наличие нескольких точек зрения и рассказчиков, Фуэнтес уже применил в своем первом романе «Край безоблачной ясности», но в романе «Смерть Артемио Круса» он довел до совершенства и модернистскую технику потока сознания.

Организация художественного времени произведения также отсылает к модернистской поэтике. Французский философ П. Рикер в своем труде «Время и рассказ»³⁰ анализируя соотношение времени акта высказывания и времени самого высказывания в романах «В поисках утраченного времени» М. Пруста и «Миссис Дэллоуэй» В. Вульф, отмечает такие особенности повествования, как проlepsis (забегание вперед, предвосхищение будущих событий) и анаlepsis (обращение к

²⁹ Williams R. L. Fuentes the Modern; Fuentes the Postmodern // Hispania. Baltimore, 2002. № 2. P. 211.

³⁰ Рикер П. Время и рассказ. Т.2. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.: СПб: Университетская книга, 1998. С. 58-59.

прошлым событиям). Ретроспекции возможны благодаря воспоминаниям героев, тема памяти — одна из основных, которыми озабочены модернистские писатели. Модернистский текст испытывает влияние концепции длительности А. Бергсона и воплощает идею противостояния субъективного времени сознания человека и враждебного ему объективного, хронологического времени мира. Главная истина, которая открывается героям этих романов, в том, что они пребывают во времени, которое движется линейно и однонаправлено, и проблема, которую они пытаются разрешить, состоит в поиске своего места во времени и возможности обрести «утраченное время». Интересно замечание Рикера, согласно которому модернизм, утверждая разрушительную силу времени, подвергающего человека и предметы необратимым изменениям, одновременно показывает и его обновляющую силу, выражающуюся в способности сохранять их тождество самим себе.

Время событий, изображенных в романе Фуэнтеса, выходит далеко за рамки времени рассказа. Так, читатель наблюдает последние несколько часов жизни мексиканского капиталиста, 71-летнего старика Артемио Круса. Но, как и во многих модернистских «романах одного дня» («Улисс» Дж. Джойса, «Миссис Дэллоуэй» В. Вульф), благодаря изощренной организации повествования, добивающейся погружения в мир индивидуального сознания, границы времени раздвигаются: перед нами весь жизненный путь Круса, а также история Мексики, всего латиноамериканского континента, и даже происхождение человека и гибель Вселенной.

Основная черта повествования — фрагментация. Справедливо замечает американская исследовательница Л. С. Глэйз в статье «Временная прерывистость и кинематографические приемы в романе «Смерть Артемио Круса»³¹, что Фуэнтес в своем романе широко использует кинематографический прием монтажа, «разрезая» весь сюжет на отдельные куски, более того, иногда и отдельные фрагменты подразделяются на свои субфрагменты. Это влияет и на композицию времени. В кинокартине время утрачивает непрерывность и необратимость своего движения. Кинематограф предлагает широкий спектр возможностей игры со

³¹Glaze L. La distorsión temporal y las técnicas cinematográficas en “La muerte de Artemio Cruz” // Hispamérica. 1985. N 40. P. 116.

временем: задержка, даже остановка времени, повтор, ретроспекция и проспекция, два симультанных действия можно показать как следующие друг за другом, а два последовательных события как одновременные.

Основное событие произведения — жизнь и смерть Круса — показано с разных точек зрения, но все же, все они имеют одну точку пересечения — личность самого героя. Три голоса ведут повествование, каждое из них характеризуется использованием определенного личного местоимения в сочетании с определенным грамматическим временем глагола: «я» — настоящее время, «ты» — будущее время, «он» — прошедшее время.

Каждый план повествования — это и особое временное измерение. За местоимением «я» скрывается Крус-старик, лежащий на смертном одре. Повествование представляет собой в данном случае внутренний монолог, переходящий ближе к финалу произведения в поток сознания. По мере приближения смертного часа сознание ослабевает, и ясное размышление уступает место цепи бессвязных, незаконченных мыслей. По мнению Глэйз, Крус в данных фрагментах выполняет роль кинокамеры, бесстрастно фиксирующей все происходящее вокруг: посещение верного Падильи, жены Каталины и дочери Тересы, отпущение грехов священником, даже оперирование собственного тела с летальным исходом³². Но, на наш взгляд, Крус не просто констатирует увиденное вокруг, он выражает свое отношение к нему: к примеру, он испытывает ярость при виде лицемерия родных. К тому же герой не пассивен перед лицом хронологического времени. Настоящее глагольное время в сочетании с личным местоимением первого лица отражает попытку сознания «схватить» настоящее, запечатлеть его. Герою важно утвердить свое пребывание здесь и сейчас, определить свое место в пространстве и времени.

Согласно теории Бергсона, переживание времени сознанием — это длительность, которая, будучи процессом, представляет собой взаимопроникновение состояний сознания, а не следование их друг за другом. По сути, то же утверждает и феноменологическая школа в философии. Э. Гуссерль в

³² Ibid. P. 118.

«Лекциях по феноменологии внутреннего сознания времени»³³, приводит следующую структуру сознания, которое есть не что иное, как имманентное время: ретенция – теперь – протенция. Но каждый из этих элементов никогда не сохраняет свое тождество, они постоянно перетекают друг в друга. Таким образом, изначальная фаза «теперь» всегда нагружена воспоминанием о прошлом и предвосхищением будущего, невозможно уловить, когда «еще-не-теперь» становится «более-не-теперь». Так, главный герой, предчувствуя, что вслед за моментом «теперь» последует небытие, пытается остановить движение объективного времени, неминуемо приближающего его к смерти. Читатель сталкивается с феноменом настоящего застывшего времени. В плане «я» событийный ряд сведен до минимума, по сравнению с планом «он» и даже «ты», но количество фрагментов каждой повествовательной группы приблизительно одинаковое. Это и создает эффект остановки движения времени. Этому способствует также и огромное количество повторов во фрагментах с местоимением «я». Несколько раз упоминается, что Тереса читает газету, Падилья ставит пластинки, священник шепчет на ухо. Крус постоянно просит открыть окно, 14 раз почти дословно произносит фразу «тем утром я ждал его с радостью, мы перебрались через реку», имея в виду последний день перед отправлением своего сына Лоренсо на Гражданскую войну в Испанию. Перед ним проносятся отрывочные воспоминания о прошлом, к примеру, о своей возлюбленной Рехине, брошенном им раненом солдате. К тому же Крус постоянно слушает записи собственных переговоров с другими негодьями, пытаясь погрузиться в свое блестящее прошлое умелого дельца и забыть о приближающейся кончине.

Во фрагментах «я» автор часто прибегает к распространенному в модернистских текстах приему проlepsиса. Множество фраз, произнесенных героем, кажутся вырванными из контекста, остаются до поры до времени непонятными для читателя. Их смысл раскрывается только после прочтения фрагментов с «ты» или «он». Так, о поездке Круса и Лоренсо в их старое имение в Кокуйе, о важности этого события для героев мы узнаем ближе к финалу

³³ Грицанов А. История философии [Электронный ресурс] URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Grican/_73.php (дата обращения: 25.02.2014)

произведения, но намеки на него разбросаны по многим фрагментам романа, самая часто повторяющаяся фраза «мы переправились через реку на лошадях» отсылает именно к этому событию.

Фрагменты текста, где повествование ведется от третьего лица, рассказывают о событиях, относящихся к плану прошлого. Так, писатель прибегает к приему ретроспекции для реализации одного из важнейших принципов своей концепции времени: настоящее обретает жизнь и смысл только благодаря памяти о прошлом. Каким бы тяжким грузом ни было прошлое, оно необходимо человеку для идентификации своей личности, для обретения смысла своего пребывания в мире. Прошлое Круса не кануло в небытие, оно повествует нам правду о его жизненном пути, об истинных мотивах его поведения.

Повествовательный план прошедшего — единственный из трех, в котором наличествует точная датировка события, указаны число, месяц и год. Так, перед нами время хронологическое, историческое, линейное. В эссе «Нулевая степень письма»³⁴ Р. Барт отмечает, что повествование с использованием местоимения «он» в сочетании с цепочкой глаголов в простом прошедшем времени — это признак романного письма, которое стремится уложить действительность в ложе слова, упорядочить хаотичный материал, который предлагает сама жизнь писателю. В литературе XX века роман срывает маску с лица простого прошедшего времени и местоимения третьего лица. Повествование от первого лица, скажем, в романах Пруста, менее искусственно, лучше отражает разнообразный материал действительности. На наш взгляд, применительно к роману «Смерть Артемио Круса» ни один из двух вышеуказанных способов наррации не уступает другому, оба они самоценны и способствуют многостороннему раскрытию характера героя, помещая его образ в разные временные измерения. По мнению испанского литературоведа А. Порроче Кампо³⁵, голос, повествующий от третьего лица, принадлежит самому Крусу, соответствующие фрагменты текста являются его воспоминаниями, всплывающими в моменты погружения в глубокий сон.

³⁴ Барт Р. Нулевая степень письма. [Электронный ресурс] URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Bart/NulStepen.php (дата обращения: 03.09.2011)

³⁵ Porroche Campo A. El tiempo en “La muerte de Artemio Cruz”: trabajo fin de máster. Zaragoza, 2012. P. 56.

Подобная трактовка не представляется оправданной, так как в данных отрывках описаны не только события жизни самого Круса, но и гибель Лоренсо в Испании, покупка свадебного платья для Тересы самой героиней и ее матерью, история семьи Менчака, к которой принадлежит Крус по отцовской линии.

Повествование о прошлом героя построено таким образом, что разрушает непрерывность линейного времени, нам даны отдельные эпизоды, которые к тому же расположены не в хронологическом порядке: 1941 г., 1919 г., 1913 г., 1924 г., 1927 г., 1947 г., 1915 г., 1934 г., 1939 г., 1955 г., 1903 г., 1889 г. Расположение эпизодов имеет свою внутреннюю логику. Так, история предательства Гонсало Берналя, раскрывающая важнейшие аспекты характера Круса, расположена в середине романа и становится, таким образом, смысловой осью повествования. Справедливо замечание Глэйз³⁶, согласно которой необходимо симультанное восприятие всех фрагментов. Время приобретает пространственные характеристики, и отдельные эпизоды бессмысленно воспринимать как следующие друг за другом.

Проблема фрагментации повествования о прошлом главного героя — одна из основных при анализе произведения. В статье «История и потерянный рай в романе «Смерть Артемио Круса»³⁷ американская исследовательница Д. Кон обращает внимание на образ губки в финале произведения, который она считает важнейшей метафорой образа самого главного героя. Губка составляет единое целое, но состоит из отдельных ячеек, ничем не связанных между собой. Так и Крус каждый свой поступок совершает с чистого листа, каждый шаг в жизни делает, не считаясь со своим прошлым, предавая забвению страницы своей личной истории, свидетельствующие о его неблагородном происхождении, малодушии, трусости. Крус смотрит только вперед, пытаясь сбросить груз прошлого с плеч. Отстаивая этот жизненный принцип, Крус, как показывает Фуэнтес, разрушает единство собственной личности, разбивая на осколки свое прошлое. Это подчеркивает мотив физического разложения умирающего, но пока еще живого

³⁶ Glaze L. La distorsión temporal y las técnicas cinematográficas en "La muerte de Artemio Cruz" // *Hispaniámerica*. 1985. N 40. P. 119.

³⁷ Cohn D. Historia y el paraíso subvertido en "La muerte de Artemio Cruz" // *INTI*. 1995. N 42. P. 298.

героя, который начинает ощущать органы своего тела как отдельные друг от друга. А также образ Круса сопровождает мотив двойничества, отраженный в образе зеркала. Примечательно при этом, что зеркало на сумке Тересы имеет неправильную форму, поэтому отражение героя будто разбито на отдельные фрагменты.

Сравнение образов губки и Круса поддается и другой интерпретации: Крус, как губка, «впитал» в себя чужие жизни и судьбы, используя людей как средство для достижения своих корыстных целей, подвергая их забвению, не помня о том, какую роль они сыграли в его возвышении на вершину социальной лестницы. Но итогом такой жизни, по Фуэнтесу, может стать только обречение на полное небытие самого себя. Но автор дает все же герою возможность оставить о себе память путем осознания и осмысления правды о собственном прошлом. Крус даже совершает попытку возвращения в прошлое, когда отвозит сына в Кокуйю, имение, в котором вырос он сам. Крус хочет, чтобы Лоренсо реализовал те возможности, которые он упустил в жизни, стал его вторым «я». Не случайно поэтому в некоторых фрагментах «он» и «ты» — это не Артемио Крус, а Лоренсо. И действительно, если для Круса в годы Мексиканской революции самое главное было выжить пусть даже ценой жизни других людей, то Лоренсо, отстаивая свои идеалы, едет в Испанию и погибает на гражданской войне как герой.

Раздвоение героя — не только результат его морального разложения, но и возможность взглянуть на себя со стороны. В плане повествования от второго лица Крус показан будто в другом временном измерении. Не случайно переход от повествования от первого лица ко второму маркируется фразой «ты закроешь глаза»³⁸. Крус погружается во внутренний мир своей личности, начинается процесс самопознания. Парадоксальным образом для рассказа о событиях прошлого автор использует будущее грамматическое время, что иногда приводит к алогизмам: «Да, вчера, 9 апреля 1959 г. ты полетишь из Эрмосильо...»³⁹. Наречие «вчера» отсылает к жизненному опыту, ко времени хронологическому, в то время как использование

³⁸ Fuentes C. La muerte de Artemio Cruz. México: FCE, 1962. P. 54.

³⁹ Ibid. P. 5.

глагола в будущем времени говорит о том, что это событие уже осмыслено сознанием, а значит, принадлежит другому временному измерению. По мнению Глэйз, это поток сознания героя, которое является его субъективным временем⁴⁰. На наш взгляд, в повествовании от второго лица представлена точка зрения вневременности, вечности, которая выходит за рамки личного переживания времени Крусом. «Я», которое ведет повествование, — это голос самого Круса, его совести, вершащей суд над ним, обнажающей истинные мотивы его поступков, сетующей об упущенных им возможностях. Это «я» обращает взор героя в прошлое, вынуждая его столкнуться с ним лицом к лицу ради обретения правды о самом себе: «Однажды утром ты встанешь — я заставлю тебя вспоминать, — встанешь, посмотришь в зеркало и увидишь наконец, что кое-что осталось позади»⁴¹.

Голос, повествующий от второго лица, можно трактовать как проявление бессознательного, однако не только индивидуального, но и коллективного, так как Крус предстает здесь не только как конкретная личность, но и как мексиканец и человек вообще. Повествователю свойственна парадигматическая для всего латиноамериканского сознания тяга возвратиться к прошлому, более того, к самим истокам зарождения латиноамериканской цивилизации. Так, в некоторых фрагментах произведения мы сталкиваемся с феноменом мифологического времени, где представлена эпоха первотворения. Крус в образе конкистадора входит в храм, в скульптурах которого причудливо переплелись языческие и христианские черты. Именно этот симбиоз дал начало и определил сущность латиноамериканской культуры. Также повествователь обращается к более глубоким пластам прошлого, Крус здесь — уже человек вообще, который отделяется от мира растений и животных, но сохраняет органическую с ними связь. Из глубин прошлого повествователь обращает свой взор в далекое будущее, предвидя гибель Земли и всей Вселенной.

⁴⁰ Glaze L. La distorsión temporal y las técnicas cinematográficas en “La muerte de Artemio Cruz” // *Hispanamérica*. 1985. N 40. P. 117.

⁴¹ *Ibid.* P. 140.

В повествовании от второго лица автор попытался воплотить идею симультанности времен и пространств. Читатель замечает резкую смену масштаба видения: так, панорамный взгляд на Вселенную сменяется описанием Круса-мальчика и мулата Лунеро. Взгляд вечности способен увидеть одновременно Круса-мальчика и Круса-старика, соединить воедино прошлое, настоящее и будущее. Во вневременье отменяется ход хронологического времени и оказываются бессмысленными различия между временными пластами. Этой логике никоим образом не противоречит повествование о событиях прошлого, как о тех, которым еще предстоит свершиться. Будущее грамматическое время использовано и для изложения событий, которые могли быть реализованы, но так и не свершились. Вечность не различает и модального модуса повествования, она симультанно актуализирует все возможности, даже противоречащие друг другу. Так, нам предлагаются иные варианты жизни Круса, который не предаст Бернала в тюрьме, спасет раненого солдата, будет пеоном, кузнецом и т.д. Источником идеи Фуэнтеса о симультанности всех возможных жизненных путей является концепция времени Борхеса, представленная в рассказе «Сад расходящихся тропок». В момент совершения выбора реализуются сразу все альтернативы, что порождает бесконечное число универсумов. В главе «Борхес: серебро реки» (“Borges: la plata del río”) сборника «Великий латиноамериканский роман» (2011) Фуэнтес выражает свое восхищение аргентинским писателем, с которым он никогда не был знаком лично, но творчество которого оказало на него сильное влияние. Фуэнтес замечает, что образу сада расходящихся тропок, воплощающему идею множественности времен, он находит аналог в мексиканской культуре: та же идея времени содержится и в ацтекском календаре.

В повествовании от второго лица излагается и философский взгляд на природу времени. Время — это мера бесконечности, изобретение человека, «прибежище здравого смысла»⁴², попытка осмыслить вечность Вселенной. Идея времени как меры была предложена еще Аристотелем, согласно которому, время — это число движения. По мнению Фуэнтеса, время имеет циклическую природу, человек замечает его ход благодаря ритмам в природной и общественной жизни:

⁴² Ibid. P. 198.

смена дня и ночи, времен года, чередование войн и праздников. Время не безликая субстанция, оно наполнено человеческим смыслом: «время может говорить и думать»⁴³. Такое ощущение времени было особенно характерно для архаического сознания. А.Я. Гуревич указывает, что время не течет само по себе, оно есть смена событий, которые вершит человек⁴⁴. Идее человеческого, относительного времени противопоставлен образ объективного времени мира. Повествователь мыслит то в духе классической физики XVIII в., заявляя, что Вселенная «не знает времени, потому что никогда не начиналась и никогда не кончится»⁴⁵; то разделяет темпоральные воззрения новейшей науки, утверждая существование раз и навсегда заданного вектора времени, который однажды приведет Вселенную в состояние тотальной энтропии.

Повествование от второго лица выделяется на фоне остального текста и благодаря стилистическим особенностям. Обилие тропов, таких приемов, как синтаксический параллелизм, повтор слов, анафора, градация делают повествование ритмическим, поэтическим. Это порождает ауру колдовства, ритуала. Тот же эффект создает и частое использование местоимения «ты» в сочетании с глаголами в будущем времени. История Круса вписана в циклическое движение времени: Артемио вновь переживет все то, что пережил; грамматическое время, которое употреблено в повествовании от второго лица, — это «будущее неизбежное» (термин мексиканской исследовательницы Г. Дуран по отношению к похожему явлению в повести «Аура »).

Данная трактовка вполне оправдана, о циклическом движении времени свидетельствует и композиция всего романа. Крус проживает 71 год, но его активная социальная жизнь занимает промежуток времени, равный 52 годам. Во фрагменте прошлого с датировкой 18 января 1903 г. рассказывается о детстве Круса, который, будучи незаконнорожденным сыном помещика Атанасио Менчаки и индеанки Исабель Крус, живет с мулатом Лунеро в хижине, занимается

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. С. 138.

⁴⁵ Fuentes C. La muerte de Artemio Cruz. México: FCE, 1962. P. 198.

ремеслом. Картина детства главного героя воспроизводит ситуацию рая: мальчик и мулат пребывают во вневременной идиллии, признаки которой — близость к природе, ручной труд, простые радости жизни. Но идиллия эта иллюзорна: Крус живет в счастливом неведении о своем происхождении. Идиллия разрушается, когда герой убивает своего дядю Педро, узнает тайну своего рождения. Ситуация подобна библейской: райская невинность Адама и Евы подразумевала неведение. Обретение знания повлекло их изгнание. Так, Крус-мальчик вынужден бежать из своего рая; из идиллического вневременья он попадает в самую гущу движения исторического, хронологического времени. В 1903 г. Крус входит в Историю как полноправный ее участник. В 1955 г. он празднует Новый год в своем имении в Койоакане. Он, находясь на вершине социальной лестницы, купаясь в роскоши и пользуясь уважением окружающих, ощущает себя стариком и ставит точку на достигнутом.

52 года — это цикл ацтекского времяисчисления, который носит название «*xihmolpilli*». Согласно мифологическим представлениям индейцев, время движется не линейно, но циклически: через каждые 52 года происходит обновление мира, время исчезает, чтобы вновь возродиться. По мнению Н. М. Польщикова, в романе реализована ключевая для всего латиноамериканского сознания модель порогового времени, запечатления момента «между», которое становится своеобразным безвременьем⁴⁶. Это прекращение движения времени характеризует важный момент перехода от старого к новому, от одной эпохи к другой. Так, Крус на праздновании Нового года, будто восседающий на троне жрец, руководит ритуалом, благодаря которому родится новый мир. Как отмечает О. Пас в сборнике эссе «Лабиринт одиночества»⁴⁷, в празднование Нового года включены ритуалы, предназначенные возродить ход времени, которое прекращает свое движение. При этом в языческом представлении новая эра не сулит каких-либо перемен, время повторяет все то, что было прожито. История взлета Круса — это и история подъема по социальной лестнице креолов Менчака, порфиристов

⁴⁶ Польщиков Н.М. Структура «порогового» времени в сознании Латинской Америки // *Iberica Americans: Механизмы культурообразования в Латинской Америке*. М.: Наука, 1994. С. 118.

⁴⁷ Paz O. *El laberinto de la soledad*. Madrid: FCE, 1992. P. 74.

Берналь, а самого Круса заменит в будущем Хайме Себальос. Фуэнтес видит определенный фатализм в истории Мексики, которая состоит из повторяющихся циклов. Мексиканец будто забывает об ошибках прошлого и совершает их вновь на каждом этапе своей истории.

Немаловажной для концепции времени, воплощенной в романе, является и следующая деталь: день смерти Круса совпадает с днем его рождения — 9 апреля, что еще раз подчеркивает, что жизнь героя — модель цикла, уробороса, змеи, кусающей себя за хвост. Фуэнтес добивается эффекта двунаправленного хода времени: по мере приближения к финалу, к изображению кончины героя читатель узнает сначала о детстве Круса, а затем и о его рождении. Так, в романе соседствуют две модели времени: вектор хронологического времени совпадает с направлением возрастания энтропии, но вектор обратимого времени обращен в противоположную сторону, к началу, к истокам. Неоспоримо влияние на концепцию времени в романе Фуэнтеса образа обратимого времени в рассказе А. Карпентьера «Возвращение к истокам». Но если в произведении кубинского писателя мотив движения вспять использован для того, чтобы показать, что вектор человеческого времени, жизни, независимо от направления ведет к небытию, то концепция времени Фуэнтеса близка скорее народным мексиканским представлениям, согласно которым жизнь и смерть слиты воедино. Как пишет О. Пас в «Лабиринте одиночества» об ацтекском понимании того, что есть смерть, «жизнь получала продолжение в смерти. И наоборот. Смерть была не естественным завершением жизни, но лишь этапом в бесконечном цикле»⁴⁸.

Несмотря на то, что модель циклического времени как порочного круга занимает важное место в композиции романа, все же Фуэнтес высоко ценит жизнь конкретной личности со всеми ее ошибками и заблуждениями и надеется, что возможности, упущенные в прошлом, продолжают жить в настоящем и ждут реализации в будущем. Жизнь человека — это смысл и средоточие существования всей Вселенной, поэтому необходимо помнить об ответственности за свои поступки. Фуэнтес, обращаясь к Крусу, адресует свое творческое послание и всем современникам.

⁴⁸ Ibid. P. 21.

Переломным моментом в творчестве Фуэнтеса можно по праву признать роман «Смена кожи» (“Cambio de piel”, 1967). В нем писатель воплотил свои эстетические установки, которые через два года будут изложены в сборнике эссе «Новый испаноамериканский роман» (“La nueva novela hispanoamericana”, 1969). («Говорящим» в этом смысле оказывается название романа). Автор резко порывает с формой «реалистического» романа, бросая ей вызов организацией художественного времени и пространства, и утверждает принципы модернистского письма. Читатель найдет в романе «Смена кожи» несоразмерную композицию (короткие первая и третья части и большая вторая), не поддающийся связному изложению сюжет первой части, бессобытийность второй, полной неупорядоченных воспоминаний, разговоров, основанных на повторении. Автор смешивает временные планы (современность и эпоха завоевания Эрнаном Кортесом мексиканского города Чолула), вводит персонажей-двойников, неоднозначный образ Повествователя, которого можно отождествить с любым из героев, предлагает несколько вариантов финала.

«Смена кожи» — модернистский «роман одного дня», в котором (как, к примеру, в «Улиссе» Дж. Джойса) современность соотносится с мифом, время «реальное», хронологическое — с мифологическим. Последнее осмысливается как подлинное время. Мифологические архетипы вечны, но в каждую эпоху они трансформируются и получают новое воплощение. Если в «Улиссе» первообразы современных характеров и ситуаций автор ищет в древнегреческой мифологии, то Фуэнтес, выполняя ту же идейно-художественную задачу, обращается к автохтонным мексиканским культурам. В основе его романа — ацтекское представление о вечном обновлении мира и времени через каждые 52 года, а также миф о боге Кецалькоатле, воплощении амбивалентности. Кецалькоатль имеет облик птицы-змеи, которая в определенные моменты меняет кожу. Смена кожи Кецалькоатлем — событие вселенского значения, когда происходит некий сдвиг во всем мире. Сущность этого мифа в победе нового над старым, жизни над смертью. Еще один немаловажный мифологический образ, появляющийся в романе, это бог Ксипе-Тотек, символ постоянных, циклически повторяющихся метаморфоз.

Образ повествователя, Фредди Ламберта, соотносится не только с образами Кецалькоатля и Ксипе-Тотека, но и с образом Иисуса, который в представлении Фуэнтеса приобретает черты сакрального бунтаря, сломившего Старый Закон и подарившего людям Новый Завет. Более того, не случайно все описанное происходит в Пасху, когда воскресение Иисуса знаменует победу жизни над смертью. Как отмечает А. Я. Гуревич, несмотря на то, что христианские темпоральные воззрения строятся на идее линейного исторического времени, все же религиозный календарь отражает концепцию циклического времени: рождение, смерть и воскресение Иисуса происходит ежегодно⁴⁹.

Роман повествует о путешествии двух пар из Мехико в Веракрус и их посещение пирамиды в Чолуле, во время которой гибнет один из персонажей, Франц. Герои (Элизабет, Франц, Исабель, Хавьер) невольно повторяют маршрут Эрнана Кортеса. История завоевания ацтекского государства испанскими конкистадорами стала частью мексиканской мифологии, почти космогоническим мифом о зарождении современной мексиканской цивилизации. Так, герои, совершая путешествие в пространстве, по сути, движутся и во времени, отправляются в прошлое, в эпоху первотворения. Черты времени реального малочисленны. Современная эпоха отражена в музыке, новостях, рекламе, которые герои слушают в машине. По мере приближения к Чолуле герои проявляют все большую озабоченность собственным прошлым. По мнению Т. Найта и Ф. Вернер⁵⁰, изображая пребывание героев в Чолуле, Фуэнтес запечатлевает миг безвременья, или, если пользоваться термином Польщикова, «пороговое» время. Время завершает свой ход, и необходимо жертвоприношение ради возрождения времени.

Так, герои перестают быть просто туристами, заинтересовавшимися мексиканскими достопримечательностями, все они — участники священнодействия, во время которого им приоткрывается истина. Пирамида становится не только символом мексиканской сущности, но и «пупом

⁴⁹ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. С. 194.

⁵⁰ Knight T., F.Werner. Timeliness in C. Fuentes' "Cambio de piel" // Latin American Literary review. Pittsburgh, 1975. N 7. P. 25.

мироздания», «потаенным ядром первотворения»⁵¹. Франц, чье имя, по-видимому, отсылает к Франсиско Франко, испанскому диктатору XX в., гибнет, согласно одному из вариантов, внутри пирамиды. Причина его смерти загадочна. В символическом смысле к смерти его приговаривает Хакоб, его сын от еврейки Ханы, которых Франц отравляет в газовой камере во время Второй Мировой войны. Смерть нациста Франца знаменует завершение цикла, окончание старой истории, которая представляла собой череду насилий, и зарождение нового времени. Справедливо замечание И. Хасински, по мнению которой смерть Франца — это не утрата, а искупление, очищение мира⁵². Старому миру принадлежит и Элизабет; сделанный ею аборт приобретает символическое значение. Героиня доказывает свою бесплодность, она не способна дать начало новой жизни.

Так, на рубеже 1960–1970-х гг. молодой Фуэнтес, ратуя за эксперименты в области мексиканской прозы, возводит идею вечного обновления в ранг универсального закона, управляющего и ходом времени, и жизнью человека. Мексиканский писатель борется с непреложными законами, бунтует против догматизма. Повествователь из «Смены кожи» Фредди, обращаясь к Элизабет, говорит: «Любая догма, рано или поздно, порождает соответствующую ей ересь или иллюзию свободы»⁵³.

Вершинным произведением зрелого Фуэнтеса является роман 1975 г. «Терра Ностра». Грандиозен замысел этого многостраничного романа: показать цивилизационную связь мексиканского и испанского времени, реабилитировать европейское культурное наследие наряду с автохтонным. Помимо этого, Фуэнтес размышляет о нереализованных культурных и политических альтернативах в истории Испании и Нового Света, предлагает свой критический взгляд на историю европейской и латиноамериканской цивилизации. Интересен подход мексиканского писателя к историческому материалу. Фуэнтес верит в силу

⁵¹ Fuentes C. Cambio de piel. México: Mórtiz, 1968. P. 368-369.

⁵² Jasinski I. El pasaje al límite en “Cambio de piel” de Carlos Fuentes [Электронный ресурс] URL: http://150.164.100.248/espanhol/Anais/anais_paginas_%201005-1501/El%20pasaje.pdf (дата обращения: 14.07.2015)

⁵³ Fuentes C. Cambio de piel. México: Mórtiz, 1968. P. 287.

художественного слова, способного воплотить истину о прошлом, исковерканную официальной историографией. Литературный вымысел помогает заполнить лакуны в истории, избавиться от призраков прошлого, а также создать альтернативный, но более правдивый вариант исторического развития. На позицию автора по отношению к исторической действительности повлияли также идеи Каббалы, согласно которой, письмо предшествует реальности и само создает особую реальность. О том же писал и Борхес в книге «Семь вечеров» (“*Siete noches*”, 1980).

Сущность предложенной Фуэнтесом концепции истории и времени нашла отражение в одном из важнейших символов произведения — Театре памяти. Этот образ мы находим в третьей части романа «Другой мир» (следующей после частей «Старый Свет» и «Новый Свет»), в которой Фуэнтес предпринимает попытку «переписать» прошлое. Театр Валерио Камилло, описанный с точки зрения студента Лудовико, — это метафора самой истории. Не случайно герой переводит легенду о Мнемозине, музе памяти. Суть этой легенды в том, что время все стирает и подвергает разрушению, но само оно неуничтожимо и вечно благодаря воспоминаниям. Театр и является особым измерением, в котором все события истории пребывают вечно. Театр имеет астрологическое устройство: в центре солнце, вокруг него вращаются семь планет-светил. А также в театре можно найти семь фундаментальных тем, ситуаций человеческой истории. Среди них — любовь, труд, знание и т.д. Семь планет в сочетании с определенными темами образуют конечное число комбинаций. Так, по мнению Фуэнтеса, история движется циклически, повторяя вновь и вновь ошибки прошлого, связь времен в фатальной повторяемости событий. Валерио объясняет эту модель исторического развития: «История вынуждена повторять саму себя, просто потому что мы не знаем, каковы были альтернативы событий прошлого»⁵⁴. Выйти из порочного круга времени в силах человека, но подчас он упускает эту возможность. Так, во время народного мятежа Лудовико обращается к испанскому королю Филиппу: «... на этот раз не убивай их, не повторяй историю, дай свободу себе и народу, докажи, что история не фатальна, сотри навсегда свое первое преступление, избежав второго»⁵⁵. В

⁵⁴ Fuentes C. *Terra nostra*. Barcelona: Seix Barral, 1975. P. 567.

⁵⁵ *Ibid.* P. 545.

театре памяти взору наблюдателя открывается мир альтернативной истории. Валерио Камилло показывает то, что могло произойти, но так и не свершилось, так как история пошла по другому пути. В этом театре можно увидеть, как Понтий Пилат приговаривает к распятию Варраву, Брут не убивает Цезаря, Сократ отказывается выпить яд, Люцифер возвращается к Богу, и Тот его прощает.

Театр памяти — это и модель интегрирующего времени. Не случайно символом его является изображение головы волка, льва и собаки, которые в свою очередь означают прошлое, настоящее и будущее соответственно. Фуэнтес в данном случае обращается к символике картины Тициана «Благоразумие». По мнению канадского литературоведа Р. Монтаны Родригеса⁵⁶, история в романе «Терра ностра» — это театр зеркал, любое событие прошлого, настоящего и будущего отражается в другом временном пласте, становится призраком, следом другого события. Следуя данному ходу мыслей, логично сделать вывод о том, что эта система взаимного отражения вовсе упраздняет различия между прошлым, настоящим и будущим. Повествователь произносит: «Моя история, ни сегодня, ни завтра, хочу, чтобы сегодня стало моим вечным временем, сегодня, сегодня»⁵⁷.

Так, образ театра памяти строится на идеи симультанности времен и пространств. Концепция истории Фуэнтеса предполагает возможность одновременного видения прошлого, настоящего и будущего. Идея симультанного отражения всей реальности была предложена Борхесом в рассказе «Алеф». Но Борхес признает, что язык не может воплотить адекватно эту идею, потому что он представляет собой последовательность знаков, несовместимую с симультанностью. В сборнике эссе «Сервантес, или критика чтения» (“Cervantes, o la crítica de la lectura”, 1976), Фуэнтес выражает свое восхищение тем, как этого смог добиться Джойс в романе «Поминки по Финнегану» (“Finnegans Wake”, 1939). Самому Фуэнтесу воплотить идею симультанности мастерски удастся в романе «Терра ностра».

⁵⁶ Montano Rodriguez R. El pasado entre historias en “Terra nostra”, de C. Fuentes: Ph.D. thesis. Montreal, 1999. P. 93.

⁵⁷ Fuentes C. Terra nostra. Barcelona: Seix Barral, 1975. P. 737.

Как справедливо замечает колумбийская исследовательница Б. Гомес⁵⁸, впечатление пространственно–временного палимпсеста порождается благодаря в основном интертекстуальным играм. Фуэнтес «переписывает» «Селестину» Фернандо де Рохаса, «Дон Кихота» М. Сервантеса, «Превращение» Ф. Кафки, «Улисса» Джойса, а также Библию, Каббалу, письма Кортеса, Колумба, прозу Борхеса и т.д. Согласно представлениям последнего, все книги составляют одну книгу. Фуэнтес добавляет к этому: «все времена суть одно»⁵⁹.

Стремление к универсальности отражено в романе на разном уровне: автор предлагает читателю разные философские идеи и концепции, в плане стилистики — разные манеры письма, а также разветвленную систему персонажей, соединенных принципом двойничества. В их образах воплощены черты реальных исторических лиц (в принце Филиппе можно узнать императора Карла V и короля Филиппа II), персонажей испанской литературы (Селестины, Дон Хуана), богов ацтекского пантеона (один из юношей-близнецов, братьев Филиппа выступает в роли Кецалькоатля и Тескатлипоки).

Одна из важнейших характеристик романа — усложненная организация художественного времени, необходимая автору для разработки особой концепции истории и времени. Нарушен принцип линейного времени: прошлое, настоящее и будущее не следуют друг за другом, они сплавлены в единое целое, границы между ними размыты. Время действия — почти вся история человечества (Античность, Средние века, Новое время, современность и недалекое будущее). Нерасторжимая связь времен воплощена в лейтмотиве зеркала — символе отражений и повторений, в наличии персонажей-двойников (Поло Фебо — герой из будущего — это и юноша, совершивший путешествие в Новый Свет). Особую роль играют вещественные детали. Так, в 1999 г. Поло Фебо обнаруживает письмо из прошлого от Селестины, в котором указано, что родившийся только что ребенок — его сын. Затем он встречается саму Селестину, которая назначила ему здесь встречу много

⁵⁸ Gomez B. El jardín de las delicias: palimpsesto de “Terra Nostra” // Universitas humanística. 1996. N 24. P. 105.

⁵⁹ Fuentes C. Terra nostra. Barcelona: Seix Barral, 1975. P. 737.

веков назад. В художественном мире романа прошлое полностью детерминирует будущее, заранее известно, что случится. Факт сосуществования времен в едином измерении доказывает содержание манускриптов, хранящихся в бутылках: сочинение королевского историографа Хулиана почти дословно повторяет «Превращение» Ф. Кафки. Второй манускрипт пришел из прошлого, третий из будущего, но оба они повествуют о жизни человека, в руках которого сосредоточена государственная власть: в первом — последние дни римского императора Тиберия, в последнем — правление некоего мексиканского диктатора XX в.

Фуэнтес все же верит, что циклическое движение истории возможно преобразовать в спиралевидное, история может сделать скачок на качественно новом уровне. Эта позитивная идея отражена в словах одного иудейского мудреца: «...идеи никогда не реализуются полностью. Иногда они отступают, погружаются в спячку, как некоторые звери, ожидая удобного момента, чтобы появиться вновь: мысль ждет своей эпохи»⁶⁰.

В финале романа мы встречаем характерную для мифологического представления эсхатологическую картину. Но не случайно произведение завершается сценой совокупления Поло Фебо и Богини Бабочек, когда их тела срастаются и превращаются в андрогина, что символизирует зарождение нового мира и новой истории. Подтверждается это и символикой чисел. Смысловое наполнение в концепции истории Фуэнтеса получают число «три» и единица: «Три ...Это самое полное число. Сочетание трех времен. Настоящее, прошлое и будущее. Все заключает. Все начинает вновь»⁶¹. Как объясняет один из героев романа, общность чисел «три» и «один» в их неделимости, они символизируют движение от множественности, раздробленности к единству, синтезу.

Такой тотальный роман, как «Терра ностра», содержит все основные постулаты концепции времени и истории, которые в дальнейшем творчестве Фуэнтеса получают развитие и не претерпят кардинальных изменений. С одной

⁶⁰ Ibid. P. 545.

⁶¹ Ibid. P. 533.

стороны, Фуэнтес будучи уже зрелым мастером, в 1980-е гг. продолжает экспериментировать в области формы и содержания и создает такой постмодернистский роман, как «Далекая семья» (“Una familia lejana”, 1982), повествующий об архитекторе, специалисте по доколумбовым культурам Уго Эредиа. Концепция времени произведения вновь строится на принципе соположения истории Старого и Нового Света, поиска связующих нитей прошлого, настоящего и будущего. Для реализации данных идей писатель опять-таки прибегает к символическому образу зеркала и приему двойничества персонажей. С другой стороны, Фуэнтес неожиданно проявляет интерес к «реалистической» поэтике и публикует сборник повестей «Сожженная вода» (“Agua quemada”, 1981).

В этом произведении Фуэнтес возвращается к теме революции 1910–1917 гг., которой он посвятил и роман 1962 г. «Смерть Артемио Круса». В «Мексиканском времени» (“Tiempo mexicano”, 1971) Фуэнтес, рассуждая об особенностях мексиканской культуры, об образе города Мехико, акцентирует внимание на концепте «сожженной воды» как на одном из основных кодов национальной самобытности. Название произведения отсылает к индейскому сознанию, которое является важнейшим фактором самоидентификации мексиканского народа. По легенде, после завоевания Мексики конкистадорами сгорело озеро Тескоко, окружавшее столицу ацтекского государства, Великий Теночтитлан. Так получилось, что землю, увидев которую, Эрнан Кортес назвал краем наипрозрачнейшего воздуха, окутал дым «сожженной воды», и теперь на месте древнего города поднялся мегаполис Мехико. Здесь живут и дышат тяжелым воздухом бывшего «края безоблачной ясности» герои произведения. Данное понятие-оксюморон, столь важное для понимания «мексиканской сущности», подтверждает парадоксальность мексиканского культурного пространства, которая состоит в том, что оно способно соединять и примирять противоречия, делать возможным сосуществование всех временных пластов. Так и в концепте «сожженной воды» скрывается не только борьба, но удивительное сосуществование и взаимопроникновение двух природных стихий. В сакральном представлении индейцев это означает духовную жизнь, возникающую из соединения световой энергии — воды — и стремления освободиться от оков материи — огня.

Повествовательный квартет предваряют эпитафии. Первый взят из поэтического очерка Альфонсо Рейеса «Отречение от пыли». Если ранее в эпитафии к «Видению Анауака» поэт утверждал «Ты прибыл, путник, в край, где воздух наипрозрачен»⁶², то теперь в риторическом вопросе поэта, будто сравнивающего прошлое и настоящее родины, слышится горькая ирония и разочарование: «В этом крае, значит, самый прозрачный воздух? Во что вы тогда превратили незыблемую мою долину?»⁶³. Второй эпитаф — отрывок из стихотворения Октавио Паса «Возвращение», в котором приводится древний ацтекский символ «atl tlachinolli» — «вода-костер»: «Предвестий отошла пора —/ atl tlachinolli —/и хлынула/ сожженная вода»⁶⁴. Желание лирического героя — вновь обрести утраченную гармонию между человеком и космосом. И Фуэнтес в «Сожженной воде» также ищет способ сближения разных социальных слоев, восстановления преемственности поколений, соединения прошлого, настоящего и будущего. Как отмечает А. Ф. Кофман, «эта идея — разрушение ... духовной оси, — собственно, и составляет смысловое ядро четырех рассказов»⁶⁵.

«Сожженная вода» состоит из четырех рассказов, между которыми наблюдается не столько сюжетная, сколько идейно-художественная связь. Главные герои одних рассказов фигурируют в других в качестве второстепенных. Этот прием позволяет автору включить всех персонажей в единое художественное пространство, каковым является город Мехико.

«Повествовательный квартет» открывается рассказом «День матерей». Герои — Висенте Вергара, его сын Агустино и внук, девятнадцатилетний юноша, Плутарко. Проблема отношений между представителями трех поколений в одной конкретной семье имеет еще и общенациональную значимость. Трое персонажей — три этапа истории Мексики, три временных пласта. Бывший генерал Висенте Вергара — персонаж, живущий воспоминаниями о славном революционном

⁶² Reyes A. *Visión de Anáhuac*. Madrid: FCE, 2008. P. 13.

⁶³ Fuentes C. *Agua quemada: cuarteto narrativo*. México: FCE, 1982. P. 7.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Кофман А. Ф. Карлос Фуэнтес // История литератур Латинской Америки. Кн.5. М.: Издательство ИМЛИ РАН, 2005. С. 520.

прошлом. Как и Артемио Крус, герой поднялся по социальной лестнице благодаря предательству. Между дедом и внуком тесная дружба, которая приобретает символическое значение: представитель молодого поколения, которое будет строить будущее страны, живо интересуется прошлым, более того, мечтает возродить его. Плутарко был крещен в День национального единства: на него, как на воплощение будущего, будто возлагается надежда на обретение утраченного равновесия в обществе.

Образ Агустино Вергары, отчужденного одновременно от отца и сына воплощает идею настоящего, утратившего опору на прошлое и не способное само стать фундаментом для будущего. Причина разрыва поколений в том, что прошлое стало тяжким грузом, которое несет на своих плечах настоящее. В качестве основного наследия революции выступает виоленсия. Так, в данном рассказе в модифицированной форме присутствует мотив, встречавшийся и ранее в творчестве Фуэнтеса, — вторжение, агрессия прошлого, которое хочет «подмять» под себя настоящее. Причина разрыва отношений между Агустино и Висенте в том, что последний причастен к смерти Эванхелины, жены Агустино. Он похож на героев ранних рассказов Фуэнтеса, которые безропотно подчиняются прошлому и позволяют ему безраздельно властвовать над собой. Отец предупреждает Плутарко об опасности, исходящей от прошлого, воплощенного в образе генерала Вергары. От насилия, которое передалось в этой семье из поколения в поколение, необходимо освободиться. Агустино приходит к важному выводу: «Висенте Вергара — наш родитель, мы обязаны любить его, но и соперничать с ним»⁶⁶. Прошлое нельзя забывать, но также не следует и беспрекословно подчиняться ему. В финале происходит переключение с ретроспекции на проекцию в будущее. Фигура Плутарко, стоящего между дедом и отцом, которые держат его за руки, приобретает символическое значение. Будущее оказывается между прошлым и настоящим, оно связующее звено этих двух временных пластов, на него возлагается надежда на примирение противоречий, на отыскание иного, чем насилие, способа решения проблем и достижения равновесия в обществе.

⁶⁶ Fuentes C. *Agua quemada: cuarteto narrativo*. México: FCE, 1982. P. 43.

Лейтмотивом следующего рассказа тетралогии «Это были дворцы» является ностальгия, которая, по верному замечанию А. Ченеди⁶⁷, становится настоящим гимном дореволюционному прошлому Мексики. Автор акцентирует внимание на категории памяти. Память — мостик между прошлым и настоящим, связующая нить поколений. Герои испытываются на состоятельность умением помнить и вспоминать. Семья главного героя Луисито утратила не только высокое положение в обществе, но и духовные ценности, культурную память. Апогей духовного упадка воплощен в образе младшей представительницы семейства, Росы Марии. На это указывает повторяющаяся несколько раз деталь: каменное лицо без воспоминаний.

Полная противоположность девочки — ее брат Луисито. Мальчик любит разглядывать дома и думать, что когда-то «это были дворцы». Свои впечатления он проецирует и на старинную семейную усадьбу в Орисабе. Луисито мифологизирует и идеализирует жизнь своего прадеда, который собирал вокруг себя своих детей и читал им книги. Прошлое мыслится мальчиком как идиллическое бытие, которое он конструирует в воображении. На самом деле Луисито никогда не был в Орисабе и, по сути, не может вспоминать о старой усадьбе. Он сам выдумывает себе прошлое, основываясь на старых фотографиях, открытках, письмах; плод фантазий превращает в неотъемлемую часть своей памяти.

Жадная потребность в конструировании идеального мира прошлого объясняется тем, что в настоящем герой видит только тупость и жестокость. Луисито находит спасение, прячась в воображаемом мире прекрасного прошлого. Оградиться от общества ему помогает боготворимая им служанка-нянька Мануэлита, которая сажает его, здорового ребенка, в инвалидное кресло. Луисито, вынося приговор настоящему, отказывается от развития, взросления. Он сам признается, что его всегда будут называть «ниньо».

⁶⁷ Chanady A. La problematización del pasado en “Estos fueron los palacios”// Hernández de López A.M. La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple. Madrid: Pliegos, 1989. P. 311.

В финале рассказа миру прекрасной иллюзии приходит конец, когда Луисито узнает, что Мануэлиту выгнали из церкви. Мальчик решается встать с инвалидного кресла и поговорить с родителями как взрослый мужчина. Так, герой сталкивается лицом к лицу с настоящим, он не будет мечтать о восстановлении оставшейся в прошлом идиллии, но будет строить новое будущее.

Третий рассказ сборника «Маньянитас» открывается описанием современного Мехико, который из места действия превращается в самостоятельного персонажа. Как и в рассказе «Чак Моол», Мехико, выросший на развалинах Теночтитлана, — хранитель всей мексиканской истории и культуры. Автор вскрывает два плана этого образа: Мехико современный и Мехико, сохранивший следы прошлого, причем не только дореволюционного, но и индейского. Символичным является и образ смога, нависшего над городом. Возможны два объяснения его происхождения. Он продукт бесперебойной работы заводов и фабрик, удушливый дым технократической цивилизации, губящий человека. С другой стороны, это древние испарения, вот уже много веков окутывающие Мехико, как напоминание о сожженной воде, как часть прошлого, ставшая постоянным атрибутом города.

Мехико изображен сквозь призму сознания главного героя, Федерико Сильвы, обитателя особняка на улице Кордоба, живущего на доходы от аренды домов. Герой испытывает неприязнь к городу, находится с ним в состоянии конфликта. Он ностальгирует по прошлому, тоскует о том, что оно безвозвратно ушло. Федерико уносится мыслями не только в дореволюционный Мехико, в своем воображении он рисует и Мехико древний, индейский. Он считает, что хорошо знает свой город, так как помнит о пропавшем озере, и жаждет вновь уловить его запах, оставшийся в веках. Один из главных пороков современной цивилизации состоит в том, что она пренебрегает воспоминаниями о прошлом, не обладает памятью, а значит, и пониманием своей истории, самих себя. Герой проникается уважением к древней культуре, называет Мексику «страной церковей и пирамид»⁶⁸. А попытки современного жителя столицы скрыться за зелеными стеклами окон от древнего солнца Мексики считает тщетными. В отличие от Филиберто, которого

⁶⁸Fuentes C. Agua quemada: cuarteto narrativo. México: FCE, 1982. P. 71.

бессознательно влечет к архаической культуре, Федерико рефлексировал о доколумбовом прошлом, утверждает ценность его памятников, осознает его как истинное лицо мексиканской культуры.

Если город всячески маскирует, скрывает свое древнее прошлое, то в герое индейское, восточное начало очевидно. Не случайно в молодости друзья прозвали его Мандарином. Вглядываясь пристально в лицо Федерико, можно восстановить «изначальный облик тех, кто пришел из тундры и гор Монголии»⁶⁹. Даже еду он предпочитает национальную. Предки приобретали силу, употребляя в пищу перец, фасоль и маисовую тортилью.

Подверженность власти прошлого — черта, роднящая Федерико с героями ранних рассказов Фуэнтеса. Его настойчивый отказ менять себя и свой образ жизни, чтобы соответствовать духу времени, приводит его к абсурдной ситуации: затерявшийся среди высоток, его дом выглядит нелепо. Он находится в состоянии разрушения, герой живет будто в полу-развалинах. Мир, который искусственно создает для себя Федерико, является воплощением перманентно существующего прошлого. Так, с образом прошлого связан мотив вечности. По замечанию автора, восточные люди, постарев, вступают с вечностью. Как, к примеру, и Филиберто, Федерико в финале ждет смерть. Оба оказываются беспомощными, но если первый герой — перед ожившим индейским прошлым, то второй — перед цинизмом современности, он гибнет от рук бандитов. Примечательно, что представительницу банды зовут Покахонта. Таким же было второе имя легендарной индейской принцессы Мотоака, жившей в XVI–XVII вв., которая спасла английского колониста Джона Смита и примирила индейцев с колонистами. Так, автор снижает образ грабительницы и через проведение параллели с прошлым показывает духовное измельчание современности.

Последний рассказ «Сын Андреса Апарисио» выделяется на фоне других, составляющих сборник, и по объему, и по композиции, и по остроте проблематики. В основу сюжета положены действительные события социальной жизни страны в конце 1960-х — начале 1970-х гг. И вновь в центре повествования представитель

⁶⁹ Ibid. P. 72.

молодого поколения — Бернабе. Чрезвычайно важно, что в то время, как герои всех предыдущих рассказов ассоциировали себя с каким-либо домом, то Бернабе живет в лачуге из картона и железа. В творчестве Фуэнтеса образ дома приобретает символическое значение: это особое заколдованное пространство, хранилище прошлого, иное временное измерение. Поэтому отсутствие данного образа также значимо: Бернабе не объединяют с семьей, матерью и дядьями общие духовные ценности, общие воспоминания. Бернабе утратил связь со своими корнями, не знает всю правду о прошлом семьи.

Андрес Апарисио, непреклонный борец за демократические ценности, исчез после того, как убил вражеского агента, пытавшегося сломить его веру в революционные идеалы. История жизни Андреса полна загадок и недомолвок, читателю не предлагается объективной картины прошлого, даны лишь мнения и воспоминания отдельных людей. Так, здесь явно прослеживается влияние постмодернистской идеи о том, что прошлое существует лишь в форме рассказов конкретных людей, в которых сложно провести грань между воспоминанием и вымыслом. Но, согласно Фуэнтесу, несмотря на то, что прошлое часто подвергается мифологизации, идеализации, все же существует одна-единственная правда о случившемся когда-то. Отсутствие знания об этой правде и обусловило трагедию героя.

В отличие от сына, Ампаро — единственная, кто бережно относится к прошлому, хочет вернуть сына в лоно семьи. Между Бернабе и его матерью пролегает тень непонимания. Ее поведение кажется ему нелепым, идущим вразрез с действительными условиями их жизни. Так, разлад с Ампаро (чье имя переводится с испанского языка, как «защита, покровительство») подразумевает оторванность героя от прошлого, незащищенность, подверженность отрицательным влияниям настоящего. Автор подробно описывает путь взросления Бернабе, акцентируя внимание на выборе, который он совершает в тот или иной момент. Героя постепенно завоевывает современный Мехико, диктующий свои псевдоистины.

Бернабе попадает в неонацистскую организацию и невольно выбирает себе наставника в жизни в лице лиценциата Мариано, тем самым предавая память о

своем родном отце. Особый трагизм ситуации обусловлен раскрывшейся в финале тайной. Герой узнает, что все это время находился на службе у угнетателя отца, который поначалу пытался подкупить честность Апарисио, а затем поставить в зависимое от него положение. Эксперимент, который Мариано поставил над Андресом, он повторяет вновь с Бернабе. Но если Апарисио-старший проявил стойкость и верность своим принципам, то Бернабе легко сдался. Человек, у которого нет памяти о прошлом, лишен духовной почвы, сопротивляемости дурному влиянию, он уязвим и малодушен. В наследство герой получает не только «чудесные подтяжки отца, с красными полосами и позолоченными зажимами»⁷⁰, но и нечто более ценное — память, хранящую истинное знание о судьбе отца и о совершенном предательстве.

При исследовании концепции времени и истории в раннем и зрелом творчестве Фуэнтеса невозможно оставить без внимания роман 1987 г. «Христофор нерожденный» (“Cristóbal ponato”). Он знаменателен тем, что относится к ряду произведений, посвященных 500-летию юбилею открытия Америки. Так, 1992 г. — это время действия в романе мексиканского писателя. Интересно, что, с одной стороны, эта дата отсылает к будущему, но, с другой, время описываемых событий слишком приближено к настоящему, отстоит от него всего лишь на 5 лет. Выбор именно этой хронологической отметки усложняет и жанровую природу произведения. Справедливо замечание Кофмана о том, что Фуэнтес описывает недалекое будущее, которое «скоро станет настоящим и обратится в прошлое, а роман из фантастического станет «историческим»⁷¹. «Христофор нерожденный» можно трактовать и как апокалиптический, и как антиутопический роман. Фуэнтес предчувствует, что мексиканской культурной самобытности угрожает опасность. Соотечественники писателя живут в технократическом государстве, подчиняя свою жизнь лишь только материальным интересам. Победа массовой культуры, шаблонной, стандартизированной, влечет за собой и утрату памяти о своих национальных корнях, что, согласно Фуэнтесу, равнозначно гибели всей

⁷⁰ Ibid. P. 139.

⁷¹ Кофман А. Ф. Карлос Фуэнтес // История литератур Латинской Америки. Кн.5. М.: Издательство ИМЛИ РАН, 2005. С. 523.

мексиканской и, шире, латиноамериканской цивилизации. В данном произведении писатель задается вопросом о причинах того, почему Америка не смогла стать «доблестным Новым Светом», и размышляет о возможности нового проекта американской истории.

Итак, в недалеком будущем объявляется конкурс, согласно которому ребенок, родившийся в полночь на 12 октября 1992 г., получит множество льгот и в 21 год станет регентом Республики. Кандидат на победу — Христофор Паломар, эмбрион, от лица которого ведется повествование. Этот необычный рассказчик не только описывает детально все происходящее вокруг, но осведомлен и о биографии своих родителей, бабушки, а также часто предвосхищает будущее. Образ неродившегося младенца чужд остальным героям, заботящимся только о сегодняшнем дне, утратившим связь с прошлым. Согласимся с Кофманом, согласно которому, эмбрион — само воплощение модели интегрирующего времени, символ нерасторжимой связи между прошлым, настоящим и будущим⁷². Не случайно именно на него возлагается надежда на возрождение латиноамериканской культурной самоидентификации.

В чем же была ошибка исторического Христофора, Колумба, которая привела Америку полтысячелетия спустя после ее открытия на грань культурной катастрофы? По мнению Фуэнтеса, Христофор в 1492 г. не открыл Америку, а выдумал ее образ, не соответствующий реальности. На данную концепцию писателя повлияли идеи американского историка Э. О'Гормана о том, что представление об Америке всегда сопрягалось с образом Утопии, возникшим в эпоху Возрождения в трудах таких, к примеру, мыслителей, как Т. Мор, Т. Кампанелла, Ф. Бэкон⁷³. О фикциональном происхождении латиноамериканской цивилизации размышляет и О. Пас: «Еще до того как мы обрели собственно историческое существование, мы стали европейской идеей. Нас невозможно будет понять, если упустить из виду тот факт, что мы являемся одной из глав в истории

⁷² Кофман А. Ф. Карлос Фуэнтес // История литератур Латинской Америки. Кн.5. М.: Издательство ИМЛИ РАН, 2005. С. 524.

⁷³ O'Gorman E. The Invention of America, an Inquiry into the Historical Nature of the New World and the Meaning of Its History. Bloomington : Indiana University press, 1961. P 32.

европейских утопий»⁷⁴. Итак, Колумб не разглядел истинный облик Америки, а наложил на него уже готовый искусственный образ. Поначалу сильное европейское влияние, а затем в XIX–XX вв. и экспансия США вынудило мексиканскую культуру не только спрятать под маской свою истинную сущность, но и, согласно антиутопической картине в «Христофоре нерожденном», отказаться от своего культурно-исторического наследия.

Исторические события ближайшего воображаемого будущего удивительным образом повторяют реальные события в истории Мексики. Так, в 1990 г. Мексика теряет половину своей территории, пытаясь рассчитаться с государственным долгом, чья сумма символически приравнивается к 1, 492 млрд долларам. На самом деле в 1836 г. США отвоевывали Техас и другие земли Мексики, что составило половину территории государства. Помимо этого, в 1992 г. американцы вторгаются в Веракрус, как когда-то в 1914 г. во время буржуазно-демократической революции. Так, Фуэнтес вновь воплощает модель циклического движения времени, истории как порочного круга событий.

Фуэнтес вслед за Гарсиа Маркесом и Карпентьером заявляет о необходимости заново открыть Америку ради начала новой подлинной истории, когда Латинская Америка перестанет быть чьим-то проектом и обретет самостоятельность. Идею «переоткрытия» Америки уже в 1910–1930 гг. выражали американские модернисты-«почвенники» (У.К. Уильямс, Ш. Андерсон, У. Фрэнк), которые, опираясь на культ первозданности Америки, создали в своих произведениях образ «новосветной» утопии. По верному замечанию американского литературоведа Л. Рейес–Татинклаукс, отмечающей ярко выраженное игровое начало романа «Христофор нерожденный», произведение Фуэнтеса опережает историю и предлагает ей ряд событий, которые она должна отвергнуть в своем развитии»⁷⁵. В финале родителям Христофора предлагают отправиться в «Новый Новый Свет», который носит название «Пасифика», так как побережья стран, входящих в него, омывает Тихий океан, в отличие от Атлантического, связавшего

⁷⁴ Paz O. Puertas al campo. México: UNAM, 1967. P.13.

⁷⁵ Reyes-Tatinclaux L. "Cristóbal nonato": descubrimiento o clausura del nuevo mundo // Revista de crítica literaria latinoamericana. 1989. N 30. P. 103.

Европу и «Старый Новый Свет». Но Христофор, еще пребывающий во чреве матери, отказывается уезжать: «Америка в семени моего отца и в плацентарной жидкости моей матери»⁷⁶. Христофор — строитель новой жизни — хранит верность не только своему генетическому, но и культурно-историческому происхождению. Согласно Фуэнтесу, Америка может еще стать «доблестным Новым Светом», но для этого ей нужно пересмотреть свое историческое прошлое ради обретения подлинного бытия.

§1.3. Концепция времени и истории в эссеистике К. Фуэнтеса.

Творческое наследие Фуэнтеса включает в себя многочисленные эссе, статьи, очерки. Фуэнтеса-эссеиста интересует в целом тот же круг проблем, что и Фуэнтеса-писателя: поиски особого «мексиканского», и, шире, «латиноамериканского» времени, истоки латиноамериканской культуры, цивилизационная связь Старого и Нового Света, испанское культурное наследие и т.д. Сборники эссе мексиканского писателя можно разделить условно на две группы. Первая объединяет исследования, в которых освящены чисто эстетико-литературные темы: «Новый испаноамериканский роман», «Сервантес, или критика чтения» (“Cervantes, o la crítica de la lectura”, 1976), «География романа» (“Geografía de la novela”, 1993) и т.д. Вторая группа включает в себя сборники эссе, посвященные социально-политическим, историко-культурологическим проблемам, но и в этих работах Фуэнтес подчас касается вопросов, связанных с художественным творчеством. Во вторую группу входят «Мексиканское время» (“Tiempo mexicano”, 1971), «Доблестный Новый Свет» (“Valiente mundo nuevo”, 1990)⁷⁷, «Погребенное зеркало» (“El espejo enterrado”, 1992), «Новое мексиканское время» (“Nuevo tiempo mexicano”, 1995), «Против Буша» (“Contra Bush”, 2004) и т.д.

⁷⁶ Fuentes C. Cristóbal nonato. México: FCE, 1987. P. 552.

⁷⁷ Заглавие сборника явно перекликается с названием романа О. Хаксли «О, дивный новый мир», которое в свою очередь является цитатой из пьесы У. Шекспира «Буря». Так же, как и заглавие романа английского писателя, название сборника Фуэнтеса не лишено иронического оттенка. Автор ниспровергает европейский утопизм, который видел в Латинской Америке воплощение образа рая.

В 1969 г. Фуэнтес издает сборник эссе «Новый испаноамериканский роман» (“La nueva novela hispanoamericana”), являющийся своеобразным эстетическим манифестом писателя. В первых нескольких главах автор прослеживает историю латиноамериканской литературы XIX–первой половины XX вв, а в следующих главах более детально останавливается на творчестве современных ему писателей, внесших огромный вклад в развитие «нового латиноамериканского романа». Фуэнтес отмечает статичность, замкнутость структуры традиционного буржуазного романа XIX–начала XX веков. Первыми, кто осмелился нарушить эту устоявшуюся форму, были такие революционные мексиканские писатели, как Мариано Асуэла и Мартин Луис Гусман. А предвестником современного романа Фуэнтес считает роман своего старшего современника, мексиканского классика Х. Рульфо «Педро Парамо».

Согласно Фуэнтесу, в своем творчестве М. Варгас Льюса, А. Карпентьер, Г. Гарсиа Маркес, Х. Кортасар опираются на литературный опыт североамериканских и европейских писателей-модернистов: Дж. Джойса, Ф. Кафку, У. Фолкнера, Л. Пиранделло. Это поколение писателей совершает серьезный шаг в развитии литературы, отвергая интригу как основу сюжета, а также психологический, аналитический подход, не способный адекватно описать и объяснить все многообразие бытия.

Итак, Фуэнтес выводит формулу современного романа: «роман — это миф, язык и структура»⁷⁸. Мифологизм как наиболее универсальный способ должен стать основой построения художественного мира произведения. Миф понимается как особая универсальная реальность, объясняющая все и вся в мире. Миф — это вечный первообраз, лежащий в основе всего реально происходящего. Обнаружить эту мифологическую реальность помогает символическое толкование произведений. Фуэнтес солидарен с О. Пасом, по мнению которого роман, творя мифологическую реальность, становится ближе к поэзии: «Поэтические произведения и мифы одинаково превращают время в особую временную категорию, в прошлое, ставшее вечным настоящим и всегда готовое стать

⁷⁸ Fuentes C. La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1974. P. 20.

настоящим»⁷⁹. Таким образом, и «реалистическому», линейному времени не место в романе. На смену ему приходит время мифологическое, основанное на представлении о цикличности, повторяемости. Фуэнтес, к примеру, противопоставляет мифологическую концепцию времени в романе «Шкатулка смерти» (“Death kit”, 1967) американской писательницы Сьюзен Зонтаг и линейное представление о движении времени в новелле «Смерть в Венеции» последнего, по словам Фуэнтеса, великого буржуазного писателя Томаса Манна.

Следует отметить, что мифологизация времени характеризует в целом всю латиноамериканскую и западноевропейскую литературу первой половины XX в., Американский критик и литературовед Д. Фрэнк, анализируя пространственно-временные особенности произведений модернизма, отмечает, что история «более не воспринимается как объективное казуальное движение во времени, с отчетливыми рубежами эпох... Образ объективной истории, которым гордился человек нового времени ... трансформируется... в мифическое представление, в котором действия и события определенной эпохи являются воплощением вечных первообразов»⁸⁰. Таким образом, достигается «превращение временного мира истории во вневременной мир мифа»⁸¹.

В главе «Карпентьер, или двойное предвидение» Фуэнтес отмечает, что все творчество кубинского писателя пронизывают два основных мотива: воспоминание о будущем и предвидение прошлого. Они парадоксальны для линейной темпоральности, но соответствуют логике мифологического времени: «Любой миф — любой роман — мог бы называться так же, как и книга Елены Гарро «Вспоминая будущее»⁸². Так, герой романа «Потерянные следы» ищет Золотой век, который в свою очередь вспоминает о своем утраченном рае. Перед нашими глазами непрерывная смена прекращения хода времени и его возрождения, постоянен только миф как образец, предвечный всему.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. М.: МГУ, 1987. С.213.

⁸¹ Там же.

⁸² Ibid. P. 51.

В главе «Гарсиа Маркес: второе прочтение» Фуэнтес утверждает, что при первом прочтении романа «Сто лет одиночества» повествование о семье Буэндия и о Макондо предстает линейным, хронологическим. Но второе прочтение обнажает парадокс: оказывается, повествуемая история ранее уже была записана в манускриптах Мелькиадеса, значит, прошлое детерминирует то, что произойдет в будущем. Этот факт выводит повествование на уровень мифа: «Умирает позитивистское время эпопеи (то, что произошло на самом деле) и ностальгическое время утопии (то, что могло бы произойти) и рождается абсолютное настоящее время мифа (то, что происходит сейчас)»⁸³.

В своем гениальном романе Маркес добивается эффекта симультанности времен, воспроизводства одного и того же мгновения времени. Не случайно Урсула замечает, что время будто движется по кругу и все возвращается к своему началу. Полковник Буэндия мастерит золотых рыбок, чтобы затем расплавить их, а потом вновь придать форму драгоценному металлу. Его поведение приобретает значение ритуального действия, символизирующего вечное возвращение как основной закон бытия.

Свои размышления о времени Фуэнтес продолжит в сборнике эссе «Мексиканское время», который был собран из разнородного материала авторских статей о политической, экономической и социальной жизни Мексики. В предисловии Фуэнтес заявляет, что не стремится быть объективным и настаивает на субъективности излагаемой точки зрения.

Центральная тема первых двух глав сборника «Кьеркегор в Розовой Зоне» (“Kierkegaard en la Zona Rosa”) и «От Кецалькоатля и Пепсикоатлю» (“De Quetzalcoatl a Pepsicoatl”) — поиски мексиканской сущности, особенности которой писатель пытается определить путем сравнения с европейской культурой. Главный для Фуэнтеса критерий разграничения европейского и мексиканского сознания — это восприятие времени. Фуэнтес отмечает, что к мексиканской культуре неприменимо понимание времени датским философом XIX в. Сёреном Кьеркегором, который считает, что время движется, равнодушно к человеку,

⁸³ Ibid. P. 63-64.

способному от него спрятаться, победить его, научившись управлять им. Европейское время линейное, оно движется поступательно, оставляя прошлое позади, отделяя его от настоящего. В Мексике же время «шутит» над человеком, оно пытается заменить, вытеснить его, будучи подчас сильнее человеческой личности. Если, согласно европейским темпоральным воззрениям, время — однородная субстанция, то мексиканское время многосоставно, включает в себя несколько времен: «нет одного единственного времени: все времена живы, все прошлые времена живут в настоящем»⁸⁴. По мнению Фуэнтеса, ни одно из мексиканских времен не свершилось, поэтому они продолжают скрыто присутствовать в настоящем. Только Мексиканской революции удалось «оживить» прошлое, став настоящим «праздником воплощений»⁸⁵.

Одновременное сосуществование разных временных пластов обуславливает то, что Мексика — страна, по словам Фуэнтеса, где «сходятся противоречия «...», где смерть становится жизнью, революция — праздником, страсть — искусством, дух — материей, катастрофа — сущностью, тело — душой»⁸⁶. Мексика соединила в себе начала двух культур, слила их воедино. Но «налет» европейской цивилизации только скрыл, спрятал индейское начало, составляющее сущность Мексики. При этом именно единство европейской видимости и индейской сути составляет самобытность Мексики. Эти начала не нужно отделять друг от друга, но необходимо уметь видеть одно за другим.

Писатель видит в истории тяжелый груз, который невозможно и не должно сбрасывать, ведь «прошлое содержит все наши образы, все наши устремления, все наши решения; настоящее нас обнажает и сталкивает лицом к лицу с прошлым»⁸⁷. В подтверждение мысли об особой судьбе Мексики Фуэнтес приводит следующее

⁸⁴ Fuentes C. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1972. P. 10.

⁸⁵ Ibid. P. 11.

⁸⁶ Ibid. P. 13.

⁸⁷ Fuentes C. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1971. P. 15.

сравнение: «Как жаль, говорит Кортасар об Аргентине, когда все еще впереди. Как неудобно, говорю я о Мексике, иметь все прошлое за плечами»⁸⁸.

Итак, ответом мексиканской культуры на поступательный ход линейного времени становится принцип симультанности времен, а также попытка замедлить ход времени и увековечить мгновение в его мимолетности. При этом если прошлое слито воедино с настоящим, то будущее становится чем-то абстрактным и не обладает такой ценностью, как прошлое.

Способом борьбы с линейным временем является, по Фуэнтесу, письмо, литературное творчество. В финале главы, следуя Кьеркегору, он заявляет, что принимается писать, зная, что каждая строчка — это вызов времени.

Вторая глава представляет собой очерк об ацтекском скульптурном творчестве. Фуэнтес, основываясь на собственных впечатлениях от скульптур ацтекских богов, размышляет об особенностях восприятия пространства и времени в мексиканской автохтонной культуре. Так, каменное изображение богини прародительницы Коатликуэ символизирует тотальность архаического бытия, единство универсума, пребывающего вечно, не приемлющего никаких изменений. Согласно трактовке Фуэнтеса, ацтекская культура не смотрит вперед, но обращает взор назад, поэтому прошлое занимает место будущего. Интересна также фигура бога Кецалькоатля, создателя человека, покровителя ремесел и искусств. Кецалькоатль в мифологическом сознании приобрел образ пернатой змеи, символизирующей единение неба и земли. Помимо этого, символом самого Кецалькоатля было изображение змеи, кусающей себя за хвост, так называемый «уроборос». Этот символ, один из древнейших в человеческой культуре, означает циклический ход времени, вечное возвращение к истокам.

Фуэнтес, наблюдая за современным состоянием мексиканской культуры, вынужден с прискорбием заявить, что Кецалькоатля победил новый бог, Пепсикоатль, символ северо-американской и европейской позитивистской материалистической культуры. На смену мифологическому восприятию времени пришло ощущение времени как прогрессивного движения от прошлого к

⁸⁸ Ibid.

качественно новому будущему. В финале главы Фуэнтес отказывается поклоняться Пепсикоатлю и говорит о необходимости выработать свой собственный проект будущего, основанный на постулате об одновременном сосуществовании исторических эпох и культур. Данный проект предполагает признание равного вклада как индейского, так и европейского наследия в культуру Мексики. Фуэнтес предлагает синтезировать космологические представления индейцев, древнеримское понятие закона, европейский рационализм и индивидуализм на основе веры в то, что Мексика может реализовать давнюю мечту об утопии.

В третьей главе «Время вызывает ужас» (“*Tiempo es rnico*”) (которую также можно перевести, как «Испанское время») писатель предпринимает попытку реабилитировать испанское культурное наследие, не оцененное по достоинству, вытесненное французским и северо-американским временами. Фуэнтес осознает сложность этой задачи, что отражено и в игре слов, содержащейся в заглавии, ведь мысль об испанском времени вызывает панический страх у соотечественников писателя, которые будут вынуждены пересмотреть свое отношение к национальной истории и к собственным культурно-генетическим корням.

В 1990 г. Фуэнтес издает сборник эссе «Доблестный Новый Свет», в котором рассуждает о судьбе латиноамериканской культуры. Как и роман «Христофор нерожденный», данное нефикциональное произведение написано в преддверии двух значимых дат: 500-летнего юбилея открытия Америки и начала третьего тысячелетия. В центре внимания Фуэнтеса культурологические и литературно-эстетические проблемы. Для писателя важно обнаружить глубинные цивилизационные связи Латинской Америки и Средиземноморья, прежде всего Иберийского полуострова. А также, следуя традиции А. Карпентьера, Фуэнтес утверждает важную роль и африканского пласта в культуре континента. Мексиканский писатель с прискорбием заявляет, что современный латиноамериканец желает во всем походить на европейца, забывая о том, что он индо-афро-иберо-американец; вера в социально-экономический прогресс затмила память о культурно-исторических корнях. Современники писателя повернулись спиной к прошлому, уповав на будущее.

В «Доблестном Новом Свете» Фуэнтес излагает и обосновывает свою концепцию истории Латинской Америки. Он пишет о неадекватности идей французских просветителей касательно характера индейцев Латинской Америки. Ему чужд критический подход Вольтера, видевшего в индейцах грубых животных, не достойных звания человека. Но также не разделяет он и утопических взглядов Руссо, для которого индейцы были чистыми душой созданиями, не испорченными цивилизацией. Фуэнтес основывает свои размышления на идеях итальянского философа XVIII в Дж. Вико, который отвергает европоцентризм в познании: европейцы имеют ошибочное представление об иных народах, так как к познанию чужеродных культур они применяют свои ментальные категории. Так, европейцам не удалось постичь истинную сущность латиноамериканской цивилизации.

Фуэнтес высоко ценит идеи Вико, которые оказываются наиболее приемлемыми для познания многокомпонентной культуры Нового Света. Согласно диалектическому подходу Вико, борьба противоположностей, антагонизм — это не деструктивные, а позитивные силы, движущие историей. В главе «Время и пространство романа» (“*Tiempo y espacio de la novela*”) Фуэнтес подчеркивает, что Вико отрицает линейный ход истории, универсальные законы исторического развития, единую, присущую всем народам всех эпох человеческую природу. В целом Вико является идейным противником французских просветителей. Фуэнтес пишет: «Вико воспринимает историю как циклическое, обратимое движение, благодаря которому возникают цивилизации, никогда не похожие друг на друга. При этом каждая из них хранит память о своем прошлом, о достижениях и неудачах предшествующих цивилизаций: о нерешенных проблемах, но и перенятых ценностях; о времени утраченном, но и времени обретенном»⁸⁹.

Далее Фуэнтес углубляется в историю философии и обращается к идеям милетского философа Анаксимандра, который воспринимал ход времени и истории как диалектическое единство противоборствующих сил, как вечное возвращение, как ритмичную смену центробежных и центростремительных сил.

⁸⁹ Fuentes C. Valiente mundo Nuevo. México: FCE, 1997. P. 31.

Мексиканский писатель отказывается от утопического проекта Латинской Америки, искусственно созданного европейцами. Ближе к истине оказалось трагическое осмысление истории континента, представленное, к примеру, в хронике испанского конкистадора, участника военной экспедиции Эрнана Кортеса, Берналя Диаса де Кастильо (1495–1584) «Правдивая история завоевания Новой Испании» (“*Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*”, 1557–1575). Трагедия в данном случае понимается как борьба равнозначных сил, конфликт, в ходе которого противоположности могут переходить одна в другую. По замечанию Фуэнтеса, «трагедия является, по-видимому, определением нашей метисной культуры»⁹⁰.

Карлос Фуэнтес, не соглашаясь полностью ни с утопическим, ни с трагическим пониманием истории Нового Света, заявляет о превосходстве художественного дискурса над историографическим. Фуэнтес возлагает большие надежды на возможности романной формы, отвергающей односторонность трагедии и утопии. Анализируя творчество таких латиноамериканских писателей, как М. Асуэла, Х. Рульфо, Х. Л. Борхес, А. Карпентьер, Х. Кортасар, Г. Гарсиа Маркес, Фуэнтес приходит к выводу о том, что современный роман может стать особым способом постижения истории, в котором читателю откроются альтернативы исторического развития, оставшиеся нереализованными. Этот проект мексиканский писатель уже начал воплощать в романе «Терра Ностра» и продолжит работать над ним в 1990-е гг., к примеру, в сборнике повестей «Апельсиновое дерево, или круги времени».

В 1992 г. Фуэнтес публикует сборник эссе «Погребенное зеркало» (“*El espejo enterrado*”), который написан на основе сценария приуроченных к 500-летию юбилею открытия Америки телепередач о культуре Нового Света и Испании. В центре внимания писателя темы, заявленные еще в романе «Терра Ностра». В 18 главах сборника рассмотрены главные вехи латиноамериканской и испанской истории. Истоки испанской культуры, по Фуэнтесу, следует искать в пещере Альтамира, в которой обнаружены одни из древнейших наскальных рисунков. Связывая воедино историю обоих континентов, автор описывает нашествие

⁹⁰ Ibid. P. 217.

варваров на Иберийский полуостров, римское завоевание, вторжение мусульман, Реконкисту, брак Изабеллы и Фердинанда. Вслед за открытием и завоеванием Америки — войны за независимость, которые вели колонии в XIX в., упадок испанского государства; Фуэнтес завершает свой исторический обзор повествованием о Мексиканской революции 1910–1917 гг., в ходе которой мексиканская культура впервые заявила о своей самобытности.

Все же «Погребенное зеркало» не историографический, а культурологический труд, одна из целей которого — показать культурное единство стран Латинской Америки. Во введении к сборнику Фуэнтес заявляет и о своем интересе к социально-политическим проблемам региона. По его мнению, экономическая отсталость континента обусловлена тем, что модели политического и экономического развития, применяемые в государствах Латинской Америки, не учитывают национального своеобразия, не соответствуют культурным реалиям той или иной страны. Несмотря на отставание в социально-политической сфере, страны континента обладают богатой культурной традицией, благодаря цивилизационной связи Латинской Америки и Испании.

Согласно Фуэнтесу, Испания — беспрецедентный в европейской истории пример мирного сосуществования в определенный период своей истории трех монотеистических религий и соответствующих им культур: иудаизма, христианства и ислама. В этом смысле Испанию можно сравнить только с метисной Латинской Америкой, в которой слились воедино множество народов, культур и религий. Фуэнтес делает акцент на том, что Испания греческая, римская, финикийская, иберийская, кельтская, арабская, еврейская породила Испанию Золотого века и королей-католиков, Карла V и Филиппа II, отказавших Испании в ее метисном происхождении и отстаивавших чистоту крови.

Основная цель книги — показать взаимное отражение Испании и Латинской Америки в зеркале культуры. Зеркало — важнейший символ во всем творчестве мексиканского писателя, который связан с его размышлениями о феномене двойничества, лежащем в основе самобытности региональной культуры. Во введении Фуэнтес, обосновывая выбор заглавия для сборника, приводит многочисленные примеры образов зеркал в испанской и латиноамериканской

автохтонной культурах. Так, в индейских гробницах можно обнаружить захороненные зеркала, чьим предназначением было указывать душе путь в загробный мир. Также известен миф о том, как бог ночи Тескатлипока предложил Кецалькоатлю посмотреться в зеркало. Отразив Кецалькоатля, зеркало лишило его божественной природы, и Кецалькоатль вынужден был скрыться. В испанской культуре образы зеркал часто встречаются в творчестве Сервантеса. Его Рыцарь Зеркал пытается излечить от сумасшествия Дон Кихота. Сознание самого рыцаря печального образа можно приравнять к зеркалу, в котором отразилось все им прочитанное. Останавливается Фуэнтес и на картине «Менины» Веласкеса, на которой игра зеркал порождает многоуровневую реальность, в результате чего художник «рисует, рисуя то, что рисует на самом деле»⁹¹.

В целом, проводя данное культурологическое исследование, Фуэнтес опирается на идеи Дж. Вико, а именно на его идею о спиралевидном движении истории, которую он обосновывает с воим труде «Основания новой науки об общей природе наций» (1725). В нем Вико пишет о том, что все народы переживают одни и те же стадии в своем развитии: детство, юность, зрелость, старость и смерть. И цикл этот повторяется бесконечно. Согласно Фуэнтесу, история Испании и Латинской Америки — это движение «*corsi e ricorsi*», круговорот одних и тех же заблуждений и ошибок. Латиноамериканская цивилизация до сих пор не обрела свою подлинную суть, надевая то североамериканскую, то европейскую маски. Как и в романе «Христофор нерожденный» и в сборнике эссе «Доблестный Новый Свет», Фуэнтес заявляет о необходимости «переоткрытия» Америки, которая на протяжении всей своей истории была для европейцев всего лишь воплощением их утопической мечты.

Итак, в 1950–1980-е гг. в художественном творчестве Фуэнтеса сформировалась его концепция времени, на которую большое влияние оказал и художественный опыт старших современников писателя, и его собственные размышления о самобытности латиноамериканской цивилизации в целом и мексиканской культуре и истории, в частности. Мы проследили, что в произведениях раннего и зрелого периода Фуэнтес уже начал разрабатывать

⁹¹ Fuentes C. El espejo enterrado. México: FCE, 1992. P. 12.

основные временные модели (хронологическое время, мифологическое, циклическое, обратимое, интегрирующее времена), которые получают дальнейшее развитие в творчестве 1990–2000-х гг. Проблеме соотношения исторического прошлого и современности, будущей судьбе латиноамериканского региона, его взаимоотношениям со Старым светом мексиканский писатель посвятил и значительное количество сборников эссе. Можно утверждать, что Фуэнтес, в 1940–1950-е гг. испытавший влияние поэтики англо-американского модернизма, в 1970–1980-е гг. активно использует богатый арсенал постмодернистских художественных приемов. Однако, несмотря на это, Фуэнтес не приемлет нигилистического отношения последнего к историческому прошлому, которое содержит важнейшие культурно-генетические коды современной латиноамериканской цивилизации.

ГЛАВА 2. «НОВЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН» И ТВОРЧЕСТВО К. ФУЭНТЕСА 1990-Х ГГ.

В 1990-е гг. Фуэнтес как писатель и эссеист целиком и полностью сосредотачивает свое внимание на проблеме своеобразия латиноамериканской цивилизации, истоков формирования оригинальной культуры континента. Важно отметить, что Фуэнтес не столько стремится показать региональную инаковость, сколько пытается увидеть глубинные цивилизационные связи Старого и Нового Света. Основная тематика произведений этого периода — историческая, культурологическая. В эти годы Фуэнтес создает такие художественные произведения, как «Кампания» (“La campaña”, 1990), «Апельсиновое дерево, или круги времени» (“El naranjo, o los círculos del tiempo”, 1992), «Стеклянная граница» (“Frontera de cristal”, 1995), «Годы с Лаурой Диас» (“Los años con Laura Díaz”, 1999). Наиболее значимые сборники эссе этого периода — «Доблестный Новый Свет» (1990) и «Погребенное зеркало» (1992). Главная эстетическая установка писателя этого периода, которую он изложил в сборнике «Доблестный Новый Свет», — стремление «изобрести прошлое». По мнению Фуэнтеса, единственная возможность преодолеть фатализм латиноамериканской истории — это предложить новое прочтение истории. И огромную роль в этом перечитывании должен сыграть художественный вымысел, благодаря которому перед взором читателя откроются нереализованные возможности прошлого. Согласно концепции времени писателя, эти альтернативы не уходят в небытие, но скрыто присутствуют в настоящем. Воссозданные в литературном произведении, они будто возвращаются к жизни, напоминают о себе. Фуэнтес полагает, что в рамках литературного дискурса возможно отыскать ответы на множество вопросов историко-культурологического характера, описать и объяснить истоки цивилизационного своеобразия Латинской Америки.

Эти идеи во многом созвучны основным тенденциям в литературе и историографии второй половины XX в. В рамках постмодернистского эпистемологического переворота сформировалось такое направление в современной историографии, как «новая интеллектуальная история». Один из постулатов новой историографии состоит в том, что история как наука утратила

свой традиционный объект — историческое прошлое. Новоинтеллектуалы игнорируют историческую реальность, а иногда даже и отказывают ей в существовании, признавая исключительную реальность текста. Это созвучно постмодернистской позиции, о которой пишет Ф. Джеймисон в книге «Постмодернизм, или логика культуры позднего капитализма» (1991): «В полном соответствии с постструктуралистской лингвистической теорией, прошлое как референт постепенно обнаруживает себя вытесненным за скобки, и затем стертым вообще, оставляя нас только лишь с текстами»⁹². Отсюда отвергается возможность объективного познания прошлого: есть только бесчисленное количество текстов и, соответственно, мнений, поэтому новые интеллектуалы акцентируют свое внимание на изучении субъективных особенностей повествования о прошлом. История это, по сути, и есть историография, так как прошлое существует только в форме историографических репрезентаций.

Историк В. Н. Сidorцов в главе «Постмодернистские контуры исторического сознания»⁹³, анализируя постструктуралистскую теорию американского коллеги Хейдена Уайта, замечает, что, согласно последнему, история как наука всегда оформляется в виде сюжетного модуса, что сближает историографию с литературой. Мир может быть познан только в форме художественного дискурса, он открывается всегда в виде истории, рассказа. Согласно постструктуралисту Лиотару⁹⁴, язык всегда художественен, он функционирует по законам риторики и метафоры. Так, снимается противопоставление научного и художественного дискурсов. Любой исследователь — это писатель, и наоборот.

Как справедливо замечает Ф.Р. Анкерсмит⁹⁵, тезис Бодрийяра о прецессии симулякра, т.е. копии, стремящейся скрыть отсутствие оригинала, оказывает сильнейшее влияние на историческую науку и повергает ее в глубокий

⁹² Грицанов А., Можейко М. Постмодернизм. Энциклопедия [Электронный ресурс] URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_Index.php (дата обращения: 17.07.2014)

⁹³ Сidorцов В.Н. Методологические проблемы истории. Мн: ТетраСистемс, 2004. 304 с.

⁹⁴ Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 252 с.

⁹⁵ Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. М.: Прогресс - Традиция, 2003. 496 с.

эпистемологический кризис. Так, всякий исторический документ превращается всего лишь в копию прошлого, которое уже не существует. То же отмечает и Ф.Джеймисон, согласно которому, «прошлое превратилось в гигантское собрание образов, множественный фотографический симулякр»⁹⁶.

Теоретически обоснованное стирание границ между фикциональным и научным историческим дискурсом повлияло и на тенденции развития художественной литературы второй половины XX в., а именно на появление особой формы, которую канадская исследовательница Линда Хатчен обозначает как «историографическая метапроза». Хатчен обосновывает тезис о слиянии историографии и литературы благодаря нарративному и интертекстуальному характеру обеих: «Похоже, что обе они отталкиваются от принципа правдоподобия, а не объективной истины, обе являются лингвистическими конструктами, очень условными в своих повествовательных формах...а также обеих отличает интертекстуальность, так как они включают в себя предшествующие тексты»⁹⁷. В итоге ставится под вопрос сама возможность исторического научного знания. Простой отсылки к историческим персонажам и событиям не достаточно для отнесения произведения к исторической метапрозе. Последнюю как порождение постмодернистской культуры отличает высокий уровень саморефлексии текста, предполагающей обнажение процесса создания текста перед читателем, а также использование пародии. Стоит отметить, что Хатчен видит в пародировании позитивное начало постмодернистской парадигмы. В статье «Историографическая метапроза: пародийность и интертекстуальность истории» Хатчен замечает, что пародировать прошлое — значит не разрушать его, но хранить и подвергать сомнению⁹⁸. Постмодернизм не отделяет искусство от мира и истории. Историографическая метапроза, включая в себя и литературный, и историографический дискурс, открывается «миру» и социально-исторической

⁹⁶ Грицанов А., Можейко М. Постмодернизм. Энциклопедия [Электронный ресурс] URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_Index.php (дата обращения: 17.07.2014)

⁹⁷ Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. London: Routledge, 1988. P. 105.

⁹⁸ Hutcheon L. Historiographic Metafiction: Parody and Intertextuality of History. Baltimore: Johns Hopkins university, 1989. 32 p.

действительности, реальность которой не отрицается, а признается существующей в виде текста.

Интертекстуальность также, по мнению автора статьи, помогает преодолеть разрыв между прошлым и настоящим, так как воплощает стремление включить прошлое в новый, современный контекст. Идеи Хатчен прямо противоположны характеристике культурного постмодернизма Джеймисоном, по мнению которого современный субъект, утративший временную ориентацию, не способен организовать свое прошлое и будущее в связный опыт. Хатчен, приводя в пример писателей, творцов историографической метапрозы, помимо Дж. Фаулза, У. Эко, С. Рушди, называет также и Фуэнтеса. Отношения последнего с литературным постмодернизмом, его концепцией времени и истории, жанром историографической метапрозы мы и попытаемся определить в данной главе. Но прежде нам кажется необходимым включить творчество Фуэнтеса в более узкий контекст нового исторического романа Латинской Америки.

Сеймур Ментон в работе «Латиноамериканский новый исторический роман» отмечает, что с 70-х гг. XX в. в литературе Латинской Америки формируется жанр «нового исторического романа». Хотя первым произведением подобного жанра исследователь признает «Царство земное» А. Карпентьера, но отсчитывает его историю с 1979 г., даты публикации романа М. Варгаса Льосы «Война конца света» (“La guerra del fin del mundo”). Среди первых «новых исторических романов» можно также назвать «Арфа и тень» Карпентьера (“El arpa y la sombra”, 1978) и «Терра Ностра» Фуэнтеса. Кульминацией развития данного жанра стало празднование 500-летнего юбилея открытия Америки. Благодаря этому событию возрос интерес к исторической проблематике, и одним из главных персонажей многих романов стал Христофор Колумб.

Мы разделяем мнение таких, к примеру, исследователей, как Л. Грютцмахер, С. Хуан Наварро, согласно которым новый исторический роман Латинской Америки — это региональная разновидность историографической метапрозы. Цель данного жанра — приблизиться к исторической правде благодаря художественному вымыслу, заполнить лакуны официальной историографии. Как отмечает Лиотар, постмодернистский рассказ десакрализует официальную

историю, оспаривает нарративные структуры, наложенные властью, и порождает текст, основанный на принципах диалогизма и плюрализма⁹⁹. Историческая реальность в новом историческом романе соткана из тысячи вымышленных историй. С. Ментон отмечает следующие основные черты данного литературного явления: 1. Подчинение исторического аспекта изложению философских идей. 2. Сознательное нарушение хода времени и истории за счет упущений, преувеличений и анахронизмов. 3. Фикционализация исторических персонажей. 4. Повышенная саморефлексия текста, напоминающая о фикциональном характере представленной истории. 5. Интертекстуальность. 6. Карнавальное и пародийное начало, которое придает истории относительный характер¹⁰⁰. Мария Кристина Понс отмечает, что современные исторические романы демифологизируют прошлое, предлагают критическое прочтение истории, данной в официальной историографии¹⁰¹. В новом историческом романе доминирует мифологическое время и пространство и концепция циклического хода истории. Также анализируемый нами жанр характеризуют соположение и скрещивание разных временных планов, сосуществование нескольких точек зрения, игры с самоидентичностью, связанные с образом зеркала.

К новому историческому роману С. Ментон относит роман Фуэнтеса «Кампания», анализ которого представлен в статье «Хроника одной необъявленной войны»¹⁰². По мнению литературоведа, в произведении совмещены несколько жанровых кодов, в нем можно обнаружить черты неокреолистского романа, а также интертекстуального, архетипического, диалогического (в бахтиновском смысле), традиционного исторического и собственно нового исторического романов¹⁰³.

⁹⁹ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб: Алетейя, 1998. 160 с.

¹⁰⁰ Menton S. La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992. México: FCE, 1993. 311 p.

¹⁰¹ Pons. M.C. Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del fines del siglo XX. México: Siglo XXI editores, 1996. 285 p.

¹⁰² Название явно перекликается с заглавием романа Г.Гарсиа Маркеса «Хроника объявленной смерти» (“Crónica de una muerte anunciada”)

¹⁰³ Menton S. “La campaña”: crónica de una guerra denunciada // Universidad de México. 1991. N 46. P. 5-11.

В романе «Кампания» изложены события, относящиеся к борьбе латиноамериканских колоний за независимость; хронологически они охватывают период с 1810 по 1821 гг. Неспроста писателя заинтересовала именно эта эпоха. По сути, 200 лет назад начался процесс формирования наций и государств Латинской Америки, вызванный бурным ростом национального самосознания и желанием обретения самостоятельности в политической, экономической и культурной сферах. Событиями, вдохновившими борьбу за свержение власти испанской монархии в Латинской Америке, стали обретение в 1783 г. независимости Североамериканскими штатами, а также Великая французская буржуазная революция конца XVIII в. Пробуждению национального самосознания способствовала деятельность выдающихся просветителей, таких как Симон Родригес в Венесуэле и Хуан Бенито Диас де Гамарра-и-Давалос в Мексике. Согласимся с К. Алонсо, который замечает, что одним только выбором определенной исторической эпохи Фуэнтес придает ей статус мифологического времени, так как возвращает читателя ко времени зарождения истории современной Латинской Америки, к событиям, определившим культурный и политический облик региона в XX–XXI вв. Война за независимость начала XIX в. — это эпоха первотворения латиноамериканской цивилизации¹⁰⁴.

В романе наличествует историческое время: автор последовательно излагает события целого десятилетия, скрупулезно следуя историографическим сведениям. Линейное время истории предстает в виде луча, который устремлен в бесконечное будущее, но имеет точку отправления. Ею становится ночь с 24 по 25 мая 1810 г., когда главный герой Бальтазар Бустос крадет сына маркиза де Кабры — президента Аудиенции Буэнос Айреса — и кладет в колыбель негритянского младенца, сына проститутки, который гибнет в пожаре. Няньки-негритянки скрываются с переданным им белым ребенком. Данное событие становится катализатором всего сюжета произведения: Бустос, мучимый чувством вины, пересекает весь континент в поисках матери ребенка, Офелии Саламанки, в которую он к тому же страстно влюблен. Помимо этого, события майской ночи —

¹⁰⁴ Alonso C. The Mourning After: García Márquez, Fuentes and the Meaning of Postmodernity in Spanish America// Hispanic Issue. Minneapolis, 1994. N 2. P. 256.

социальный эксперимент, постановка которого включает в себя целый клубок социально-политических и философских проблем, распутываемый по мере развития сюжета.

Помимо опоры сюжета на конкретные даты, с историческим романом данное произведение сближает и взаимодействие реальных и вымышленных персонажей. Героями войны за независимость стали братья каудильо Мигеля Лансы, участники одного из первых революционных всплесков, а также Сан Мартин, руководивший переходом повстанческих войск через Анды. В «Погребенном зеркале» Фуэнтес пишет: «Андская кампания — пример напряжения не только физических, но и духовных сил ...История перехода через Анды вызывает чувство гордости и служит примером для будущего Латинской Америки»¹⁰⁵. Бустос во время своего путешествия по континенту попадает в различные повстанческие армии, встречается с разными каудильо: Мигелем Лансой, Сан Мартином, падре Ильдефонсо, падре Кинтана и т.д. Но все же герой взаимодействует с второстепенными историческими персонажами, к примеру, личность Симона Боливара остается «за кадром», о значительных событиях, повлиявших на ход борьбы за независимость, о судьбе революции во Франции, антимонархическом движении в Испании мы узнаем лишь в кратком пересказе повествователя, Мануэля Варелы, друга Бустоса.

Присутствует в произведении и характерный для исторического романа конфликт личного и общественного. Бустос, сторонник революционных преобразований, влюблен в жену президента Аудиенсии, представителя легитимной власти. По мнению М. ван Дельдена, этот конфликт основной в романе¹⁰⁶. Но на наш взгляд, столкновение личного и общественно-политического не порождает внутреннего конфликта в душе героя. Бустос страдает из-за невозможности обладать объектом своей любви и из-за чувства вины, которое он испытывает. Напротив, в традиционном историческом романе, как отмечает Г.

¹⁰⁵ Fuentes C. El espejo enterrado. México: FCE, 1992. P. 270.

¹⁰⁶ Delden van M. Carlos Fuentes: Mexico and Modernity. Nashville: Vanderbilt University Press, 1999. P. 187.

Лукач¹⁰⁷, драматизм ситуаций возникает от того, что исторические события непосредственно влияют на взаимоотношения людей, вынуждая подчас родных и друзей становиться врагами. Более того, в финале мы узнаем, что Офелия была агентом революции, т.е. с политической точки зрения, сторонником Бустоса, что вообще снимает конфликт, обозначенный выше.

Г. Поголошти в статье «“Кампания” К. Фуэнтеса: притча-утопия» выдвигает тезис о том, что роман Фуэнтеса лишается доминанты жанра исторического романа — главенства линейного времени¹⁰⁸. Действительно, писатель отдает дань исторической хронологии, но концепция времени оказывается гораздо более усложненной. Роман «Кампания», как никакое иное произведение Фуэнтеса, написано под влиянием идей М. Бахтина. В сборнике эссе «География романа» (“Geografía de la novela”), написанном в 1993 г., но являющемся результатом не одного года размышлений над жанром романа, Фуэнтес пишет, что современный роман представляет собой «множество диалогов между различными языками, отдаленными историческими эпохами, социальными классами и противоречивыми исторически сложившимися картинами мира»¹⁰⁹. Ранее в 1988 г. в интервью Дебре Кастилло Фуэнтес признает свою приверженность многим идеям Бахтина, в частности, понятиям множественности, многоязычия¹¹⁰. Как отмечает Х.А. Гарридо Ардила в исследовании «Пикарескный роман в западной литературе», Фуэнтес познакомился с идеями Бахтина в 1970–1980-х гг., читая труды Ю. Кристевой и Ц. Тодорова. Принцип диалогизма, понимаемый Бахтиным как философская, психологическая и культурологическая категория, положен Фуэнтесом в основу художественного мира романа «Кампания». Мексиканский писатель, используя мотив путешествия, изображает всю латиноамериканскую действительности, во всем многообразии культур, ее слагающих. В сборнике эссе

¹⁰⁷ Лукач Г. Исторический роман. М.: Литературный критик, 1937[Электронный ресурс] URL: <http://profilib.com/kniga/92388/georg-lukach-istoricheskiy-roman.php> (дата обращения: 17.11.2015)

¹⁰⁸ Pogolotti G. “La campaña” de Carlos Fuentes: una parábola de la utopía // Literatura mexicana. 1994. N 2. P. 443-453.

¹⁰⁹ Fuentes C. Geografía de la novela. México: FCE, 1993. P. 75.

¹¹⁰ Castillo D. A Conversation with Carlos Fuentes. [Электронный ресурс] URL: <http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-carlos-fuentes-by-debra-a-castillo/> (дата обращения: 30. 09. 2015)

«Новое мексиканское время» (“Nuevo tiempo mexicano”, 1994) писатель объясняет, что путешествие — это эпическое движение, ведущее к столкновению с миром, с другим, в результате которого достигается и познание мира, и самопознание. Странствуя по континенту, Бустос постигает сущность латиноамериканского мира, осваивает его, делает своим. Кофман отмечает, что «в латиноамериканском пространстве владычествует горизонталь»¹¹¹, герой движется «извне континента — в глубину, движется, чтобы раствориться в пространстве, и это растворение становится высшей степенью самореализации»¹¹². Путешествие, согласно Кофману, — это один из способов познания латиноамериканского мира, при котором происходит движение не только извне вовнутрь, и даже не только передвижение из города в сельскую местность, но и осуществляется переход из профанного мира в сакральный.

Вступая в диалог с миром, герой обнаруживает его неоднородность, многокомпонентность. В «Доблестном Новом Свете» Фуэнтес замечает, что «иная культура предполагает иное время. Наличие множества культур подразумевает и множество времен»¹¹³. Диалогизм Фуэнтеса предполагает наличие более чем одного времени. Для понимания концепции времени романа следует обратиться к понятию «хронотопа», получившему обоснование в работе Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе». В упомянутом выше интервью Фуэнтес, вторя Бахтину, утверждает, что хронотоп можно обнаружить на любом отрезке художественной действительности. При этом писатель замечает, что хотя время и пространство не существуют отдельно друг от друга, все же он сознательно уделяет больше внимания проблеме времени. Таким образом, время становится организующим началом в произведениях Фуэнтеса.

Латиноамериканская действительность, изображенная в романе «Кампания», предстает в виде отдельных хронотопов, относительно самостоятельных миров, с особой, им присущей организацией пространства-времени. Пересекая границы

¹¹¹ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. С.60.

¹¹² Там же.

¹¹³ Fuentes C. Valiente mundo Nuevo. México: FCE, 1990. P. 129.

различных стран, передвигаясь из региона в регион, Бустос меняет и четырехмерную систему координат. Таким образом, его перемещение дискретно, что разрушает принцип линейного, непрерывного времени. Так, осью художественного мира романа является топос Буэнос-Айреса. Именно здесь начинается и завершает свое путешествие герой, а также здесь все время находятся друзья Бустоса — Хавьер Доррего и Мануэль Варела. Буэнос-Айрес не случайно выбран как отправная точка сюжета. Именно в Рио де ла Плате происходят первые антииспанские восстания, и уже в 1813 г. регион получает независимость от Испании. Сам Буэнос-Айрес изображен как граница между Старым и Новым Светом, между колониальным прошлым и революционным настоящим. Трое друзей увлечены идеями Просвещения, проникшими в Латинскую Америку и ставшими катализатором революционного движения в Новом Свете. Доррего близки идеи Вольтера, Вареле — Дидро, а Бустос увлечен утопической идеей единения природы и человека Руссо.

Немаловажен тот факт, что герои, «дети» Просвещения, увлечены коллекционированием и настройкой часов. Эта страсть к часам объясняется их желанием стать «хозяевами времени»¹¹⁴, что, в представлении Фуэнтеса, характеризует отношение ко времени западноевропейского человека. Представитель Старого Света отказывается верить в непостижимость времени, пытается приспособиться к нему, сделать его удобным и понятным. Подобное отношение ко времени воплощает образ часов, символ математического времени, если воспользоваться понятием А. Бергсона. Вместо интуитивного «вчувствования» в длительность, непрерывный поток жизни, переживаемый субъективным сознанием, западное мышление с помощью интеллекта производит «раскадровку» времени, разделяя его на отдельные отрезки, доступные счету. Помимо этого в эпоху Нового времени господствует теория абсолютного времени И. Ньютона, утверждавшего, что время объективно, однородно и течет равномерно. На протяжении всего романа образ часов, которые настраивают друзья Бустоса в Буэнос-Айресе, часто повторяется. Это создает эффект остановки времени, в мире Варелы и Доррего ничего не меняется. Доминантой хронотопа

¹¹⁴ Fuentes C. La campaña. Madrid: Mondadori, 1990. P.13.

Буэнос-Айреса является стабильность, даже смена политической власти не влияет на жизнь друзей Бустоса, которых в финале он вновь встречает холостяками, занятыми коллекционированием часов.

Но отношение ко времени повествователя выходит за рамки темпоральных воззрений Нового времени, Варела очарован тайной времени, которое кажется ему чем-то чудесным и необъяснимым. А его желание сделать настоящим «прошлое, которое мы не только вспоминаем, но и воображаем, а также и будущее, чтобы придать им смысл»¹¹⁵, является кредо самого Фуэнтеса. В сборнике эссе «Сервантес, или критика чтения» мексиканский писатель замечает: «Искусство дарует голос тому, что история отрицает, замалчивает или преследует. Искусство высвобождает истину из лживых рук истории»¹¹⁶.

Перед отправлением на поиски Офелии Бустос заезжает в имение к отцу. Данному эпизоду посвящена глава «Пампа», чье название вызывает ряд культурных ассоциаций. Пампа — не просто обозначение места действия, это отдельный концепт, связанный с богатой традицией литературы о гаучо. Если Буэнос-Айрес воспринимается как пограничная зона между Старым и Новым Светом, то пампа — это «interior», прибывая в который, Бустос попадает в патриархальный мир Рио де ла Платы, живущий вековыми традициями. Ведущие кочевой образ жизни гаучо превыше всего ценят свою свободу, но подчинение власти патриарха для них естественно. Хосе Антонио Бустос, отец главного героя, одним своим появлением умирят гордых гаучо. В хронотопе пампы преобладает время вечной власти патриарха, которая «сильнее законов настоящего и будущего»¹¹⁷. Данная традиция — фундаментальная основа жизни в пампе, поэтому она непререкаема.

Бустос, приехав из города в деревню, не просто сменил координаты своего местонахождения в пространстве, но попал из мира цивилизации в мир варварства. Герой проявляет свое внутренне родство с этим миром. Показателен эпизод борьбы

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Fuentes C. Cervantes o la crítica de la lectura. México: Joaquín Mortiz, 1976. P. 82.

¹¹⁷ Fuentes C. La campaña. Madrid: Mondadori, 1990. P. 52.

Бустоса с гаучо. Символично, что противник внешне похож на него. Глядя в глаза своего «двойника», Бустос будто смотрится в зеркало национальной культурной традиции. Все цивилизованное на миг отступает, в герое пробуждается зов предков, он чувствует, что его «одолевают презируемое им прошлое»¹¹⁸. Данный эпизод во многом напоминает ситуацию, описанную Борхесом в рассказе «Юг», главный герой которого причащается традиционному миру пампы и одновременно попадает в прошлое. Бустос, на миг отрекаясь от «ультрасовременных» идей Просвещения и поддаваясь варварскому началу, совершает движение вспять во времени.

Покинув поместье отца, Бустос присоединяется к повстанческим войскам, погружается в самую гущу Истории, творимой на его глазах. Поэтому в письме друзьям он замечает: «Вы все как прежде заводите часы? Так знайте, что мы пребываем в разных временах»¹¹⁹. Мир революционной борьбы — это отдельный хронотоп. Бустос ощущает, что «размеренную жизнь в отцовском поместье в пампе и прибытие в Чикисаку отделяло нечто большее, чем просто расстояние»¹²⁰. Так, передвижение героя в пространстве влечет за собой и перемещение во времени, доказательство чему — знакомство Бустоса с индейским миром.

Следует отметить, что изображение автохтонного мира как особой ипостаси латиноамериканской действительности выполнено отнюдь не в индехинистско-костумбристской манере, в чем, кстати, Фуэнтеса упрекает К. Масиас де Юн, автор статьи «Ложная полифония монологичного повествователя в романе К. Фуэнтеса «Кампания»»¹²¹. По ее мнению, в романе отсутствует полифония и доминирует монолог повествователя, а значит, присутствует только одно временное измерение. В романе мы не встречаем времени индейца, негра, метиса, которые смогли бы проявить свою культурную идентичность. На наш взгляд, это несколько упрощенный взгляд на особенности художественного пространства и времени

¹¹⁸ Ibid. P. 51.

¹¹⁹ Ibid. P. 72.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Macías de Yoon C. Las falsas polifonías de un narrador monológico en “La campaña de Carlos Fuentes” // Texto crítico. 1997. N. 5. P. 33-47.

романа. Фуэнтес дает право голоса индейскому культурному пласту, но выполняет свою задачу в символично-мистической манере, воплощая его в фантастическом образе города Эльдорадо.

Своеобразно, что в начале подглавки, в которой описан Эльдорадо, повествователь предается размышлениям о циклическом ходе времени: «Все явления цикличны. Они обретают смысл, только если заканчиваются так же, как и начались»¹²². Бустос, участник революционного движения, предстает здесь в образе эмбриона, колени которого примыкают к подбородку. Эта визуальная фигура круга отсылает к мотиву цикличности, который вместе с мотивом возвращения к истокам жизни составляет сущность модели мифологического времени. В данном эпизоде она сопрягается с образом индейского мира.

Бустос, как и в пампе, проходит обряд инициации, но иного рода, — он теряет девственность с индейской девушкой. И это акт взросления не только в физическом, но и духовном смысле: герой приобретает мудрость, необходимую для постижения индейского культурного мира, провожатым в который становится метис Симон Родригес. Он приводит Бустоса в пещеру, в которой герой теряет как пространственные ориентиры («где был верх, а где низ?»¹²³), так и временные. Эльдорадо — город, целиком построенный из света, который излучают и его жители. Причем Бустос интуитивно (не рационально) постигает, что этот ощущаемый физический свет есть сама идея света. Бустос видит, как из света складываются буквы имени его возлюбленной. Эльдорадо — это идиллический мир изначального единства духа и материи, жизни и смерти, разума и интуиции, индивидуального и всеобщего. Здесь Бустос познает совсем иной способ постижения бытия, отличный от того, который предлагает вся западноевропейская философия, отыскивающая везде противопоставление явления и сущности. Эльдорадо — это и образ мифологического первовремени, Бустос был уверен, «что оказался в самом далеком прошлом, у истоков всего»¹²⁴. В этом безвременье слиты

¹²² Fuentes C. La campaña. Madrid: Mondadori, 1990. P. 81.

¹²³ Ibid. P. 88.

¹²⁴ Ibid. P. 90.

воедино и все временные планы: прошлое, настоящее и будущее, о чем говорит Родригес: «То, что ты видишь, — это, возможно не только прошлое, но и будущее»¹²⁵.

Эльдорадо — герметичный топос, он скрыт во тьме глубокой пещеры, Родригес предупреждает Бустоса, что если раскрыть местонахождение города для всех, то это приведет к его разрушению. Эльдорадо — это сакральное место, куда пускают только посвященных. Этот город воплощает архетипический образ пупа земли, центра мироздания. Согласно Кофману, пещера выступает в роли сакрального центра, который «мыслится как обитель и средоточие тайны»¹²⁶.

После Эльдорадо Бустос сменяет пространственно-временные координаты и вновь входит в рамки исторического времени, погружается в «хаос и мешанину реальности»¹²⁷, под командованием Мигеля Лансы участвует в кровопролитной революционной борьбе. В высокогорье Перу этот каудильо, потерявший множество позиций, но сохранивший неприступность клочка земли, создает свой тесный, замкнутый мир, который Бустос называет «раем клаустрофобии»¹²⁸. Главный герой покидает этот заколдованный круг и в поисках Офелии устремляется в Лиму.

Этот «город королей» выглядит несколько анахронично, будучи одним из последних оплотов испанской власти в Новом Свете. Бустосу, прошедшему через горнило революции, кажутся чем-то нереальным, не менее фантастическим, чем сам Эльдорадо, светские рауты, соперничество в любезности, обмен готовыми, избитыми фразами. Доказательством того, что этот мир уже принадлежит прошлому и от него осталась только пустая скорлупа, является бессмысленный разговор о времени, который ведет креольская знать. В произнесенных невпопад репликах понятие «время» утрачивает какой бы то ни было смысл: «как много

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. С. 54.

¹²⁷ Fuentes C. La campaña. Madrid: Mondadori, 1990. P. 95.

¹²⁸ Ibid. P. 107.

времени», «у времени нет возраста», «я хочу прибыть вовремя»¹²⁹ и т.д. Слово «время» теряет свою концептуальную глубину и становится просто частью языковых клише.

Преследуя Офелию, Бустос прибывает в Сантьяго де Чили, а затем, по указанию своей знакомой Лус-Марии, следует далее, углубляясь в Анды. С жанровой точки зрения, роман все более начинает быть похожим на волшебную сказку. Бустос, которого двое друзей называют младшим братом и к которому они относятся с определенной долей иронии, видя его безрассудство, отправляется на поиски невесты. На пути ему встречаются разные герои, выполняющие функцию помощника, подсказывающие ему дальнейший маршрут. Отечественный культуролог и филолог Д. Николаев в статье «О календарном хронотопе сюжета сказки», следуя теории В. Проппа, отмечает, что структура сказки представлена в виде хронологической последовательности качественно различных функций¹³⁰. В волшебной сказке нет единого пространства-времени, но существует мир дома, мир деревни, мир города, мир леса, подводный мир, подземный мир и т.д. Каждый из этих миров живет по своему особому календарю. Художественное время и пространство романа «Кампания» также представляют собой цепочку дискретных хронотопов. Совершая переход через Анды, Бустос попадает в селение, в котором даже не знают о том, что идет война, никогда не слышали имя Боливара. Существование подобного мира свидетельствует о необъятности пространства Латинской Америки. В селении герой обнаруживает только женщину, старика и негра, которые будто застыли в безвременье. Они пребывают вдалеке от Истории. Блуждая по заколдованному пространству Анд, герой обнаруживает сожженный дотла город: нога путника по щиколотку погружается в прах, который, по словам местных, никогда не развеется. Название региона Парамо отсылает к роману Х. Рульфо «Педро Парамо», герой которого также оказывается в городе мертвых. Согласно числовой символике волшебной сказки, Бустос в третий раз возвращается в предыдущее селение и обнаруживает, что размеренный ход жизни нарушен: История добирается и сюда, заглатывая это некогда герметичное пространство-

¹²⁹ Ibid. P. 124.

¹³⁰ Николаев Д. Тайна очарованной царевны. Кишинев: Graffice-design, 2004. 240 с.

время. Расширяет свои границы город мертвых: умирает женщина, негр сбегает, но затем и его находят мертвым. Только старик продолжает, как и при первой встрече с Бустосом, сидеть на мешке с картошкой и слагать песни и легенды, становясь тем самым символом вечной народной памяти.

Покидая Анды, Бустос признается, что «оставляет иное время»¹³¹ и входит вновь в пределы линейного времени, возвращаясь в город Маракайбо. Оказавшись в зоне цивилизации, герой обращается к календарю и покупает газету, чтобы узнать, какой сегодня день и что произошло в недавнее время. Герой осознает, что его субъективное переживание времени не совпадает с ходом времени объективного: пребывание в Андах, которое, как ему показалось, заняло несколько месяцев, на самом деле длилось две недели.

Как уже было показано выше, в отличие от волшебной сказки, в которой герметичные миры-хронотопы пребывают в постоянстве, пространственно-временные узлы в романе Фуэнтеса находятся в постоянном движении. «Кампания» — это роман становления, в котором мир и человек запечатлены в их изменчивости. В работе «Эпос и роман» Бахтин пишет: «Через контакт с настоящим предмет вовлекается в незавершенный процесс становления мира, и на него накладывается печать незавершенности»¹³². Фуэнтес в своем романе изображает Латинскую Америку, которая прощается со своим колониальным прошлым и вступает в новую историческую фазу. По верному замечанию М.Х. Бустос Фернандес, произведение Фуэнтеса построено на динамике «традиция/революция»¹³³. Революционное настоящее в романе сталкивает друг с другом традицию прошлого и предполагаемую модернизацию будущего.

Борьба за независимость колоний изображена как попытка модернизировать латиноамериканское общество. Модернизация понимается как проект, предложенный Просвещением, предполагающий веру в разум и прогресс, в

¹³¹ Ibid. P.185.

¹³² Бахтин. М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 473.

¹³³ Bustos Fernández M. J. Una lectura de la dinámica tradición/ revolución en “La campaña” de Carlos Fuentes: una novela del tiempo // Hologramática. 2011. N 15. P.5.

возможность переделать человека и общество и привести их в соответствие с определенными раз и навсегда установленными категориями. Вспомним символ часов в романе: эпоха Просвещения механизировала не только время, но выдвинула детерминистский тезис о том, что и человек, и общество — механизмы, которые нужно всего лишь правильно завести, чтобы они функционировали в совершенстве. Фуэнтес не приемлет подобного проекта современности, так как, по справедливому замечанию М. ван Дельдена, «понятие прогресса предполагает веру в единое время и единственное направление исторического развития»¹³⁴. Фуэнтесу более близка модернизация, произошедшая в эпоху Ренессанса. Шекспир, Сервантес, Эразм Роттердамский изобразили открытый, децентрированный мир и провозгласили ценность индивидуализма, разнообразия и множественности. В «Доблестном Новом Свете» мексиканский писатель выносит приговор модернизации, проект которой, «в различных своих проявлениях, связанный с бурбонским Просвещением, французской революцией, романтизмом Руссо, либерализмом и позитивизмом, марксизмом и капитализмом...не может в полной мере объять поликультурную действительность Индо-Афро-Иберо-Америки»¹³⁵. Октавио Пас в сборнике эссе «Туманное время» также отметил, что «история Латинской Америки — это серия попыток модернизации региона»¹³⁶. Согласно Фуэнтесу, копирование европейских моделей развития приводит к плачевным результатам. В романе «Кампания» писатель выдвигает идею о том, что все проекты развития, предложенные европейской историей, не способны адекватно отразить самобытность латиноамериканского региона.

В анализируемом произведении Фуэнтес ставит под сомнение не только просветительскую модернизацию, но за счет интертекстуальности вводит в контекст романа и иные идеологии, как предшествующие эпохе войны за независимость, так и возникшие позже. Эту особенность романа отмечает в своей статье «Идеология и интертекстуальная игра в романе «Кампания» Фуэнтеса» Д. Чавес. Согласимся с его мнением о том, что Фуэнтес реализует «критическую

¹³⁴ Van Delden M. Carlos Fuentes: Mexico and Modernity. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998. P. 83.

¹³⁵ Fuentes C. Valiente mundo Nuevo. México: FCE, 1990. P. 42.

¹³⁶ Paz O. Tiempo nublado. Barcelona: Seix Barral, 1998. P. 119.

постмодернистскую переоценку многочисленных идеологических проектов, в разные эпохи указывавших направление латиноамериканской истории»¹³⁷. В тексте романа читатель встретит аллюзии на предшествующие и последующие с хронологической точки зрения тексты, а также понятия, отсылающие к идеологиям иных исторических периодов. Так, Бустос читает не только «Новую Элоизу» и «О духе законов», но и прекрасно разбирается в патристической литературе. В постмодернистской манере Фуэнтес незаметно вводит в текст отдельные анахронизмы. К примеру, о сестре Бустоса Сабине говорится, что она была чем-то вроде «контркультуры» по отношению к своему брату¹³⁸. Так, в контексте истории начала XIX в. мы встречаем понятие, обозначающее культурное явление 1960-х гг. XX в. В описании партизанского сопротивления в высокогорье Перу Фуэнтес использует такие слова, как «guerilla»¹³⁹ и «republiqueta»¹⁴⁰. Несмотря на то, что данные понятия уже существовали в эпоху борьбы за независимость, все же у латиноамериканского читателя они прежде всего ассоциируются с именем Че Гевары и революционным движением 1950-х гг. на Кубе, которое он возглавил. В речи Сан Мартина, руководившего переходом через Анды, мы встречаем предвидение истории Латинской Америки XX в.: землю затопит кровь, пролитая в братоубийственной войне. Сан Мартин предупреждает, что военный человек не должен находиться у власти, иначе это приведет «к грязным войнам, в которых жертвами станут слабые»¹⁴¹. Речь военачальника отсылает к контексту военных диктатур, кровавых тоталитарных режимов, установившихся в разных странах Латинской Америки в XX в. «Грязная война» — это обозначение мер государственного терроризма, которые военная хунта предпринимала против своей оппозиции. Зловещие предзнаменования о судьбе латиноамериканской истории мы слышим и в речах Маркиза де Кабры и падре Хулиана Риоса.

¹³⁷ Chavez D. Ideología y juego intertextual en “La campaña” de C. Fuentes // Mester. 1994. N 2. P. 31.

¹³⁸ Fuentes C. La Campaña. Madrid: Mondadori, 1990. P. 48.

¹³⁹ Ibid. P. 73.

¹⁴⁰ Ibid. P. 158.

¹⁴¹ Ibid. P. 166.

Так, в романе наблюдается наложение идеологических и вместе с тем временных перспектив. Благодаря интертекстуальности временные рамки произведения расширяются, появляется возможность не только с точки зрения современности оценить прошлое, но и с точки зрения прошлого взглянуть на настоящее и даже будущее. Все описываемое в романе актуализируется, роман в определенной мере можно назвать злободневным. Фуэнтес изображает не только борьбу за независимость, от которой нас отделяет уже 200 лет, но в данный исторический контекст переносит проблемы и задачи современной латиноамериканской истории. Таким образом, прошлое в романе не герметично, оно обнаруживает живую связь с настоящим.

В эпоху Просвещения был создан комплекс утопических идей, которые трое друзей Доррего, Варела и Бустос хотят увидеть воплощенными в Латинской Америке. Борьба за независимость обретает антимонархический, антиабсолютистский характер. Революционеры выступают за коренной переворот во всех сферах жизни, повторяя лозунг Французской революции «свобода, равенство, братство». Своего героя автор отправляет в путешествие по континенту, чтобы показать, насколько далека латиноамериканская действительность от абстрактных идей революционеров. Итак, Фуэнтес сталкивает вековое, колониальное наследие истории континента с революционным проектом Просвещения.

Попытка отменить прошлое, предать забвению традицию оборачивается катастрофой. В ходе революции попираются естественные права человека на жизнь и свободу, которые провозглашались главной ценностью обновленного, реформированного общества. История становится чередой насилий, порочным кругом. Революционеры прибегают к кровавым методам политического режима, с которым они борются. Одним из основных в романе становится мотив циклического развития истории. Так, Хосе Антонио утверждает, что деятельность революционеров далека от красивых слов, что они произносят на публике: новая власть в Буэнос Айресе уничтожила собственную интеллигенцию, многие либеральные мыслители были казнены. В негодовании герой восклицает: «И этим насилием вы хотите заполнить ту пустоту, что останется здесь после свержения

власти Испании?»¹⁴². Кровопролитные сражения в высокогорье Перу показали Бустосу, что революционная действительность — это хаос, в котором он не может отыскать ростки правосудия и справедливости, за которые борется. Насилие становится ответом на насилие. Бустос, воюющий на стороне касиков, начинает чувствовать, что он эмиссар «новой власти, такой же чуждой и деспотичной, что и власть Испании»¹⁴³. Повествователь сообщает о событиях 1815 г.: Наполеон в изгнании, Бурбоны вновь у власти в Испании, Инквизиция опять преследует либералов. Все вновь вернулось на круги своя, История совершила круг и замкнулась. Маркиз де Кабра делает вывод о том, что революция только создает новую элиту, которая, как и прежняя, не будет иметь ни малейшего понятия о правосудии. В итоге Бустос приходит к выводу о том, что движение истории подобно смене приливов и отливов (“*marea de los ciclos*”¹⁴⁴).

Образ циклической истории как признак «общей книги» роднит произведение Фуэнтеса с романом А. Карпентьера «Век Просвещения». Немаловажен тот факт, что Фуэнтес — автор предисловия к этому роману кубинского писателя издания 1979 г. По мнению Фуэнтеса, одним из важнейших символов произведения становится образ смерча, представляющего собой круговые завихрения воздуха. В начале романа смерч обрушивается на город и оставляет после себя картину страшного разрушения. Такой же катастрофой оборачивается приезд в город Виктора Юга, который пытается реализовать революционные идеи в Новом Свете. Но, по мнению Карпентьера, история — это просто маскарад, не случайно мотив переодевания один из центральных в романе. В ходе исторического развития происходит просто смена костюмов и обликов, не затрагивающая сути происходящего. Зловещим символом истории становится образ гильотины, приобретающий в романе масштабы чуть ли не мифологемы. Грозная «Машина» — воплощение парадоксальности истории, ведь вместе с гильотиной, в Новый Свет прибывает и декларация прав человека и гражданина.

¹⁴² Fuentes C. La campaña. Madrid: Mondadori, 1990. P.60.

¹⁴³ Ibid. P. 74.

¹⁴⁴ Ibid. P. 113.

Фуэнтес сознательно заимствует некоторые особенности сюжета и образы персонажей романа «Век Просвещения». В критической работе «Алехо Карпентьер, или двойное предвидение» Фуэнтес предлагает свою интерпретацию произведения. Как и Бустос, Эстебан изображен в процессе духовного взросления. Поначалу герои ведут себя, как близорукие идеалисты, с воодушевлением принимая революционные идеи, но постигая противоречия истории, постепенно разочаровываются в просветительской риторике.

На наш взгляд, общий для двух произведений и мотив сиротства. Смерть отца в «Веке Просвещения» вынесена за пределы сюжета, это исходная ситуация, с которой начинается действие. Сиротство героев — символ забвения памяти о прошлом, стремление аннулировать его. Показательна сцена, когда София топчет ногами портрет отца и одновременно отрекается от Бога. Хосе Антонио Бустос умирает только в середине романа «Кампания», незадолго до второго приезда его сына в поместье. Причем в этом эпизоде Бустос уже не тот юный максималист, который доказывал отцу истинность революционного пути. Несмотря на разницу в политических взглядах, Бустос чувствует духовное родство с отцом. Карпентьер же показывает резкий отказ нового поколения от традиции, от прошлого, что делает героев более уязвимыми перед пагубным воздействием нового отца-наставника Виктора Юга. Фуэнтес не так категоричен, он показывает процесс столкновения и взаимодействия традиции и революционного настоящего, настаивает на поиске пути компромисса.

Согласно Фуэнтесу, революция в романе «Век просвещения» — «это предчувствие и воспоминание о сакральном начале времени»¹⁴⁵, так как она являет собой одновременно и конец, и начало истории. В романе самого мексиканского писателя борьба за независимость начала XIX в. также становится «пороговым» временем зарождения современной латиноамериканской истории.

В финале другого романа Карпентьера, «Царство земное», ураганный ветер поднимает в воздух страницы из Энциклопедии, составленной французскими

¹⁴⁵ Fuentes C. Alejo Carpentier o la doble adivinación// La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1974. P. 56.

просветителями. Эпизод символизирует эфемерность идей Просвещения. Эта тема — центральная в романе «Кампания». Непокколебимая вера в разум поставлена под сомнение самим ходом истории, ведущими силами которой становятся воля случая, страсть, импульсивность. Поставленный Бустосом в начале романа эксперимент со сменой детей, целью которого было социальное возмездие, потерпел поражение, стал актом еще одной несправедливости. Помешал Бустосу слепой случай, непредвиденное обстоятельство: свеча упала в колыбель, и начался пожар. Поведение каудильо «отрицало все то, что Бальтазар Бустос привез с собой в высокогорье Перу»¹⁴⁶, попирало все либеральные ценности, в которые верил герой. Солдаты этих военачальников вели себя как разбойники и мародеры, угоняли скот, насиловали женщин, отбирали у крестьян урожай. Идею независимости они трансформировали в личный произвол, ими руководила импульсивность, необдуманные, наспех принятые решения.

Сам Бустос изображен не статически, читатель замечает, как он взрослеет физически и духовно, и в нем просыпаются неведомые ему самому ранее силы. Подчас его поведением руководят иррациональные импульсы, которые заглушают доводы разума. Символична такая черта портретной характеристики героя, как очки. Близорукость — мотив, сопровождающий образ Бустоса на протяжении всего романа. С одной стороны, герой ослеплен своей страстью как к просветительским идеалам, так и к женщине, с другой — ему затуманивают взор и лишают почвы под ногами темные иррациональные силы. Так, когда Бустос впервые убивает, он признается, что совершил это, не потому что индеец был врагом и сражался в рядах испанцев, но убил его «как человека, как брата»¹⁴⁷. Как отмечает Кофман в главе «Карлос Фуэнтес», в данном эпизоде герой причащается латиноамериканской «виоленсии», которая, добавим мы, никак не вписывается в просветительскую идеологию.

Когда Бустос произносит речь перед индейцами, уверяя, что революция уравнивает их в правах с белыми, герой чувствует, что радуется от сознания своего

¹⁴⁶ Ibid. P. 99.

¹⁴⁷ Ibid. P. 215.

превосходства над слушателями, в нем просыпается жажда власти, причем он испытывает дьявольское искушение применить ее в отношении бесправных и слабых. Бустос совершает жестокий поступок, когда шепчет на ухо умирающему Маркизу да Кабре, что его сын сгорел в пожаре, хотя сам Бустос до конца не уверен в этом. Так, поклонником Руссо, ратующим за разумность и справедливость, подчас руководят низменные побуждения. Иррационализм — главная сила и истории, которую Бустос называет “marea”. Данное слово содержит не только идею цикличности, но также является однокоренным слову «marearse» — «испытывать головокружение и тошноту от укачивания». Это состояние Бустос испытывает в пещере, где скрыт Эльдorado, символ присутствия мистических и не поддающихся рациональному истолкованию сил. Так и головокружительный ход истории уносит у героя почву из-под ног, заставляет его подвергнуть сомнению казавшуюся единственно верной просветительскую идеологию.

Постепенно революционный пыл героя остывает, на смену романтической окрыленности приходит ощущение тяжести на плечах, которая символизирует чувство ответственности за будущее. Бустос впервые задается вопросом о самой необходимости перемен. Если раньше его заботило только будущее, теперь он задумывается о прошлом. Ведь тот уклад, с которым борются революционеры, уходит глубоко в прошлое, настолько, что Бустос не может назвать истоки вековых традиций и «сил, которые нам предшествуют и переживут нас»¹⁴⁸. Он вспоминает Эльдorado, в котором прошлое, настоящее и будущее слиты в вечности, и задается вопросом о том, возможно ли в действительности реализовать подобную временную интеграцию: «Можем ли мы одновременно быть теми, кем были, и теми, кем хотим стать?»¹⁴⁹.

Бустос вспоминает разговоры с отцом, его мудрость и сдержанность и собственную опрометчивость и неопытность. Так, Бустос высказывался за необходимость отмены рабства. Хосе Антонио, также противник рабства, объясняет, что у негров уже сложился рабский менталитет, получив свободу, они

¹⁴⁸ Ibid. P. 113.

¹⁴⁹ Ibid.

не будут знать, что с ней делать. А значит, нельзя просто аннулировать устоявший порядок вещей и заменить его новым. Необходим не революционный отказ от прошлого, а путь реформы, которая при строительстве будущего будет учитывать традицию.

Приговор революции выносит и маркиз де Кабра. В его речи, подобной той, что произносит Сан Мартин, слышится зловещее предзнаменование, по сути, он описывает социально-экономическую отсталость региона, а также волны политического террора, которые захлестнули латиноамериканские страны в XX в. Дальнозоркий маркиз называет и важнейший психологический комплекс, который сформируется у латиноамериканцев после обретения независимости — сиротство, т. е., утрата связи с корнями, с происхождением, прошлым. Исследователь М.Х. Бустос Фернандес дает психоаналитическое объяснение любви Бустоса к Офелии¹⁵⁰. Героиня воплощает в себе черты образа матери, становится символом всей испанской культуры. Бессознательное влечение к ней героя вызвано страхом сиротства.

Маркиз предупреждает революционеров: «Вы разрушите укрытие, которым была традиция. И не сможете жить на открытом воздухе нового»¹⁵¹. Путь модернизации чужд Латинской Америке: «Новое время обернется ураганом для какого-нибудь перуанца»¹⁵². Урок терпимости и умеренности дает Бустосу и падре Хулиан Риос: «Понимали ли южноамериканские патриоты, что без прошлого они никогда не станут теми, кем хотят быть: воплощением современности?.. Обновленное прошлое — единственная гарантия успешной модернизации»¹⁵³.

В романе изображен также крах и другого исторического проекта: возможность объединения всех латиноамериканских регионов в единое государство оказалась утопией. Идея единения увлекла Бустоса-руссоиста, герой

¹⁵⁰ Bustos Fernández, M. J. Una lectura de la dinámica tradición/ revolución en “La campaña” de Carlos Fuentes: una novela del tiempo // Hologramática. 2011. N 15. P.17.

¹⁵¹ Fuentes C. La campaña. Madrid: Mondadori, 1990. P. 129.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid. P. 133-134.

верил, что обретет гармонию наедине с природой, примирит в своей душе природу и общество. Бустос был убежден также и в том, что все латиноамериканские регионы единым фронтом выступят против колониального режима. Явно влияние на Бустоса идеи «общей воли» французского философа, согласно которому народ понимает благо единообразно. Стоит отметить при этом, что многие историки признают абстрактность и искусственность данного понятия. Отечественный историк А. Тесля в статье «Миф общей воли». Политическая теория и риторика чувств Жан Жака Руссо» обвиняет философа в непоследовательности мыслей, в склонности риторикой заменять аргументацию¹⁵⁴. Понятие «общей воли» он считает необоснованным, так как, согласно Руссо, критерий справедливости общей воли содержится в ней самой. Не только Бустос в начале романа, но и многие другие герои не только верят, но и считают необходимым объединение всей Латинской Америки. Среди них отец Бустоса и Сан Мартин. Последний убежден, что раздробленность приведет к братоубийственной войне, в которой каждый будет стремиться к власти и забудет о долге гражданина.

Типологическое схождение наблюдается между романами «Кампания» Фуэнтеса и «Генерал в своем лабиринте» (1989) Гарсиа Маркеса. Тема краха утопической идеи единства Латинской Америки — одна из основных в новом латиноамериканском романе. Маркес повествует о последних днях жизни Симона Боливара, который в ходе войны за независимость пытался объединить земли Южной Америки в одно государство. Текст романа колумбийского писателя включен Фуэнтесом в художественный мир «Кампании». Варела говорит, что некий писатель Аурелиано Гарсиа прислал ему «довольно грустную хронику»¹⁵⁵ об Освободителе. Действительно, все произведение Маркеса пронизывают мотивы старости, болезни, увядания.

Фуэнтес же более оптимистичен, показывая химеричность многих идей Просвещения, он все же до конца от них не отказывается. В поисках компромиссного решения целого ряда социально-политических и философских

¹⁵⁴ Тесля А. Миф «общей воли». Политическая теория и риторика чувств Жан Жака Руссо [Электронный ресурс] URL: <http://rummuseum.ru/portal/node/2607> (дата обращения: 25.12.2014)

¹⁵⁵ Fuentes C. La campaña. Madrid: Mondadori, 1990 P. 234.

проблем, Фуэнтес заставляет своего героя пересечь весь континент и прибыть в Мексику, «самую необычную страну Латинской Америки»¹⁵⁶. Здесь Бустос встречает бывшего священника падре Кинтана. Беседа с ним в здании церкви похожа на исповедь. Кинтана борется за равенство и братство всех, независимо от расы и сословия. Но если Бустос, а вместе с ним и вся просветительская идеология не способны объяснить, что они понимают под абстракциями свободы, равенства и братства, и поэтому не знают, как адекватно реализовать их в жизни, то падре Кинтана рассматривает понятие равенства в русле традиционной религии, через христианский обряд причастия. Согласно Кинтане, мы причащаемся не только Христу, но и своим ближним, людям другого пола, расы, социального положения. Кинтана ниспровергает просветительскую идеологию, которая поклоняется разуму и отвергает веру. Разум без веры — это абсолютное зло, по его мнению. Самое ценное в вере то, что она абсурдна, признает наличие в мире иррационального, разум же он критикует за его деспотизм, за претензию быть истиной в последней инстанции. «Должно быть, сам дьявол выдумал фразу «мысль, следовательно, существую»¹⁵⁷, — восклицает Кинтана о Декарте, отце философии Нового времени. Кинтана не приемлет прямолинейности и однозначности Просвещения, которое превратило человека в механизм: человек многомерен и сложен, поэтому герой призывает Бустоса оберегать душу от всякого рода химерических «истин»: «Будь всегда проблемой для твоих Руссо и Монтескье»¹⁵⁸. Вспоминаются слова Эстебана из романа «Век Просвещения»: «Нет ничего опаснее пышных фраз и лучших миров, что существуют на словах... Есть лишь одна обетованная земля — та, которую человек может обрести внутри себя»¹⁵⁹.

В речи Кинтаны воплощена фундаментальная для всего творчества Фуэнтеса идея о том, что прошлое — необходимый фундамент для строительства будущего: «Вы все хотели бы покончить с этим прошлым, которое кажется вам несправедливым и абсурдным, забыть его. Как хорошо было бы, если бы у наших

¹⁵⁶ Ibid. P. 193.

¹⁵⁷ Ibid. P.223.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Карпентьер А. Век Просвещения. М.: Художественная литература, 1968. С. 312.

истоков стоял Монтескье вместо Торквемады. Сегодня мы хотим быть современными европейцами, которыми управляет дух законов и универсальных прав человека. Так вот, не бывать тому, если мы не взвалим себе на плечи мертвый груз прошлого»¹⁶⁰. Кинтана, а вместе с ним и сам автор, призывает к поиску синтеза всего, что было предложено Латинской Америке на протяжении ее истории: «Не нужно ничем жертвовать, ни индейской магией, ни христианской теологией, ни европейским рационализмом»¹⁶¹. Опираясь на традицию, присматриваясь к историческим проектам современности, не признавая абсолютную истинность ни одного из них, помня о мультикультурализме латиноамериканского региона, необходимо искать компромиссный путь, по которому пойдет история Латинской Америки.

Время романа оказывается разомкнутым в будущее, что подчеркивает и открытый финал. В Веракрусе Бустос встречает Офелию и ее сына, которого воспитывал падре Кинтана. Но если в традиционной волшебной сказке заколдованная принцесса освобождается от злых чар и обретает былую красоту, то в романе «Кампания» образ молодой желанной Офелии рассыпается в прах: героиня смертельно больна. Бустос усыновляет мальчика и возвращается с ним в Буэнос-Айрес. Однако автор не ставит точку ни в личной жизни героя, ни тем более в истории Латинской Америки. Войны за независимость еще продолжаются, отдельные регионы еще под властью Испании. Бустос, пересекший весь континент, так и не нашел ответа на вопрос, что важнее, равенство или свобода. В финале мы не получаем ни окончательных ответов, ни готовых решений. Хотя военная кампания и завершена, жизнь Бустоса продолжается, он вновь встречает Габриэлу Коо, любовью которой когда-то пренебрег, увлеченный химерической страстью к Офелии. Мотив близорукости, неведения, сопровождавший образ Бустоса, не покидает его и в финале романа. Герой узнает, что ребенок Офелии жив, что сама Офелия была агентом революции, но для него остается тайной страсть Офелии и Варелы, плодом которой стал Мануэль, мальчик, усыновленный Бустосом. В

¹⁶⁰ Fuentes C. La campaña. Madrid: Mondadori, 1990. P. 224.

¹⁶¹ Ibid.

финале Мануэль играет в жмурки, что тоже становится одним из воплощений мотива слепоты.

Фуэнтес отказывается утверждать какие бы то ни было истины, их вытесняет гетерогенная действительность, находящаяся в процессе становления, которую невозможно привести под общий знаменатель. Лукач в исследовании «Теория романа» утверждает, что организующим началом в романе является время, могущественное и всепоглощающее. В последней главе Бустос смотрит на реку, чей неторопливый, но не прекращающийся поток символизирует движение времени. Время обладает вектором движения, поэтому человек не увлекается его потоком, как щепка, но противостоит ему благодаря памяти и надежде на обретение смысла в будущем. Не случайно в финале появляется образ младшего брата, который встречается на протяжении всего произведения в разных модификациях. Мигель Ланса живет памятью о своих старших братьях, героях революции, самого Бустоса он принимает за своего младшего брата, которого так же называют Варела и Доррего. Новым младшим братом становится для них сын Офелии. Младшим братом Мексики называет Кинтана Аргентину. Организующим началом времени и истории выступает в романе преемственность поколений, подразумевающая принятие на себя ответственности не только за свои поступки, но и за судьбу страны и всего континента. Поэтому Бустос предупреждает друзей: «Я не буду жить в мире. Ни я, ни Аргентина, ни вся Латинская Америка»¹⁶².

В 1992 г. Фуэнтес издает сборник новелл «Апельсиновое дерево, или круги времени»¹⁶³, который можно отнести к исторической прозе писателя 1990-х гг. и в котором можно обнаружить множество черт «нового исторического романа». Данное произведение тематически и концептуально тесно связано со сборником эссе «Погребенное зеркало», основная цель которого — утвердить поликультурный состав латиноамериканской цивилизации и реабилитировать испанское культурное наследие. Сборник «Апельсиновое дерево, или круги

¹⁶² Ibid. P. 239.

¹⁶³ В 1993г выходит второе издание произведения с видоизмененным названием «Апельсиновое дерево» (“El naranja”). По всей видимости, автор посчитал, что идея кругов времени уже содержится в образе-символе апельсина.

времени» состоит из 5 новелл, каждая из которых представляет законченное самостоятельное произведение – все рассказы предварены собственными эпиграфами, в конце каждого стоит место и дата написания. Однако в совокупности новеллы составляют единое повествование, проникнутое общими лейтмотивами и образами, связывающими пять историй, разделенных пространственной и временной дистанцией.

Первая новелла «Два берега» («*Las dos orillas*») возвращает нас в XVI в., во времена Конкисты Мексики. Удивителен на первый взгляд выбор автором повествователя событий, определивших ход исторического развития Мексики и всего Нового Света. Херонимо де Агиляр — реальное историческое лицо, участник экспедиции Кортеса и его личный переводчик — маргинальная фигура в официальной историографии. В действительности Агиляр не оставил после себя никаких письменных свидетельств о Конкисте. Тем интересней эта фигура Фуэнтесу-постмодернисту, который благодаря вымыслу заполняет лакуны официальной историографии и предлагает свое собственное видение истории.

Агиляр строит свой рассказ, опираясь на «Правдивую историю завоевания Новой Испании» Берналя Диаса дель Кастильо. Существуют и более авторитетные источники сведений о событиях той эпохи, к примеру, «История Индий» Бартоломе де лас Касаса, «История завоевания Мексики» Франсиско Лопеса де Гомары, а также сочинения таких придворных историографов, как Хуана Сепульведы и Гонсало Фернандо де Овьедо. Но не случайно Фуэнтес выбирает именно хронику Диаса дель Кастильо, который будучи непосредственным участником Конкисты, строит свой рассказ, опираясь на собственные живые воспоминания и впечатления от происходивших событий. Это во многом частный взгляд на историю, в котором субъективное начало безусловно преобладает. Более того, хроника Берналя Диаса стала культовым произведением для многих латиноамериканских писателей XX в., таких как Г. Гарсиа Маркес и А. Карпентьер, которые видели в этом тексте истоки всей региональной словесности. Сам Фуэнтес в «Доблестном Новом Свете» отмечает, что Берналь Диас — «наш первый романист», «создатель эпоса, колеблющегося между историей и вымыслом»¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Fuentes C. Valiente mundo Nuevo. México: FCE, 1990. P. 71.

История Конкисты в пересказе Берналя Диаса — это увлекательное повествование, полное драматизма, оценочности, испытавшее на себе влияние сюжетов рыцарских романов, романов-путешествий, а также классических историографических сочинений римской эпохи. Хроника Берналя Диаса — пример слияния историоописания и художественной литературы, что роднит ее с новеллой «Два берега», которая на нее опирается.

Агиляр с некоторой иронией говорит о Хронисте, который, по его мнению, не уделил ему должного внимания, просто упомянув его имя 58 раз и заметив напоследок, что умер Агиляр от сифилиса. Так, Фуэнтес, передавая право говорить о Конкисте еще одному участнику исторических событий, утверждает принцип плюрализма, предполагающий, что нет и не может быть единственной версии событий той эпохи, канва истории соткана из множества равноправных голосов, повествующих о ней.

Один из способов организации художественного времени в новелле — анахронизм: Агиляр в пародийном свете перекладывает историю Берналя Диаса, вышедшую в свет в 1632 г., в то время как сам Хронист пишет о смерти Агиляра в 1524 г. Данный аналепсис возможен благодаря особой перспективе повествования: Агиляр рассказывает о Конкисте, будучи мертвым. Смерть в данном случае приравнивается к вечности. Увидеть действительность с точки зрения смерти — значит симультанно охватить все пространства и времена, которые оживают в огромном Театре Памяти. Данный способ повествования использовал в своем романе «Педро Парамо» классик мексиканской литературы Хуан Рульфо. Фуэнтес по достоинству оценил произведение своего старшего современника, назвав его лучшим романом в истории мексиканской литературы. В эссе «Хуан Рульфо: время мифа» Фуэнтес отмечает, что прошлое в романе не осталось позади, оно рядом, «за этой дверью, за этим окном»¹⁶⁵. Идею симультанности времен Рульфо передал в образе вечного настоящего, прибегнув к повествованию от лица смерти.

¹⁶⁵ Fuentes C. Juan Rulfo: el tiempo del mito// Campbell F. La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica. México: Ediciones Era, 2003. P. 253.

В финале новеллы «Два берега» Агиляр говорит, что рассказывание противоположно жизни, рассказывать — это удел мертвого. Таким образом, само художественное творчество становится делом смерти, вечности. Тема слова, речи тесно связана с концепцией истории Фуэнтеса. Берналь Диас замечает некоторые заслуги Агиляра, «который язык индейцев знал в совершенстве, чем очаровал жителей Косумеля, которые верили ему больше, чем Кортесу»¹⁶⁶, но все же отводит ему довольно скромную роль переводчика: «от слова до слова быстро и уверенно переводили донья Марина и Агиляр»¹⁶⁷. Фуэнтесу же принципиально важно, что рассказчик — переводчик, которому дана тайная власть над словом. Фуэнтес утверждает силу слова непосредственно влиять на реальность, создавать ее. Агиляр признается: «Я переводил, предавал, выдумывал»¹⁶⁸. Показателен эпизод, в котором описан разговор Кортеса с последним ацтекским императором Гуатемусом. Кортес восхищен храбростью племянника Моктесумы и разрешает ему и дальше править в своих землях. Но Агиляр, решив проверить власть слова на деле, произносит речь с противоположным смыслом, якобы Кортес собирается попытать Гуатемуса, пока тот не скажет, где спрятаны сокровища Моктесумы. Удивительным образом слова переводчика воплощаются в действительности, и на следующий день он видит обезображенное тело индейского императора.

История Конкисты в изображении Фуэнтеса — это не история борьбы Кортеса и Моктесумы, «главных героев» официальной историографии. Исход исторических событий определило соперничество двух переводчиков, Агиляра и Малинче. История Конкисты — это история двух предательств, Агиляром Кортеса и Малинче индейцев. Так, Агиляр сообщает Моктесуме о том, что Кортес в немилости у испанского короля, а Малинче в свою очередь указывает Кортесу на междоусобную борьбу, раздирающую империю ацтеков. Особый интерес представляет эпизод резни в Чолуле, которую устроили испанцы. Агиляр сообщает жрецам, что Кортес пришел не с миром, но хочет свергнуть индейских богов.

¹⁶⁶ Берналь Диас дель Кастильо. Правдивая история завоевания Новой Испании. М.:Олма-ПРЕСС, 2000. С. 24.

¹⁶⁷ Там же. С. 36.

¹⁶⁸ Fuentes C. El naranjo. Madrid: Alfaguara, 1993. P. 4.

«Опасности нет, — сказал я Кортесу, зная, что опасность угрожает. Стоит опасаться, говорила Малинче Кортесу, думая, что опасность не угрожает»¹⁶⁹. В этой борьбе двух лживых предателей побеждает Малинче, которая, будучи любовницей Кортеса, пользуется бóльшим доверием.

Коль скоро движущей силой истории признается слово, подчас лживое, но способное стать самой реальностью, то всегда остаются иные, не реализованные пути исторического развития. Мертвый Агиляр признается: «нереализованные возможности истории... лишают меня сна»¹⁷⁰, «всегда могло произойти прямо противоположное тому, что описывает Хронист»¹⁷¹. Очень часто, почти в каждом эпизоде, читателю предлагается альтернативный вариант развития событий. Так, если бы Моктесума больше разговаривал со своим народом, а не молился богам, возможно, ему удалось бы сохранить единство своей империи. Если бы он разгромил Нарваеса, конкистадора, выступившего против Кортеса, вместо того, чтобы заключить с ним мир против Кортеса, то еще можно было бы спасти Мексику от разорения. Если бы Малинче отдала предпочтение Агиляру вместо Кортеса, то, как надеется Агиляр, стало бы возможным гармоничное единение Старого и Нового Света, символом которого стала бы их любовь.

В восприятии Агиляра Конкиста была хищническим захватом и разграблением империи ацтеков, в результате которого был нанесен непоправимый урон индейской цивилизации: «Европа оставила глубокий шрам на лице Нового Света»¹⁷². Символом этой травмы в произведении стал шрам на лице Гуатемуса. Агиляр, восемь лет проведя в плену у индейцев Юкатана, проникается глубоким уважением к их образу жизни и мыслей, более того, их мироощущение становится ему близким по духу, и в Мексике он обретает вторую родину. Главная забота индейцев — возделывать землю, как заботились о ней предки, и сохранить ее плодородие для наследников. Агиляра восхищает их ощущение времени, индеец

¹⁶⁹ Ibid. P. 14.

¹⁷⁰ Ibid. P. 9.

¹⁷¹ Ibid. P. 7.

¹⁷² Ibid. P. 6.

живет, зная, что он звено нерушимой цепи поколений, то, что он делает сейчас для потомков, делали когда-то его предки. Время движется циклически, жизнь и смерть чередуются: «Смерть — источник жизни..., смерть — это первое рождение»¹⁷³. Основной закон бытия — вечное возвращение: времени суток, времен года, самого человека. Цикличность, тем самым, становится залогом устойчивости и вечности универсума. Символизирует это мироустройство фигура императора. Агиляр объясняет для себя фатализм Моктесумы, не принимающего решительных мер для борьбы с испанцами, тем, что его задачей было заботиться о вечном, «вопрошать: настанет ли вновь рассвет? Пойдет ли вновь дождь? Вырастет ли маис?»¹⁷⁴

Агиляр преследует утопическую цель не только оставить нетронутой культуру индейцев, но соединить Старый и Новый Свет в цивилизационное целое. Для реализации идеи альтернативной истории Фуэнтес использует необычную повествовательную технику, организующую художественное время. В новелле 11 глав, нумерация им дана в обратном порядке, с 10 по 1 и «0» последняя глава. Агиляр избирательно предлагает нам отдельные фрагменты истории Конкисты, располагая их в обратном порядке. Так, сама история утрачивает континуализм, логичное чередование причин и следствий. Но все же, в исторической концепции Фуэнтеса отсутствует элемент хаоса, писатель верит в историческую правду и историческую справедливость, пусть и субъективную, рожденную художественным вымыслом. Итак, в 10 главе показана всем известная история разрушения испанцами Теночтитлана, столицы империи ацтеков, за которым последовало дальнейшее завоевание и колонизация Нового Света. В надежде изменить ход истории Агиляр обращает движение истории вспять, доходя до первой главы, в которой рассказывается о жизни среди индейцев. Глава «0» повествует альтернативную историю. «0» — это не абсолютное ничто, но пустота, которая содержит в себе потенциально бытие. В новелле Фуэнтеса — это оставшаяся нереализованной история завоевания Испании индейцами во главе с другом Агиляра Гонсало Герреро. Почти одновременно Фуэнтес выскажет эту

¹⁷³ Ibid. P. 17.

¹⁷⁴ Ibid. P.9.

идею в эссеистическом сборнике «Три речи для двух деревень» (“Tres discursos para dos aldeas”): «А что вы сказали бы, если бы вместо известной нам Конкисты сами индейцы завоевали бы Европу?»¹⁷⁵ Фуэнтес воплощает в главе «0» свою идею синтеза культур: «мы начали строить храм четырех религий, на котором высекали слово Иисуса, Магомета, Авраама и Кецалькоатля»¹⁷⁶. В «Погребенном зеркале» Фуэнтес пишет: «Мы греки и иберийцы, римляне и евреи, арабы, христиане»¹⁷⁷. Альберто Рибас отмечает, что Фуэнтес предал идею мультикультурализма, переоценивая роль Испании в строительстве новой утопической цивилизации¹⁷⁸. Испанский язык также признается единственным языком империи, поглотившим в себя и тем самым обогатившим все остальные языки. Мы же не будем углубляться в социологические и культурологические исследования подобного рода, ограничившись замечанием о том, что целью Фуэнтеса как писателя и эссеиста этого периода действительно было реабилитировать испанское культурное наследие в Латиноамериканской цивилизации.

Но все же финал произведения неоднозначен. Феномен обратимого времени сопрягается с циклическим временем. Автор прибегает к постмодернистскому приему нонселекции, предлагая две развязки, одну — в начале произведения, другую — в конце. Таким образом, композиция построена на модели круга, более того, между 10 и нулевой главой наблюдается параллелизм: происходит «Конкиста наоборот», Испания и Новый Свет меняются местами: «падение великого ацтекского города» — «падение великого андалузского города», «сожженная вода озера, на котором вырос Теночтитлан» — «сожженная вода Гвадалквивира». Герреро, первый правитель нового государства обретает черты последнего императора ацтеков Гуатемуса, чей шрам появляется и на лице Герреро. Это символизирует вечную память о травме, нанесенной Старым Светом Новому. Утопическую картину также омрачает насилие, которое вновь повторяется в

¹⁷⁵ Fuentes C. Tres discursos para dos aldeas. Madrid: FCE, 1993. P. 60.

¹⁷⁶ Fuentes C. El naranjo. Madrid: Alfaguara, 1993. P. 20.

¹⁷⁷ Fuentes C. El espejo enterrado. México: Alfaguara, 2010. P. 19.

¹⁷⁸ Ribas A. Transatlantic Fuentes: between “The two shores” of multiculturalism and glossocentrism // Estudios mexicanos. 2011. N.1.P. 143-175.

истории: «Членов Святой Инквизиции мы сожгли на публичных площадях от Логроньо до Барселоны и от Овьедо до Кордубы»¹⁷⁹. В финале новеллы Агиляр как постмодернистский повествователь отдает себе отчет в том, как он строит свой рассказ и зачем: «... я начал с десяти и дошел до нуля, чтобы выразить идею постоянного повторения никогда не завершающихся историй»¹⁸⁰. Историческая ризома, не имеющая ни начала, ни конца, подчиняется лишь закону вечного возвращения. Идея цикличности содержится и в одном из эпиграфов, взятом из повести «Поздняя любовь» («Amor tardío», 1971) современного израильского писателя Амоса Оза (Клауснера): «Как планеты по своим орбитам, мир идей движется по кругу»¹⁸¹.

О судьбе как самого Кортеса после завоевания Новой Испании, так и его потомства, повествуется во второй новелле сборника «Сыновья конкистадора» («Los hijos del conquistador»). Значительность фигуры Кортеса — прародителя мексиканской цивилизации — заставляет Фуэнтеса посвятить этому образу еще одну новеллу в сборнике, тем более что в «Двух берегах» на первый план выходят фигуры переводчиков. Более того, история завоевательных походов, принесших славу Кортесу, не исчерпывает всей глубины этого исторического персонажа, жизнь которого была полна драматизма и даже трагизма.

Судьба Кортеса описана с точки зрения двух его сыновей, которые в произведении обозначены как Мартин II — сын Кортеса от Малинче, и Мартин I, рожденный Хуаной де Суньига, последней женой Кортеса. Так, Фуэнтес вводит тему наследства и наследия, которую он рассматривает не только в личной, но и национально-исторической перспективе. Название рассказа можно перевести и как «Дети конкистадора», и тогда Мартин I и II, пытающиеся постичь судьбу своего отца, символизируют современных мексиканцев в поисках своей национальной самобытности. Так, Фуэнтес воспроизводит в новелле такую архетипическую ситуацию, как поиски отца, которая лежит в основе сюжета, к примеру, «Улисса»

¹⁷⁹ Fuentes C. El naranjo. Madrid: Alfaguara, 1993. P. 19.

¹⁸⁰ Ibid. P. 21.

¹⁸¹ Ibid. P. 3.

Джойса или «Педро Парамо» Рульфо. В произведении Фуэнтеса это одновременно и поиски культурных истоков. Тема рождения мексиканской нации была одной из центральных в раннем творчестве Фуэнтеса. Ей посвящена пьеса «Все кошки серы» (“Todos los gatos son pardos”). Символична сцена рождения первого в Новом свете метиса, сына Малинче от Кортеса. Героиня произносит монолог, в котором предрекает нелегкую судьбу мексиканского народа и оставляет своему сыну и вместе с ним и всей метисной нации свой завет: «Выходи, плод предательства, сын падшей женщины..., упади на землю, которая не принадлежит ни мне, ни твоему отцу, но будет твоей..., выходи, сын двух враждующих кровей...»¹⁸²

Немаловажен тот факт, что размышления о метисном характере новой цивилизации, встречаются в речи Мартина II, который и является, по сути, первым представителем мексиканской нации. Его отличает высокий уровень самосознания и ответственности за будущее новой страны. Наследие он воспринимает как тяжкое бремя, часто сравнивает его с Дамокловым мечом, нависшим над его головой. Он растерян и встревожен: индейское и испанское начала воспринимаются им пока еще как отдельные друг от друга: «Куаунауак или Куернавака?... змея в перьях или распятый Христос?... Тонатцин или Гуадалупе?»¹⁸³. Все же герой мечтает об их единении: из глубин озера, окружавшего древний Теночтитлан, ему слышится пение, в котором слились воедино испанский язык и науатль. Не случайно также, что Мартин II в изображении Фуэнтеса — это один из плотников, строящих христианский собор на руинах индейского храма. Этот же мотив, воплощающий идею симбиоза культур, лежащего в основе зарождающейся цивилизации, есть и в первой новелле. По словам Агиляра, материалом для христианских церквей стали камни, из которых строили индейские храмы. Проблема национальной самоидентификации поставлена Фуэнтесом, но не разрешена, о чем свидетельствуют финальные слова новеллы, принадлежащие Мартину II: «Я не знаю, что означает рождение новой страны»¹⁸⁴.

¹⁸² Fuentes C. Todos los gatos son pardos. Coyoacan: Siglo XXI editores, 1970. P. 44.

¹⁸³ Fuentes C. El naranjo. Madrid: Alfaguara, 1993. P. 91.

¹⁸⁴ Ibid. P. 116.

Если Мартина II заботит будущее, то Мартина I интересует прежде всего прошлое, а именно судьба отца. На страницах новеллы мы встречаем две истории о Кортесе. По мнению итальянского филолога Марко Бао Лонга, рассказ Мартина I более близок официальной историографии, в глазах наследника Кортеса его отец — настоящий герой, прославивший на века свое имя¹⁸⁵. Он с гордостью называет его «маркиз де Валье, генерал-капитан Новой Испании и завоеватель Мексики»¹⁸⁶. Но все же, Мартин I предлагает не только парадную сторону истории, его повествование далеко от сухого перечисления фактов, оно наполнено глубоким драматизмом. Мартин I искренне переживает об отце, которого погубила не столько болезнь, сколько бесчисленные заговоры и интриги завистников.

Еще одна, «очеловеченная» история Кортеса представлена рассказом Мартина II. В Хронике Берналя Диаса говорится, что Мартин, сын Малинче, в 1529 г. был признан законным сыном Кортеса и его первенцем. Фуэнтес верен этому историческому факту, но замалчивает историю о том, что Мартин рос при дворе испанского короля, получил соответствующее воспитание и образование, был женат, имел детей, также был командором Сантьяго. В изображении Фуэнтеса сын Малинче чувствует себя брошенным, и его гложет чувство несправедливости и обида, он признается, что иногда радуется страданиям, выпавшим на долю Кортеса, воспринимает их как возмездие за собственное унижение. Образ Мартина сопряжен с национальным психологическим комплексом сиротства, сформулированным еще О. Пасом в «Лабиринте одиночества». Благодаря рассказу Мартина II возникает иной облик Кортеса, оставшийся в тени парадной истории, к примеру, ему интересна сексуальная жизнь его отца, имевшего огромное количество любовниц. В целом, рассказ Мартина II — это отличная от официальной, «истинная история, а не пыльные архивы... Живая история памяти и желания, ... которая происходит здесь и сейчас, а не вчера и не завтра»¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Long M.B. Los círculos del tiempo, las máscaras de la identidad y los mitos de la mexicanidad en "El naranjo" de Carlos Fuentes. Ph.D. tesis. Padova. 2011. 126 p.

¹⁸⁶ Fuentes C. El naranjo. Madrid: Alfaguara, 1993. P. 68.

¹⁸⁷ Ibid. P. 77.

В целом Фуэнтес остается верным фактам официальной историографии, в новелле очень много точных датировок, имен реальных исторических лиц. Но, как и в первой новелле, писателя интересует проблема альтернативной истории, ему важно показать не только то, что было, но также, что могло бы быть, но не произошло. В основе сюжета новеллы реальная история заговора братьев Мартина I и II и Луиса против королевской Аудиенции с целью захвата власти над Мексикой. Мартин II в произведении подговаривает брата попытаться взять власть в свои руки. Сцена этого соблазнения властью напоминает искушение Христа дьяволом: «Вчера я отвел его на вершину Чапультепека и оттуда показал ему всю красоту долины Мехико...Сделай то, что не удалось сделать отцу»¹⁸⁸. Мартин II хочет, чтобы брат доказал своими поступками, что он истинный наследник и продолжатель дела, начатого Кортесом, смог пойти дальше отца, не повторял историю, но разомкнул бы ее порочный круг. Мартин II приводит брату в пример печальную судьбу многих конкистадоров, которые осмелились пойти против короля. Идея истории как фатальности отражена в эпиграфе к новелле, взятом из Хроники Берналя Диаса, который утверждает, что после завоевания Нового Света над потомками Кортеса нависло проклятие, которое сулит им одни несчастья. Мартин II же настаивает, что Мартин I может и должен покончить с этим историческим фатализмом.

Но наследник Кортеса проявляет малодушие. Любовь к роскоши и боязнь запятнать честь оказываются для него выше чувства долга перед отцом, Мартин I так и остается игрушкой в руках истории, не становясь ее творцом. С образом Мартина I связана еще одна нереализованная историческая альтернатива: наследник Кортеса нарушает завет отца, не выполняет его последнюю волю — вернуть индейцам их земли. Кортес, как Агиляр и Герреро, искренне полюбил Мексику; Мартин II замечает: «Он просил проявить к нам, своему мексиканскому народу, сострадание... В конце концов он слился с нами, с нашей землей»¹⁸⁹. Это объясняет и такой «мистический» эпизод в новелле, когда Мартин I видит на лице умершего отца маску Кецалькоатля, который, согласно ацтекской легенде, должен

¹⁸⁸ Ibid. P. 94.

¹⁸⁹ Ibid. P. 69.

возвратиться и вернуть «Золотой Век». Кортесу же из-за предательства наследника так и не удастся этого совершить.

Сюжет новеллы помещен автором в особое пространственно-временное измерение, о чем свидетельствует композиция повествования. Рассказ ведут поочередно Мартин I и Мартин II. Поначалу кажется, что новелла написана в эпистолярном жанре, так как рассказы героев не изолированы. Братья ссылаются друг на друга, каждый знает, о чем повествует другой. Но их речь не оформлена в виде писем. Это напоминает постмодернистскую повествовательную технику, предполагающую, что рассказчики знают, как построен текст и какова роль в повествовании каждого из них. Но в своей финальной речи каждый из братьев сообщает о своей кончине. Смерть становится особым измерением, в котором элиминируются пространственно-темпоральные границы и становится возможным объединение двух братьев, которые выступают в качестве символа двуначалия мексиканской культуры. На протяжении всего произведения эти голоса спорят, негодуют, но в определенных эпизодах антагонизм смягчается. Так, Мартин I дает пощечину члену Аудиенции, оскорбившему Мартина I, который признается: «Я посмотрел на него с любовью, которая освобождала меня, если не его, от всех различий, разделявших нас»¹⁹⁰. А также в главе «Оба Мартина» два голоса объединяются, достигается утопический синтез двух истоков цивилизации Нового Света. Заслуживает внимания также тот факт, что перед сообщением о смерти каждый рассказчик видит себя ребенком: Мартин I рядом с отцом, Мартин II рядом с матерью. Одновременное приближение к смерти и возвращение в детство, которое Фуэнтес изобразил еще в «Смерти Артемио Круса», знаменует феномен сопряжения линейного и обратимого времен, возможный только в перспективе вечности, даруемой смертью.

Единственная новелла, которая, на первый взгляд, никак не связана с историей Латинской Америки, — это «Две Нуманции» («Las dos Numancias»). В основу ее сюжета положена история завоевания Испании Римской Империей, а именно захват и разрушение города Нуманции Публием Корнелием Сципионом Младшим в 134–133 гг. Не случайно все же, что данный рассказ занимает

¹⁹⁰ Ibid. P. 108.

срединное положение в произведении: в нем представлен наиболее глубокий пласт исторического прошлого, когда было положено начало испанской культуры, ставшей частью цивилизации Нового света. И Нуманция предстает здесь оплотом древней иберийской культуры.

Несколько отлично обращение Фуэнтеса с историографическим материалом, по сравнению с другими рассказами. В данной новелле автор старается как можно более точно следовать историографии, сообщает о военных походах римлян в Испанию, о войнах с Карфагеном, о роде Сципионов и их роли в завоевании Пиренейского полуострова. Данную новеллу, что отличает ее от других, сопровождает историческая справка, в которой автор подробнее останавливается на истории рода Сципионов, приводит большое количество точных дат, а также сообщает названия источников, на которые он опирался при написании новеллы. Своеобразно, что библиография содержит не только труды Цицерона и Полибия, но также и пьесу Сервантеса «Осада Нумансии», слова из которой стали также эпиграфом к новелле. Так, Фуэнтес при исследовании событий далекого прошлого, обращается и к художественному произведению. Сам автор в данной новелле не занимается переписыванием истории, как к примеру в первой главе, но благодаря художественному вымыслу история осады и падения Нуманции, образ завоевателя Сципиона Младшего предстают в драматическом и даже трагическом свете, а также исторический сюжет служит поводом для постановки ряда философских, психологических и культурологических проблем.

У новеллы усложненная структура, предполагающая наличие нескольких повествовательных голосов, благодаря которым история «оживает». Один из повествователей — ментор Сципиона, историограф греческого происхождения Полибий Мегалополис. В его уста, а также в уста Сципиона автор вкладывает свою концепцию истории: «Мы выдумываем историю. Мы воображаем события. Без вымысла, ни ты, ни вы никогда не узнаете, что произошло в Нуманции»¹⁹¹. Чтобы некое событие стало частью истории и не ушло в небытие, необходимо отказаться от веры в наличие одной, объективной версии. Историческое событие «оживает» благодаря памяти и вымыслу. Сципион произносит фразу, которая стала

¹⁹¹ Ibid. P. 156.

творческим кредо самого Фуэнтеса: «Нужно научиться вспоминать будущее и воображать прошлое»¹⁹². Эти слова отсылают к циклической модели времени, в которой будущее и прошлое могут поменяться местами, так как прошлое детерминирует будущее.

Модель времени и истории как цикла воплощена в композиции новеллы. В начале и в конце произведения голос повествователя обращается к Сципиону на «ты», который незадолго перед смертью смотрится в зеркало и видит себя молодым. Ставшая возможной встреча молодости и старости свидетельствует о том, что голос, произносящий «ты» принадлежит вечности. И действительно, та же сцена в финале происходит после смерти героя, который оказывается будто в ином временном измерении, в котором возможно сказать о прошлом как о том, чему еще только предстоит свершиться: «Ты подожжешь и разрушишь Карфаген. Осадишь и завоюешь Нуманцию»¹⁹³.

Не случайно также, что почти половина главы посвящена истории рода Сципионов. После новеллы автор помещает их генеалогическое древо. Стоит заметить, что в роду повторяются имена Публий и Корнелий. Это не только соответствует традиции, но приобретает и символическое значение: повторяется и судьба Сципионов. Фуэнтес явно заимствует модель, предложенную Маркесом в романе «Сто лет одиночества»: из поколения в поколение рождаются члены рода с одинаковыми именами, характерами и судьбами. Согласно Фуэнтесу, история фатальна, она движется по кругу. Доказательство тому — тот факт, что Сципион младший и его знаменитый дед, победивший Ганнибала, были убиты ударом ножа в шею. Более того, Фуэнтес выходит за рамки истории рода и показывает, что та же участь постигла и предводителя иберийцев Вириато. Такая деталь внешности, как обнаженная шея становится лейтмотивом новеллы, наполняющейся символическим значением неизбежной судьбы. Мотив исторического фатализма отражает и тот факт, что об исходе осады Нуманции мы узнаем уже на первых страницах новеллы.

¹⁹² Ibid. P. 141.

¹⁹³ Ibid. P. 161.

Фуэнтес проводит параллель между завоеванием Испании римлянами и Конкистой Нового Света. Сципион Младший, осадивший Нуманцию, — это, в сущности, Кортес, стоящий перед стенами Теночтитлана. Это сравнение становится более уместным, если вспомнить эпизод первой новеллы, в которой говорится, что борода Кортеса кажется более древней, чем он сам, она будто досталась ему в наследство «с времен Вириато.., с времен осажденного города Нуманция...»¹⁹⁴. Борода, как и обнаженная шея, — символ нерушимой связи поколений, времен, циклического возвращения прошлого.

Так же, как и в первой новелле, мы сталкиваемся с феноменом «конкисты наоборот». Теперь завоеванными предстают испанцы, оказываясь в том же положении, что и индейцы Америки в XVI в. Справедливо замечание Кофмана, по мнению которого Фуэнтес сравнивает покорение мистической, иррациональной латиноамериканской и иберийской цивилизаций рационализированным Старым Светом и Римской империей соответственно¹⁹⁵. Фуэнтес использует прием остранения при описании обычаев и характера древних испанцев римлянами, а также характеризуя самих римлян голосом грека Полибия. В результате описания почти совпадают, испанцы по сравнению с римлянами и римляне по сравнению с греками — варвары, что еще раз подтверждает тезис о циклической повторяемости всего в мире, а также свидетельствует в пользу идеи относительности каких-либо оценок и мнений.

Феномен завоевания интересен Фуэнтесу постольку, поскольку связан с идеей встречи культур, их взаимовлияния и взаимопроникновения. В «Погребенном зеркале» писатель отмечает, что в результате завоевания Испании «возник комплекс традиций, которые оформили культуру, социальные институты, психологию... не только испанцев, но и их потомков в Америке»¹⁹⁶, подчеркивая, таким образом, что именно метисная Испания стала частью Латинской Америки. Согласно Фуэнтесу, в основе завоевания лежит антагонизм. В «Погребенном

¹⁹⁴ Ibid. P. 11.

¹⁹⁵ Кофман А.Ф. Карлос Фуэнтес // История литератур Латинской Америки. Кн. 5. М.: Издательство ИМЛИ РАН, 2005. С. 535.

¹⁹⁶ Fuentes C. El espejo enterrado. México: Alfaguara, 2010. P.47-48.

зеркале» писатель замечает, что «столкновение цивилизаций привело к одновременному разрушению и созиданию культуры Нового Света»¹⁹⁷. По мнению А. Рибаса, завоевание Нуманции — это путь разрушения и уничтожения, отличный от процесса Конкисты, приведшей к слиянию культур¹⁹⁸. На наш взгляд, это мнение ошибочно. Сципион, чтобы подступиться к Нуманции, меняет порядки в армии, чтобы приспособить солдат, привыкших к рафинированности и изысканности, к встрече с «дикарями». Чтобы победить нумантийцев, нужно стать, как они.

Разрушение Нуманции оставило глубокую рану в душе Сципиона, который после победы чувствует неизбывную раздвоенность между душой и телом, материей и духом, делом и мыслью. Мотив двойничества — один из основных в произведении. Известный исторический факт того, что Сципион окружил город еще одним периметром стен, создал пустую копию Нуманции, приобретает в новелле символическое значение. «Раздвоенность» Нуманции отвечает психологическому состоянию героя. Любой завоеватель, Сципион или Кортес, чувствует себя в итоге завоеванным. Герой новеллы признается, что его победа обернулась, по сути, его собственным поражением: «Я отступаю, побежденный моим триумфом»¹⁹⁹. Единственное, что может вернуть Нуманцию к жизни, — это сила слова. Жители Нуманции утратили дар речи, ответственность за сохранение памяти о них несет сам Сципион: «Воспевай Нуманцию, верни ей жизнь с помощью слова»²⁰⁰. Надежду на это выражают в середине новеллы нумантийские женщины, слова которых содержат идею возвращения, циклического повторения: «мы исчезнем из мира. Вернемся в землю. Но однажды мы поднимемся из нее»²⁰¹. Слова Агиляра о том, что «несчастью можно противостоять, только рассказывая о

¹⁹⁷ Ibid. P. 97.

¹⁹⁸ Ribas A. Transatlantic Fuentes: between “The two shores” of multiculturalism and glossocentrism // Estudios mexicanos. 2011. N.1.P. 158.

¹⁹⁹ Fuentes C. El naranjo. Madrid: Alfaguara, 1993. P.157.

²⁰⁰ Ibid. P. 162.

²⁰¹ Ibid. P. 155.

нем»²⁰², как нельзя лучше отражают идею Фуэнтеса о том, что время идет рука об руку со словом, которое способно избавить от забвения и увековечить память о той или иной трагедии.

Сюжет четвертой новеллы «Аполлон и проститутки» (“Apolo y las putas”) возвращает нас в Мексику, при этом движение времени изменяет свой вектор и перед читателем предстает современная эпоха. Новелла отличается от предыдущих тем, что в ней отсутствует «исторический» сюжет в традиционном смысле, но повествуется о приехавшем в качестве туриста в Акапулько североамериканском актере, который нанимает яхту, отправляется в круиз с семьей проститутками и умирает от сердечного приступа во время сексуальной оргии.

Согласимся с Марко Бао Лонгом, по мнению которого данная новелла предлагает еще один вариант Конкисты²⁰³. Порицаемая Фуэнтесом глобализация в лице североамериканской массовой культуры завоевала Мексику и грозит ей утратой своей культурной самоидентичности. Современный Акапулько наводнили туристы, в основном из США, для которых богатая культурная традиция Мексики не более чем экзотика. Сам Акапулько превратился в подобие туристического рая. По всей новелле разбросаны символы этой поп-культуры, угрожающей обезличить культуру Мексики: песни Битлс, Роллинг стоунз, фильм «Красотка», марка одежды Макс-энд-Спенсер и т.д. Сам главный герой Висенте Валера поначалу предстает в ипостаси нового конкистадора, типичного англосаксонца, приехавшего в Мексику для развлечения.

Но это обличье лишь маска. На самом деле герой не хочет быть больше связанным с Голливудом, он бежит от своего иллюзорного прошлого в надежде обрести новое, истинное «я». В США он был просто актер второго плана, снимавшийся в фильмах серии «В». Несколько раз повторяется в новелле такая деталь, как холодная статуэтка Оскар в горячей руке Висенте. Это символизирует

²⁰² Ibid. P. 13.

²⁰³ Long M.B. Los círculos del tiempo, las máscaras de la identidad y los mitos de la mexicanidad en “El naranjo” de Carlos Fuentes. Ph.D. tesis. Padova. 2011. P. 85.

отрешенность героя от бездушного Голливуда, не сумевшего разглядеть талант героя. Своеобразна характеристика героем чуждого ему североамериканского мироощущения через темпоральные понятия: «Самый страшный грех в Голливуде быть тем, кто был... Им важно только то, что будет»²⁰⁴. Висенте не приемлет эту исключительную нацеленность на будущее, отказывающуюся от прошлого. Сам он наоборот дорожит именно прошлым: «Они не знают, что у меня есть прошлое и что мне дала его всего лишь одна кинокартина»²⁰⁵. Висенте смог проявить свой подлинный актерский талант в фильме Леонелло Падовани, за роль в котором он и получил своего единственного Оскара. Для Висенте истинное прошлое — только то, что обладает ценностью, нечто сущностное для личности. Съемки во второсортных фильмах, брак с Синди, которая видела в нем только актера серии «В», — все это не составило его прошлого, так как ушло в небытие.

Путешествие в новелле — это не просто туристическое «нашествие» на Мексику, но поиски собственной идентичности. То же значение приобретает и мотив плаванья по морю. Центральное событие произведения — это смерть Висенте, которая происходит в середине новеллы и делит ее на две смысловые части. Стоит заметить, что смерть героя была предрешена им самим. На первой странице новеллы читаем: «Звезда Голливуда погибает в катастрофе в бухте Акапулько». Так Висенте воображает себе свою смерть, признаваясь, что «желает драмы»²⁰⁶, которая не лишит его жизни, но как ни парадоксально, изменит ее. После смерти Висенте продолжает повествование, таким образом, смерть не уносит его в небытие, он обретает новое бытие-в-смерти, более того, он даже не теряет физиологических ощущений, к примеру, чувствует жару, боится быть съеденным акулами. В основу данного образа смерти положены мексиканские народные представления, согласно которым, жизнь и смерть слиты воедино и смерть — лишь иное, отличное от жизни бытие.

²⁰⁴Fuentes C. El naranjo. Madrid: Alfaguara, 1993 . P. 185.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid. P. 171.

Знаменательность смерти отмечена тем, что происходит она ровно в полдень: половина суток и половина новеллы позади, новое время суток означает начало новой жизни Висенте. Новелла имеет форму дневниковых записей: пока герой жив, каждый эпизод он маркирует точным до минут временем. Это характеризует его как человека североамериканской, рационализированной цивилизации. Во второй половине новеллы время менее точно, часто называется только время суток, иногда герой выражает сомнение по поводу того, который час: «Должно быть, три часа дня»²⁰⁷, «Полдень?»²⁰⁸, «И который сейчас час?»²⁰⁹. Смерть приводит к утрате временной и пространственной точности: яхта теряет курс и ее носит по волнам. Герои будто попадают в иное измерение, современный глобализированный мир остается позади. Именно во второй части новеллы все больше у героев проступают черты, роднящие их с теми или иными мифологическими образами. Так, Висенте «превращается» в Аполлона, а семь проституток становятся его «музами из борделя»²¹⁰. Висенте вспоминает, что режиссер Падовани назвал его Аполлоном, богом солнца, а также покровителем ремесел и наук. Если вспомнить ацтекскую мифологию, эти черты приписывались Кецалькоатлю, с которым также ассоциируется образ Висенте. В определенный момент герою кажется, что он совершает путь, пройденный когда-то Кортесом. А семь проституток приобретают черты Малинче — прародительницы мексиканского народа. Так, совокупление с ними Висенте воспринимается как «чингада», обладание Кортеса Малинче, положившее начало новой нации.

Не случайно образ завоевателя часто возникает в сознании героя. Висенте в смерти обретает свою национальную идентичность. Как он сам признается в финале, «я стал мексиканцем»²¹¹. Так, новый конкистадор в результате сам оказывается завоеванным. Только в смерти герой интуитивно прозрел мексиканскую сущность: «бесприютное общество, в котором обстоятельства

²⁰⁷ Ibid. P. 216.

²⁰⁸ Ibid. P. 219.

²⁰⁹ Ibid. P. 225.

²¹⁰ Ibid. P. 203.

²¹¹ Ibid. P. 227.

никого не различают и не уважают»²¹². Это роднит Висенте с Амброзом Бирсом, героем романа Фуэнтеса «Старый гринго» (“Gringo viejo”, 1985). Как справедливо замечает Кофман, смерть становится единственным способом приобщения к мексиканскому миру, и пребывание североамериканца в Мексике сродни путешествию в загробный мир²¹³. Смерть дарует Висенте и возможность увидеть истинный облик его спутниц, он читает их мысли, их прошлое, в котором центральное место занимает воспоминание о смерти близкого человека. Теперь эти девушки не просто экзотические красотки, торгующие своим телом, но личности, каждая из которых, как и сам Висенте, обладает своим истинным прошлым.

Но принадлежность Висенте мексиканскому культурному миру была заложена в нем изначально, так как герой имеет метисную природу. Он потомок испанцев, которые были выброшены на берег Ирландии при разгроме Непобедимой Армады. Прожив в Ирландии, он переезжает в США, а затем в Мексику, где остается навсегда. Если ранее Фуэнтес утверждал наличие непреодолимой границы между США и Мексикой, то теперь в образе Висенте воплотил идею связи Старого и Нового Света, США и Мексики.

Висенте повторяет судьбу героя раннего рассказа Фуэнтеса, Филиберто, который также нашел свою смерть в Акапулько. Но если для героя «Чак Моола» смерть — это действительно окончание жизни, то в художественном мире данной новеллы это обновляющая сила, дарующая второе рождение. Она также позволяет выйти за рамки собственной индивидуальности. Не случайно Фуэнтес отмечает, что мертвое лицо Висенте утратило четкость черт, и никто никогда не узнает, как он выглядел на самом деле. Сам Висенте в смерти воображает себе свои иные возможные судьбы. Так вводится тема альтернативной истории, а также круговорота жизни и времени. Висенте видит себя в образе героев остальных новелл: Кортеса, Мартина II, Сципиона и т.д. Этот феномен правомерно, на наш

²¹² Ibid.

²¹³ Кофман А.Ф. Карлос Фуэнтес // История литератур Латинской Америки. Т. 5. Очерки творчества писателей XX в. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 522.

взгляд, объяснить концепцией мировой души У. Йейтса. Не случайно, Йейтс — любимый поэт Висенте, которого он несколько раз цитирует в произведении. Сознание Висенте в смерти отвечает образу мирового разума, общей памяти, которая является хранилищем образов, циклически воспроизводимых в истории и в личной памяти человека.

Переходя к пятой новелле сборника «Две Америки» (“*Las dos Americas*”), мы вновь делаем скачок во времени и становимся очевидцами ключевого события в истории Латинской Америки — открытия континента Христофором Колумбом. Так, в завершающей новелле автор обращается даже не к истокам зарождения оригинальной культуры региона, как в первой и второй новелле, а продвигается еще немного глубже во времени, чтобы поразмышлять о событии, которое определило сам ход латиноамериканской истории. Фигура Колумба, пожалуй, самая популярная в литературе Латинской Америки, посвященной 500-летию юбилею открытия континента. К этому образу обращаются А. Карпентьер в романе «Арфа и тень», А. Поссе в романе «Райские псы», Э. Мартинес в романе «Двери мира» (1992), А. Роа Бастос в романе «Бессменная вахта адмирала» (1992). Колумб — главный герой романа самого Фуэнтеса «Христофор нерожденный» (1987).

Новелла «Две Америки» построена в виде дневниковых записей Колумба, в которых, правда, отсутствует датировка времени написания. Указано лишь, что написанное — это «фрагменты дневника одного генуэзского моряка»²¹⁴, что сразу настраивает читателя на то, что в намерения автора не входит нарисовать исторически выверенный портрет Колумба. Исследователь Рене Себальос на основе детального сравнения текста новеллы и «Дневника» Колумба, доказывает, что Фуэнтес часто почти дословно цитирует документ. Стоит отметить, что «Дневник» не сохранился и его содержание известно в изложении историком Бартоломе де лас Касасом. Нарочитое обращение к утраченному документу придает тексту новеллы статус симулякра и позволяет автору балансировать на грани правды и вымысла, историографии и художественной литературы.

²¹⁴ Ibid. P.235.

Фуэнтес вновь переписывает историю, делая Колумба единственным европейцем, ступившим на землю континента: отчаявшиеся моряки решают повернуть и спускают Колумба на воду. Колумб-персонаж, в отличие от исторического Колумба, знает, что он прибыл не в Азию, а на новую, не известную доселе землю. Слова героя о том, что «открыть можно только то, что сначала вообразишь»²¹⁵, кардинально меняют традиционное представление о том, что открытие континента произошло вследствие заблуждения, ошибки. Фуэнтес же настаивает на первоочередной роли воображения. Не случайно его персонаж отмечает, что генуэзцы — известные выдумщики и лжецы. Сам Колумб признается, что добавил в описания местной природы много сказочных подробностей. Герой напоминает переводчика Агиляра, признающегося в собственной лживости, оба поэтому ненадежные рассказчики, и статус их повествования нельзя однозначно оценить как реальный или вымышленный. Так Фуэнтес добивается эффекта смещения историографии и художественного вымысла и признается, что не собирается ставить между ними четкие границы. Колумб в изображении Фуэнтеса во многом напоминает персонаж, созданный Карпентьером. Как справедливо замечает Е.В Огнева, фигура Колумба привлекает Карпентьера прежде всего в качестве «первого писателя, автора описания Америки»²¹⁶. При этом, оба писателя подчеркивают, что Колумб, интерпретируя на свой лад представшую перед его взором новую реальность, по сути, создает ее благодаря слову.

Как и в первой новелле, центральной является тема альтернативной истории. Перед Колумбом открываются два пути: сообщить миру о своем открытии или оставить его в секрете. И герой совершает выбор с пользу последнего, руководствуясь соображением о жадности и циничности европейцев, которые не смогут оценить по достоинству красоту местной природы и достоинства образа жизни индейцев, а просто варварски разграбят их богатства. Более того, Колумб Фуэнтеса мыслит в каком-то смысле прогрессивно и выступает непримиримым

²¹⁵ Ibid. P. 241.

²¹⁶ Огнева Е.В. Перестановка акцентов: от книги - к ее антикниге («Арфа и тень» Алехо Карпентьера и «Райские псы» Абея Поссе). [Электронный ресурс] URL: [http:// refdb.ru/look/2548939-p13.html](http://refdb.ru/look/2548939-p13.html) (дата обращения: 17.03.2016)

врагом рабства, в которое, как он опасается, будут обращены местные жители. Стоит отметить, что в предыдущих новеллах центральный персонаж воплощал собой фигуру завоевателя: Кортес, Герреро, Сципион, даже Висенте Валера. Колумб же не конкистадор, он первооткрыватель. Он отвергает путь разрушения и гармонично вливается в жизнь индейцев. Показательна его скромность и отсутствие самолюбия: «Я не придавал значения слухам, согласно которым я был героем местной легенды. Я, белый бородатый Бог?»²¹⁷.

В данной новелле Фуэнтес воплощает одну из основополагающих в латиноамериканской литературе мифологем, отождествляющую Новый свет с раем. Главная черта этого райского образа — гармоничное сосуществование природы и человека. Неопишуемой красоты природа благосклонна к человеку, который благодарен за ее дары. В раю нет времени, так как нет разницы между вчера и сегодня. Колумб перестал его отсчитывать, так как не замечает его хода. Более того, та идиллия, в которой пребывает герой, не просто вечность, но вечное детство. Герой сажает апельсиновые деревья, и плоды ассоциируются у него с материнской грудью, к которой он может прильнуть, когда пожелает: «я был ребенком, не ведающим стыда и тоски по детству»²¹⁸. Все же Колумбу Фуэнтеса не присущ крайний идеализм и амбициозность, отличающие образ Адмирала в романе А. Поссе «Райские псы». Персонаж, созданный аргентинским писателем, буквально одержим идеей поиска земного рая в Латинской Америке. Уверенность в собственной мессианской роли в осуществлении высшего замысла позволяет сравнивать его с Дон Кихотом.

Но однажды в райские чертоги вторгается «железная птица», на борту которой ультрасовременные японцы, несущие с собой победившую во всем остальном мире глобализацию. История фатальна, и согласно альтернативному варианту истории, не Эрнан Кортес завоевал Америку, а новый конкистадор господин Номура. Подлинный рай Латинской Америки теперь превращается в потребительский рай для туристов. Если в предыдущей новелле эта тема только

²¹⁷ Fuentes C. El naranjo. Madrid: Alfaguara, 1993. P. 247.

²¹⁸ Ibid. P. 246.

намечалась, то здесь она подробно раскрыта автором. Массовая культура повсеместно насаждается, уничтожив автохтонную, покончив с цивилизационной инаковостью континента. Ярчайший символ этой глобализированной цивилизации, обезличившей все мировые культуры, — интернет. Восклицание Номуры «Wa!Wa!Wa!» отсылает к аббревиатуре «www». Проект, реализуемый японцами в Америке, напоминает несколько деятельность банановой компании в романе «Сто лет одиночества», но Фуэнтес создает более гротескно-иронический образ. Подобный современный вариант рая, который невозможен без «джакузи, шампанского, Порше и дискотеки»²¹⁹, напоминает образ рая, описанный Дж. Барнсом в романе «История мира в 10 1/2 главах» (1989). Между произведениями мексиканского и английского писателей можно провести много параллелей. Не случайно Фуэнтес посвятил творчеству Барнса главу «Джулиан Барнс: дважды солнце» (“Julian Barnes: dos veces el sol”) в сборнике эссе «География романа». Созвучно идеям Фуэнтеса постмодернистское высказывание Барнса: «История — это ведь не то, что случилось. История — это всего лишь то, что рассказывают нам историки»²²⁰. Роднит позиции обоих писателей и идея цикличности истории, в которой в разные эпохи доминируют одни и те же лейтмотивы.

Фуэнтес, опираясь на теорию относительности, создает в новелле несколько пространств-времен, вступающих друг с другом в отношения. С одной стороны, образы японцев воплощают антиутопический образ ближайшего будущего, XXI в. которое, согласно опасениям Фуэнтеса, угрожает стать настоящим. С другой стороны, это Новый Свет, в котором время остановило свой ход. Возможно, линейного времени там никогда и не было, просто Колумб попадает туда в XV в., согласно течению времени в Старом Свете, и пребывает в этой вечности еще 500 лет. Америка — это не просто какая-то часть суши на географической карте Земли. Это принципиально иное пространство-время, параллельный мир. Не случайно Номура признается Колумбу, что японцам понадобилось много времени, чтобы усовершенствовать свои технологии и убедиться в существовании Америки. Просто передвигаясь по пространству, отправившись в плавание, невозможно было

²¹⁹ Ibid. P. 258.

²²⁰ Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах. М.: Издательство АСТ, 2005. С. 269.

бы отыскать Новый Свет. Так, Фуэнтес воплощает модель относительного времени, течение которого неоднородно в разных частях пространства и напрямую зависит от свойств этого пространства. Но есть в новелле и третье время-пространство — это Старый Свет. Европа XV в. представлена в воспоминаниях Колумба, а современная Европа в рассказе немки Утты, одной из туристок. Своеобразно, что оба описания содержат почти дословные повторения: «города, погребенные в мусоре», «тесные, темные города», «сумасшедшие, толпы людей, разговаривающих сами с собой»²²¹. Итак, Европа в предапокалиптическом состоянии, Старый Свет обречен, ведь здесь ничего не поменялось за истекшие полтысячелетия. Вечность райского блаженства Америки разрушена, Европа пребывает в замкнутости порочного круга, а ультрасовременный мир высоких технологий несет смерть культурному многообразию мира.

Какая же сила может противостоять этому упадку? Фуэнтес вновь, как и в предыдущем творчестве, утверждает, что последним прибежищем надежды является память о своих генетических и культурных корнях. Последний, единственно верный путь — вернуться к истокам. Колумб, пребывая в раю, потерял счет времени, но не впал в забытие. Он живет воспоминаниями о прошлом и признается, что он еврей-сефард, изгнанный из Испании в 1492 г., по приказу королей-католиков. Колумб на борту самолета «Иберия» летит обратно на родину. Так, Фуэнтес, реализуя циклическую модель времени, разрабатывает тему возвращения домой, на родину, заявленную еще в нулевой главе первой новеллы. Согласно концепции автора, история предлагает разные варианты развития событий, и всегда есть возможность отвергнуть одни и выбрать другие, вернуться назад к точке отсчета и пойти по иному пути.

Колумб возвращается на родину, сжимая в одной руке ключ от дома, а в другой семена апельсинового дерева. Оба объекта обладают глубоким символическим смыслом. Ключ, хранимый героем в течение полтысячелетия, — символ памяти о прошлом. Семена апельсина, а также сам плод и апельсиновое дерево — центральные образы всего сборника, объединяющие отдельные новеллы в единое художественное целое, о чем свидетельствует и название всего

²²¹ Fuentes C. El naranjo. Madrid: Alfaguara, 1993. P. 248-249.

произведения. В каждой новелле эти образы приобретают свой конкретный смысл. Так, в первой новелле Агиляр, поедая апельсин, доказывает Кортесу свое испанское происхождение. Во второй новелле апельсин выступает символом надежды на примирение обоих сыновей Кортеса и мирной встречи Старого и Нового света. В третьей новелле апельсиновое дерево в центре Нуманции — единственный безмолвный свидетель страшной трагедии. Нумантийские женщины подчеркивают его морозоустойчивость, для них это растение — символ их духовной стойкости и непоколебимости. В четвертой новелле запах плодов апельсинового дерева противостоит мерзости и грязи борделя, в котором проходит детство одной из проституток. Также и во второй новелле аромат апельсина скрашивает последние дни жизни Кортеса, страдающего дизентерией. Возможно архетипическое толкование образа апельсинового дерева как древа жизни, чьи корни — это прошлое, стебель — настоящее, а ветви — будущее, и чем прочнее основание, тем жизнеспособнее и долговечнее растение. Семена апельсина — это символ истока, начала, того, с чего все начинается и к чему все возвращается. Сам плод благодаря своей окраске и форме ассоциируется с солнцем, светом, самой жизнью.

Фуэнтес создал настолько многогранный образ, что значениям, которые он приобретает в произведении, можно было бы посвятить отдельное исследование. Нас же этот образ интересует в его связи с концепцией времени и истории автора. Как отмечает М. Канг²²², апельсин часто выступает символом метисной культуры, будь то испанской или латиноамериканской. Так, Сципиону один друг из Сирии привез «семена одного странного дерева с востока, названного арабским словом «наранж»²²³. Висенте Валеру, обретшего мексиканскую сущность, хоронят под апельсиновым деревом, которое он называет деревом «средиземноморским, восточным, арабским и китайским»²²⁴. Согласно Рене Себальосу, апельсин — символ миграции народов и их культур. Стоит добавить, что он также означает

²²² Kang M. La transformación del símbolo del naranjo en los círculos del tiempo de Carlos Fuentes // Sincronía. 2011. N 3 [Электронный ресурс] URL: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/minjifall2011.htm> (дата обращения: 22.06.2015)

²²³ Fuentes C. El naranjo. Madrid: Alfaguara, 1993. P. 139.

²²⁴ Ibid. P. 201.

глубинную связь между народами и культурами, и прежде всего фундаментальную цивилизационную связь Старого и Нового Света, отыскать которую Фуэнтес и ставил своей целью. Не случайно поэтому произведение относится к циклу «Время оснований» «Возраста Времени».

Образ апельсина имеет свою историю в рамках сборника. Если расположить сюжеты новелл в хронологическом порядке, то получается, что Агиляр и Герреро сажают на Юкатане дерево, семена которого привезли из Испании. Затем Кортес берет эти семена и сажает их в землю Акапулько, возможно, именно под этим деревом и хоронят Валеру. Колумб привозит семена из Толедо, сажает апельсиновый сад, который разрушают японцы, но оставшиеся семена он везет в Испанию с надеждой, что они вновь дадут побеги. Стоит отметить, что Колумб — персонаж, с которым связано не только будущее, но и прошлое апельсина. Семена апельсинового дерева, растущего в центре Нуманции, завез «какой-то путник, по всей видимости, генуэзец»²²⁵. Колумб приобретает черты мифологического культурного героя, хранителя культурных основ, вездесущего, существующего вне пространственных и временных границ. Так, прибегая к анахронизму, Фуэнтес замыкает круг времени и истории, соединяя в одну точку далекое прошлое и отдаленное будущее.

Фуэнтес вновь реализует модель циклического и интегрирующего времени. Этому соответствует и образ круглого апельсина. Колумб в финале размышляет о том, что «время циркулирует, как потоки воды, все соединяет и связывает: завоевателей прошлого и будущего, реконкисты и контраконкисты, осажденные райские уголки, взлеты и падения, прибытия и отбытия, появления и исчезновения...»²²⁶. Только в рамках интегрирующей модели времени возможно верить в начало новой, иной истории. Утверждая метисную природу как латиноамериканской, так и лежащей в ее основе испанской цивилизаций, мексиканский писатель отвергает реализованные в истории Конкисту и глобализацию как пути единения культур. Фуэнтес верит в плодотворный симбиоз

²²⁵ Ibid. P. 153.

²²⁶ Ibid. P. 260.

цивилизаций, в их гармоничное сосуществование, не обезличивающее культуры, но взаимно их обогащающее. Поэтому в финальных словах, произнесенных Колумбом, слышится надежда на начало новой жизни: «Я вновь открою дверь дома. Вновь посажу семена апельсина»²²⁷.

В романе «Кампания» и сборнике новелл «Апельсиновое дерево, или Круги времени» Фуэнтес выражает свое недоверие официальной историографии и ее однобокому взгляду на события прошлого. Писатель утверждает плюралистический взгляд на историю и воплощает субъективное представление об исторической правде и справедливости. Принадлежность данных произведений жанру нового исторического романа Латинской Америки безусловна. В исторической прозе Фуэнтеса можно обнаружить такие черты данного литературного феномена, как анахронизмы, интерес к «второстепенным» историческим лицам и реабилитация их роли в историческом развитии, фикционализация участников исторических событий, циклическая модель исторического развития, образ альтернативной истории. Фуэнтес прибегает к широкому спектру постмодернистских приемов и техник: интертекстуальность, повышенная саморефлексия текста, образы ризомы, симулякра, использование «ненадежных» рассказчиков.

Можно утверждать, что отношения мексиканского писателя с такими крупнейшими литературными направлениями XX в., как модернизм и постмодернизм очень сложны и неоднозначны. Так, американский исследователь Р.Л.Уильямс в статье «Фуэнтес-модернист; Фуэнтес-постмодернист» разделяет все произведения писателя на две части по их принадлежности к тому или иному направлению. По его мнению, поэтика постмодернизма нашла наиболее яркое отражение в романах «Смена кожи», «Христофор нерожденный» и др. В произведениях, анализу которых посвящена данная глава, он находит воплощение модернистского проекта. Уильямс делает любопытное замечание о том, что произведениям Фуэнтеса свойственна скорее модернистская двойственность, нежели постмодернистская неопределенность. На наш взгляд, в анализируемых нами романах Фуэнтес все же довольно активно использует постмодернистскую

²²⁷Fuentes C. El naranjo. Madrid: Alfaguara, 1993.P. 260.

поэтику и выражает свою солидарность некоторым тезисам постструктурализма, к примеру, признавая доминирующую роль языка в процессе формирования реальности. Однако от писателей-постмодернистов Фуэнтеса отличает серьезное отношение к самой истории, которая, несмотря на то, что дана нам в виде рассказов о ней, все же является частью реальности. Согласимся с Уильямсом, по мнению которого, «Фуэнтес берет на себя задачу по переписыванию прошлого не для того, чтобы показать фикциональный характер всевозможных реконструкций истории, но чтобы воссоздать прошлое как часть настоящего, которое все еще живет этим прошлым».²²⁸ Историцизм всего творчества мексиканского писателя обуславливает, как считает М. ван Дельден²²⁹, тот факт, что Фуэнтес является поистине модернистским писателем. Если постмодернизм сводит всю историографию к текстам, набору означающих без означаемого, и «играет» с ними, то для Фуэнтеса постижение смысла истории и культуры составляет сущность его более чем полувековой творческой и интеллектуальной деятельности. Тот факт, что мексиканский писатель посвятил множество своих произведений историко-культурной проблематике, доказывает его глубокое убеждение в неразрывности связи прошлого и настоящего, которое должно принять историю как тяжкий, но необходимый груз.

²²⁸ Williams R.L. Fuentes the modern; Fuentes the postmodern // *Hispania*. 2002. N 2. P. 211.

²²⁹ Delden van, Maarten. *Carlos Fuentes: Mexico and Modernity*. Nashville: Vanderbilt university press, 1998. P 193.

ГЛАВА 3. КОНЦЕПЦИЯ ВРЕМЕНИ В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

К. ФУЭНТЕСА

В 1999 г. Фуэнтес публикует роман «Годы с Лаурой Диас», в котором подытоживает все свои размышления о мексиканской истории XX в. С историческим планом повествования тесно переплетается биографический, в котором повествуется о жизни главной героини. Прототипом Лауры Диас стала жена Фуэнтеса, журналистка Сильвия Лемус, которая стала для него музой, вдохновившей его на создание многих произведений. В счастливом браке они прожили 40 лет. Именно в позднем творчестве Фуэнтеса образ женщины приобретает особо важную роль и наполняется глубоким символическим смыслом. Последнее десятилетие жизни Фуэнтеса омрачают две страшные трагедии: писатель переживает безвременную кончину обоих своих детей, Карлоса и Наташи. В эти годы Фуэнтес буквально запирается у себя в доме и почти все время посвящает писательскому труду, публикуя романы, сборники рассказов и эссе.

Нефикциональная проза, созданная писателем, как и раньше, охватывает широкий круг проблем. Так, сборник «В это верю» (“En esto creo”, 2002), написанный в необычной форме «личного словаря» (diccionario personal), содержит автобиографические сведения, философские и литературно-критические статьи. В то же время в 2004 г. Фуэнтес издает сборник статей на политические темы «Против Буша» (“Contra Bush”). Художественные произведения Фуэнтеса 2000-х гг. также охватывают широкий спектр проблем. Так, сборник рассказов «Беспокойная компания» (“Inquieta compañía”, 2004) во многом напоминает ранние произведения Фуэнтеса, а именно новеллу «Аура» и сборник «Замаскированные дни». Однако некоторые исследователи замечают, что фантастические образы и сюжеты этого произведения имеют аллюзии на политическую ситуацию в современном мире. Также и в романах «Трон орла» (“La silla del águila”, 2003), «Все счастливые семьи» (“Todas las familias felices”, 2006), «Адам в Эдеме» (“Adán en Edén”, 2009) Фуэнтес разрабатывает «злободневные» социально-политические и нравственные темы. Роман «Трон орла» представляет собой политическую сатиру, описывающую воображаемое ближайшее будущее Мексики и ее взаимоотношения с США. В основе романа «Адам в Эдеме» также лежит социальная проблематика.

Фуэнтес описывает общественный хаос, в который ввергло Мексику ослабление контроля за наркотрафиком. Эти произведения входят в цикл «Политическое время» (“El tiempo político”). Отдельную группу составляют произведения, в которых писатель рассуждает о философских и эстетических проблемах общечеловеческого характера. Два из них, роман «Инстинкт Инес» и сборник рассказов «Каролина Грау» мы рассмотрим в данной главе. Если все предыдущее творчество писателя, как раннее, так и зрелое, было посвящено поискам особой мексиканской, и шире, латиноамериканской сущности, то теперь мысль Фуэнтеса предельно абстрактна и стремится к универсальности.

Различные модификации реверсивного времени, его взаимоотношение с временем хронологическим лежат в основе размышлений Фуэнтеса не только об истории Мексики и мексиканском менталитете, но и важны для осмысления писателем истории и судьбы всей человеческой цивилизации. Подтверждение тому — роман «Инстинкт Инес», опубликованный в 2001 г. Тема времени возникает уже в эпиграфе к произведению, который представляет собой цитату из романа китайского писателя XVIII в. Цао Сюэ-цин «Сон в красном тереме»: «Я потерял слишком много времени среди людей. Можно прочесть здесь мои последующие судьбы. Кого попросить рассказать о чудесном будущем?»²³⁰ Не случайно Фуэнтес обращается к буддийской культуре, в которой существует представление о колесе Сансары. Оно символизирует круговращение человеческой жизни, сопровождающееся постоянными перевоплощениями. Но человеку дана возможность заслужить благую карму, вырваться из круга Сансары и достичь состояния нирваны. В романе читатель столкнется с отрицательной оценкой вечного возвращения, которое лишает человеческую жизнь смысла. Примечательно, что в эпиграфе также содержится образ чудесного будущего, а значит, даруется надежда на то, что оно будет качественно новым, а не будет повторять уже прожитые жизни.

²³⁰ Fuentes C. Instinto de Inez. México: Alfaguara, 2001. P. 11.

У произведения довольно сложная, но четко продуманная композиция. В центре повествования — история любви двух пар: дирижера оркестра Габриэля Атлан-Феррары и оперной певицы Инес Прада, и первобытных а-нель и не-ель. Каждая пара представляет свою эпоху. Первая — середину и вторую половину XX в., то есть, современную историю, вторая — соответственно, эпоху первобытную, доисторическую или, скорее, ту, в которую зарождается человеческая история. Так, ограничив количество основных персонажей до четырех, сфокусировав свое внимание на камерной, интимной стороне их жизни, через изображение любовных отношений, автору все же удастся охватить всю историю западной цивилизации. Роман состоит из восьми глав: 1, 2, 4, 6, 8 посвящены истории Атлан-Феррары и Инес. Остальные главы (3,5,7,9) повествуют об а-нель и не-ель. Ведущим композиционным приемом становится антитеза. Фуэнтес размышляет над оппозициями мужское/женское, инстинкт/разум, хронологическое время/циклическое время, начало истории/конец истории, любовь/насилие, европейское/латиноамериканское и т. д.

Персонаж, живущий в рамках исторического, линейного времени, — это Габриэль Атлан-Феррара, который дирижирует постановками оперы «Осуждение Фауста» (1845). Мы встречаем его 93-летним стариком. Старость становится чуть ли не атрибутом героя, не случайно финал романа — это, по сути, возвращение в его начало (вновь Зальцбург 1999 года). Герой вновь предстает перед читателем стариком, ожидающим свою смерть. Роман начинается с мысли, неотступно присутствующей в сознании героя: «Нам нечего будет сказать о своей собственной смерти»²³¹. Смерть мыслится как нечто недоступное языку, а значит, и недоступное осознанию. О ней ничего не могут сказать ни живые, ни мертвые. Она иррациональна. Как отмечает Георгина Гарсиа Гутьеррес в своей статье «Воссоздание образов Фауста и дон Жуана: «Инстинкт Инес», у Габриэля сознание человека современной, постницшеанской эпохи, в его мире нет Бога, у него нет представлений о некой иной жизни²³². Габриэль чувствует лишь обреченность, и в

²³¹ Ibid. P. 18.

²³² García Gutiérrez G. *Recreación del Fausto y del Don Juan: "Instinto de Inez"* // Carlos Fuentes: perspectivas críticas. México: Siglo veintiuno editores, 2002. p. 98.

финале он удостоивается только одиночества и ожидания смерти. Подобное отношение к смерти высказывал и сам автор. По мнению Фуэнтеса, смерть «ожидает самого храброго, самого богатого, самого красивого. Она уравнивает самого трусливого, самого бедного, самого некрасивого не самим фактом смерти и даже не осознанием смерти, но незнанием того, что такое смерть»²³³. Смерть — одна из точек на оси хронологического времени, Габриэлю, покорно ожидающему своей смерти в финале, не дана возможность вырваться из хода времени.

С образом Габриэля сопряжен мотив памяти. В старости герой полностью погружен в прошлое, живет только воспоминаниями. Он приходит к мысли о том, что все когда-то становится памятью и только в ней продолжает существовать. В памяти уравниваются все пласты времени, и проявляет свою относительность деление на прошлое, настоящее и будущее. Своеобразной материализацией памяти является хрустальная печать, которую Габриэль хранит на треножнике у окна. Этот образ — важнейший символ в произведении, не поддающийся однозначной трактовке. Как отмечает Вероника Пееблес, хрустальная печать амбивалентна. Она символ памяти и забвения, чувственно воспринимаемый объект и нечто абстрактное, длится во времени и ограничена в пространстве. Печать удивительно хрупка, как и память, являющаяся тонкой нитью, связующей прошлое с настоящим. Печать хранит личные воспоминания Габриэля, в ней он видит образ Инес, но в то же время печать принадлежит всем и каждому, так как хранит память о мировой истории. Для Габриэля это окно в прошлое человечества, он видит в печати партитуру, записанную на языке давно исчезнувшего народа, и слышит крик из глубины времен. Происхождение печати загадочно. О ней нельзя сказать, что она была сделана — она была найдена. Примечательно, что слова, описывающие загадочное происхождение печати («да будет печать, и стала печать»²³⁴) являются аллюзией на цитату из Ветхого Завета. Бытие, 1 глава: «И

²³³ Frases de Carlos Fuentes [Электронный ресурс] URL: <http://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/carlos-fuentes.html> (дата обращения: 01.06.2012)

²³⁴ Fuentes C. Instinto de Inez. México: Alfaguara, 2001. P. 14.

сказал Бог: да будет свет. И стал свет»²³⁵. Так, печать осмысливается как первоначало, первооснова, она была извечно, ей ничего не предшествовало.

Печать «скрепляет» любовь персонажей. Инес дарит ее Габриэлю, первобытный мужчина дарит ее своей возлюбленной. Помимо этого, печать выступает связующим звеном между двумя парами героев и в общем между прошлым и настоящим.

Хрустальная печать имеет много точек соприкосновения с оперой Берлиоза «Осуждение Фауста». В частности печать и опера самодостаточны. Печать существует сама по себе, она предвечна, также и произведение музыкального искусства уже не принадлежит ни создателю, ни интерпретатору, оно «воцарилось в своем собственном пространстве». Печать не только существовала раньше, она будет всегда и в будущем. Ее невозможно уничтожить. Ульрике, экономка Габриэля, колотит скалкой по печати и разбивает ее вдребезги, но в скором времени Габриэль вновь увидит ее лежащей на треножнике. Так, память и искусство существуют все рамок хронологического времени, они вечны.

Музыка занимает важное место в жизни Габриэля. По мнению Гарсии Гутьеррес, музыкой он заполняет пустоту своего существования, в котором нет представления о Боге. Занятия музыкой, действительно, компенсируют все то, чего Габриэлю недостает в жизни. Герой признается, что, когда он дирижирует оперой, ему «не нужны календари»²³⁶. Музыка становится для него возможностью создать иллюзию выхода за рамки хронологического времени, бремя которого герой на себе ощущает. Рассуждая об особенностях оперы Берлиозы, дирижер отмечает, что каждое новое исполнение, не обладая памятью о предыдущем, — будто первое, с каждой последующей интерпретацией опера будто вновь рождается. Так, с «Осуждением Фауста» связан мотив вечного возвращения. Исполнение оперы превращается в некий периодически повторяющийся ритуал. Габриэлю открывается чудо, подобное тому, что происходит с птицей Феникс, сгорающей и возрождающейся из своего пепла. Пытаясь насладиться «здесь и сейчас»

²³⁵ Бытие. Глава 1. Стих 3// Иллюстрированный Ветхий Завет. М.: Слово, 2011. С. 3.

²³⁶ Ibid. P.22.

произведения искусства и показать это чудо слушателям, Габриэль принципиально упорно отказывается делать записи своих концертов. Эту черту он заимствует у своего прототипа, немецкого музыканта румынского происхождения, Серджиу Челибидаке, который видел в записях вторичный, побочный продукт своих концертов. Клаудия Масиас Родригес и Джи Эун Чунг в статье «Женщина и время в «Инстинкт Инес»²³⁷ отмечают, что Габриэль, отказываясь от записей, вступает в спор с самим историческим временем. О существовании истории можно судить только по историческим документам, фиксирующим события прошлого. Таким образом, герой возводит исполнение оперы на уровень мифа, приобщиться к которому можно только благодаря непосредственному присутствию.

Отношения Габриэля с оперой определяют и его позицию по отношению к историческим событиям, современником которых он является. Исполнение оперы происходит в 1940 году в Лондоне, который бомбардируют фашисты. Ковент-Гарден превращается в островок, где царит искусство, а вместе с ним гармония и красота посреди хаоса и ужаса Второй мировой войны. Поэтому Габриэлю так важно, чтобы хор был единым голосом, самым воплощением совершенства. Посредством оперы герой выстраивает диалог с исторической ситуацией. Музыка Берлиоза названа «сияющим центром темной галактики». Цель Габриэля — «победить какофонию войны ...гармонией Берлиоза»²³⁸. Музыка будто говорила фюреру, что «жизнь подвластна только нашей бессмертной душе, а не твоей жестокой, преходящей силе»²³⁹. В представлении Габриэля осуждение и гибель Фауста приобретают масштаб Апокалипсиса, также и Вторая мировая война изображена как конец истории. Герой призывает петь, пока не смолкнут бомбы сатаны. Но мефистофелево начало нашло свое воплощено не только в фашизме. Бремя ответственности за творящееся зло лежит на всем человечестве. Габриэль считает, что «дьявол в нас самих»²⁴⁰, что «мы продали общую нашу душу

²³⁷ Macías Rodríguez C., Eun Chung J. Mujer y tiempo en “Instinto de Inez” // Especulo. Revista de estudios literarios. Madrid. 2005. N 30 (Электронный ресурс) URL: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/inez.html> (дата обращения: 30. 08. 2013)

²³⁸ Fuentes C. Instinto de Inez. Mexico: Alfaguara, 2001. P. 35.

²³⁹ Ibid. P. 37.

²⁴⁰ Ibid.

демону»²⁴¹, что дьявол — «это гидра, живущая в каждом из нас»²⁴². И поэтому осуждение Фауста — это осуждение всего человечества, продавшего душу Мефистофелю. В будущем Габриэль, чтобы нагляднее представить зрителям связь идейно-эмоциональной стороны оперы с исторической обстановкой, пожелает показывать во время постановки оперы хронику войны, братские могилы.

Помимо изображения истории середины XX в., в произведении воссоздан и образ первобытной эпохи. Своеобразна композиция глав, предполагающая постоянное чередование данных исторических эпох. Постепенно читатель перестает воспринимать их как сменяющих друг друга, следующих друг за другом. Это уже не две отдельные точки на оси хронологического времени. Эпохи будто сосуществуют одновременно, между ними обнаруживается взаимовлияние. Автор отменяет линейный ход истории и предлагает интегрирующую модель времени. Подобная временная композиция в романе «Инстинкт Инес» связана и с идеей возвращения. Узнать причины трагедии XX века можно только, обратившись к эпохе первобытной. Адольфо Кастањон в своей рецензии «Инстинкт Инес» Карлоса Фуэнтеса сравнивает это с тем, как если бы выход из лабиринта можно было бы найти во входе в него²⁴³. Между образами двух исторических эпох существенная разница. Исторический срез середины — второй половины XX в. внутри себя являет модель хронологического времени. Точки на его оси — это 1940 г., 1949 г., 1967 г., 1999 г. Первобытная эпоха носит условный характер. Сам автор в интервью газете «El país» признается, что все описываемое могло произойти в отдаленном прошлом, в земном раю или в не столь отдаленном будущем²⁴⁴. Отсутствуют указания на время и место действия. Герои общаются на некоем условном первобытном языке, к тому же вождь племени зовется «базилом», словом, происходящим из древнегреческого языка, в речи первобытной пары

²⁴¹ Ibid. P. 38.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Castaњon A. «Instinto de Inez» de Carlos Fuentes // Letras libres. 2001 (Электронный ресурс) URL: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/instinto-de-inez-de-carlos-fuentes> (дата обращения: 18. 11. 2014)

²⁴⁴ Mantilla J. Carlos Fuentes juega con el tiempo y con la imposibilidad del amor en 'Instinto de Inez' // El pais. 2001 [Электронный ресурс] URL: http://elpais.com/diario/2001/05/29/cultura/991087201_850215.html (дата обращения: 27.09.2014)

возникают нечленораздельные звуки, напоминающие французские слова «любить, помогать» («aimer, aider»). История жизни а-нель и не-ель вмещает в свои рамки переход от матриархата к патриархату, который в действительности занимал несколько веков. Условность первобытной эпохи позволяет предположить, что автор изображает некое мифологическое время, эпоху первотворения, в которую зародилась человеческая история.

Гарсиа Гутьеррес в статье «Воспроизведение образов Фауста и дон Жуана в «Инстинкт Инес» пишет, что Фуэнтес в своем романе изобразил всю историю человечества в ее андрократической проекции и конец западной цивилизации²⁴⁵. Исследователь считает важным тот факт, что Фуэнтес — автор предисловия к работе историка Карильо Кастро «Ценности Дракона и Ценности Единорога» (“Valores del dragón y valores del unicornio”), в которой показаны различия между матриархатом (“modelo consanguíneo-matrilíneo” — «единокровная модель перехода власти по материнской линии») и патриархатом (“modelo político-patrilíneo” — «политическая модель перехода власти по отцовской линии») и отмечается, что западная цивилизация в полной мере претворила в жизнь последнюю модель. В романе Фуэнтеса показан переход от матриархата к патриархату. В седьмой главе появляется образ матери, властительницы на троне. Автор подчеркивает следующую особенность матриархального устройства общества: для правительницы все подданные являются ее детьми. И в основе ее власти и управления лежит не закон, а инстинкт материнской любви, которую она распространяет в равной степени на всех. Герои, а-нель и не-ель, прибывают в поселение и наблюдают за тем, как происходит своеобразный «государственный переворот». Базиль, новый правитель, пришел к власти, убив своего старшего брата. После издевательского испытания, подготовленного для отца, Базиль отрубает ему голову. Если при матриархате люди жили, повинаясь лишь своим инстинктам, то патриархальный властитель налагает табу на инцест. Матриархат был основан на любви, утверждение патриархата начинается с брато- и

²⁴⁵ Gutiérrez G.G. Recreación del Fausto y del Don Juan: “Instinto de Inez” // Carlos Fuentes: perspectivas críticas. México: Siglo veintiuno editores, 2002. P. 103.

отцеубийства. Явна отсылка автора к ветхозаветной истории убийства Авиля Каином, произошедшей во времена, когда только зарождалось человечество. Так, поступок базиля выходит за рамки частного преступления, совершенного конкретным человеком, он воплощает собой истоки человеческой истории. Становится понятным композиционное сближение двух временных срезов. Человечество изначально заразило себя грехом насилия, от тяжелого бремени которого оно не смогло избавиться вплоть до середины XX в., ознаменовавшейся апогеем насилия. У исторического дерева оказались гнилые корни, поэтому здоровых побегов оно не дает.

Но движение истории представляется автору не линейным, а циклическим. Место, где змея заглатывает свой хвост, — это конец одного круга и начало другого. Автор размышляет о возможности рождения новой истории. Сам Габриэль просит хор петь так, будто на сцене изображен не только «миг Апокалипсиса», но и первый миг творения. Тема возрождения связана с образом оперной певицы Инес Прады, возлюбленной Габриэля. Несмотря на любовные отношения героев они оказываются во многом антагонистами: их образы противопоставлены по критериям мужское/женское, европейское/латиноамериканское, рациональное/инстинктивное.

Габриэль — француз по национальности, более того, в его внешности соединились черты всей средиземноморской расы, он представитель и воплощение Европы. В противоположность ему Инес Розенцвейг — мексиканка. Образ Мексики играет особую роль в произведении. Он выделен даже на уровне композиции художественного пространства. Мексика — место действия центральной главы романа, два других топоса (Лондон и Зальцбург) зеркально от него отражаются. В Мексике «и время течет иначе»²⁴⁶. Габриэль чувствует свою чужеродность латиноамериканскому миру. Он отмечает, что латиноамериканцам не нужны логика и разум, им присуще сверхъестественное воображение. Именно такому миру принадлежит Инес. В образе героини много черт, которые латиноамериканское художественное сознание приписывает женщине. Кофман в главе «Ипостаси героини» своего исследования «Латиноамериканский

²⁴⁶ Ibid. P.98.

художественный образ мира» отмечает, что женщина выступает в качестве символа Латинской Америки, коль скоро сама она мыслится в образе женщины²⁴⁷. Часто героиня сравнивается с природными реалиями, выражающими саму суть латиноамериканского мира, — с ночью, луной, землей. К примеру, пупок Инес назван пупом земли. Инес доставляет удовольствие смотреть на луну: «луна отсчитывала часы, и эти часы продолжали быть ...возможно, самым главным временем, матерью всех времен»²⁴⁸. Инес приобщена к природному, циклическому времени, воплощенному в образе луны, времени, отличному от хронологического времени человеческой истории. Также Габриэль предстает созерцающим в ночи обнаженное тело Инес, залитое лунным светом.

С образом Инес, так же как и с образом Габриэля связан мотив старости и смерти, но в данном случае он наполняется совсем иным значением. Так, Габриэль называет Инес женщиной без возраста. В финале произведения Ульрике говорит Габриэлю, что, возможно, Инес и не изменилась, несмотря на то, что прошли годы. Может быть, ее старение — просто выдумка Габриэля, который хотел, чтобы она жила в одном с ним измерении. Мотив старости воплощен в самом имени героини. Ее настоящее имя пишется через букву «s», а сценическое — через «z». В сознании Габриэля имя «Inez» ассоциируется со старостью («vejez»). Своеобразна манера исполнения Инес партии Виолетты в финале оперы «Травиата». Героиня умирает двадцатилетней девушкой, но Инес поет в этот момент старческим голосом. Так же интерпретировала образ Виолетты Мария Каллас, прототип Инес. Голосом старухи героиня возвещает о своем возрождении: «Во мне рождается, меня переполняет невиданная сила. Ах! Снова я живу»²⁴⁹. Подобное сочетание старости и молодости наводит на мысль, высказанную Аурой, героиней одноименной повести Фуэнтеса: «Чтобы воскреснуть, нужно умереть»²⁵⁰. Ауре дается шанс вернуться, только когда она стала старухой Консуэло. Эта возможность возвращения дана Инес. Героиня также инстинктивно догадывается, что скамейки в домике, куда они приехали с

²⁴⁷ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. С. 236-240.

²⁴⁸ Ibid. P. 59.

²⁴⁹ Ibid. P.39.

²⁵⁰ Фуэнтес К. Ауря// Мистические рассказы. М.: Фолио, 2004. С. 392.

Габриэлем, предназначены для того, чтобы положить на них гроб с покойником на время бдения. Зная это, Инес ложится на них, тем самым инсценируя свою смерть. После этого следует повествование о первобытной женщине в лесу, которое воспринимается как сон Инес. Не случайно этому предшествует описание одинокой Инес наедине с природой. Героиня будто входит в область первобытного, ее одолевает страх при виде борьбы пернатых. То же эмоциональное состояние переживает а-нель, видя в животном мире власть инстинкта. Так, погребальные скамейки становятся временным порталом для Инес, которой дана возможность вырваться из рамок хронологического времени и вернуться к временам первотворения. Немаловажно, что это удастся героине через сон. Кофман отмечает гносеологическую функцию сна, который является одним из способов проникновения в прошлое, возвращения к истокам²⁵¹. В начале шестой главы описан еще один сон Инес, который обнаруживает смысловые параллели с жизнью первобытной женщины. После пробуждения Инес не сразу узнает окружающие ее предметы и задается вопросом «где я?». Так, мир сновидения оказывается для героини более привычным, знакомым, реальным, чем сама действительность.

Антагонизм Габриэля и Инес возникает сразу же, когда они впервые узнают друг друга. Первое появление Инес в произведении — это ее выступление в роли Маргариты. Последний раз читатель увидит Инес вновь на сцене. Так, Инес появляется одновременно с «рождением» оперы и исчезает во время последней постановки. Героиня воспринимается как органическая часть оперы, она будто рождается из музыки, приходит из мира вечности, мира мифа, музыкального ритуала. Музыка становится ее стихией, ее инстинктом. Инес чужда миру кровавой истории XX в., кажется, что она послана из мира вечности в наш мир с некой миссией. Не случайно автор замечает: «Оперная певица зачастую не знает, где она и откуда приехала»²⁵². С образом Инес в этом смысле контрастирует образ Габриэля, который причастен к миру оперы лишь опосредованно. Он даже не автор музыкального произведения, а всего лишь проводник, интерпретатор. Его позиция

²⁵¹ Кофман А.Ф. *Латиноамериканский художественный образ мира*. М.: Наследие, 1997. С. 196-199.

²⁵² Fuentes C. *Instinto de Inez*. México: Alfaguara, 2001. P. 127.

двойственна: он помогает опере «родиться», но сам всегда остается вне мира художественного произведения в качестве наблюдателя. Он неотделимая часть линейного хода истории, вход в мир вечности для него прегражден, хотя и приоткрывается благодаря искусству. Таким образом, между Габриэлем и Инес сразу же возникает непреодолимый зазор.

Отношения героев напоминают образ самой оперы, которая, будучи совершенной, все же содержит в себе некую дисгармонию. Так и неравные отношения Габриэля и Инес являют собой «совершенную и удивительную согласованность»²⁵³, они построены на взаимном притяжении и отталкивании. Доказательство тому — их встречи и расставания, постоянно сменяющие друг друга. Каждый раз Габриэль приходит к Инес и сам же от нее уходит. Так, отношения героев основаны на модели цикла, построенном на повторении. Габриэль, подозревающий, что есть иное временное измерение, нежели хронологическая история, задается вопросом: «Не все ли в нашей жизни подобно приливам и отливам, которые в один и тот же момент происходят на разных концах света, словно исчезает и вновь возникает время? И история повторяется, отражается в обратном зеркале времени, исчезает и снова возникает по воле случая?»²⁵⁴ Так, цикличность выводится на уровень всеобщего закона мироздания, который управляет движением истории и определяет отношения двух любящих друг друга людей.

Если быть более точными, то перед читателем предстает не любовная пара Инес — Габриэль, а любовный треугольник. Эта особенность системы персонажей не нова в художественном мире Фуэнтеса. Кофман в статье «Карлос Фуэнтес» говорит о любовных треугольниках как об устойчивом элементе сюжетных построений новелл, входящих в сборник «Констансия и другие новеллы для девственниц» (*“Constancia y otras novelas para vírgenes”*, 1989)²⁵⁵. Автор, отвергая традиционное понимание нормы, утверждает иную норму, заключенную в

²⁵³ Fuentes C. *Instinto de Inez*. México: Alfaguara, 2001. P.68.

²⁵⁴ Ibid. P. 62.

²⁵⁵ Кофман А.Ф. Карлос Фуэнтес // История литератур Латинской Америки. Кн. 5. М.: Издательство ИМЛИ РАН, 2005. С. 529.

отношениях трех персонажей. Третье лицо в его новеллах отнюдь не лишнее, без него невозможны отношения двух других. Это смещение нормы продиктовано символическим осмыслением числа три. Триада включает в себе связь временных пластов, является символом динамического равновесия мира. В романе «Инстинкт Инес» символика числа три продолжает функционировать и играет важную роль в композиции произведения. Три города, в которых происходит действие: Зальцбург, Лондон, Мехико. Три встречи Габриэля и Инес в 1940 г., 1949 г., 1967 г. Три истории любви: Габриэль и Инес, не-ель и а-нель, Фауст и Маргарита. Три измерения: хронологическое время, мифологическое время и мир вневременья. Триада женских образов: Инес – а-нель – Маргарита. А также любовный треугольник.

Третье лицо, «встречающее» в отношения Габриэля и Инес, — это юноша, изображенный на фотографии, которую Габриэль показывает Инес уже при их первой встрече. Так, образ этот возникает в самом начале зарождения любовных отношений героев и будет все время их сопровождать. Габриэль называет этого юношу своим братом, их тесная дружба в прошлом действительно была похожа на кровное родство. Они всегда были вместе до тех пор, пока война их не разлучила. Габриэль признается: «Он словно жил моей жизнью, а я его»²⁵⁶. Примечательно при этом, что, судя по фотографии и рассказам героя, оба мужчины представляют полную противоположность друг другу по внешности, характеру и избранному каждым жизненному пути. Письма, которые остались Габриэлю от «брата», не содержат ни дат, ни обратных адресов. В какой-то момент герой восклицает: «Может, я сам себе пишу эти письма»²⁵⁷.

Этого «брата» можно интерпретировать как вечного незримого спутника Габриэля, его двойника-антипода. Возможно, это вовсе несуществующая личность, лишь проекция идеала своего «я» Габриэля, воплощение его нереализованных желаний. По замечанию автора, Габриэль вселил в Инес тягу к нездешнему, неведомому. Героиня, по сути, отправляется на поиски своего несуществующего

²⁵⁶ Fuentes C. *Instinto de Inez*. México: Alfaguara, 2001. P. 55.

²⁵⁷ Ibid. P. 56.

возлюбленного. С этих пор во время разговоров Габриэль и Инес всегда возвращаются к образу светловолосого юноши. Герои могут быть вместе только при незримом присутствии третьего. Но в отличие от сборника «Констансия и другие новеллы для девственниц», в данном романе это не воспринимается как норма, так как герои так и не достигают единения, их отношения сопровождается мотив дисгармонии и невидимой стены.

Любовь двоих, основанная на равенстве, единении и взаимопонимании, все же находит свое воплощение в романе. С отношениями Габриэля и Инес контрастирует история любви первобытных персонажей а-нель и не-ель, существующих в мифологическом измерении.

Через образ а-нель автор раскрывает особенности первобытного сознания. Героиня одна бредет по лесу. Основная эмоция, которая ей владеет, — это страх. Окружающий мир кажется ей чужим, враждебным, она ждет опасности с любой стороны. Мир природы показан как мир власти инстинкта: продолжение рода, утоление голода, борьба за самку, борьба за территорию. Проявление инстинкта кажется чем-то беспощадным и жестоким: а-нель повергает в ужас зрелище изодранных своими же родителями рыбок на берегу или вид овцебыка, покрывающего безропотную самку. То же чувство беспомощности испытывает и Инес, оставшись одна в домике на побережье. У а-нель нет воспоминаний, автор говорит «для тебя нет «прежде» или «потом», ты существуешь лишь сейчас». Так, человек, в сознании которого отсутствует память, не способен разграничивать временные пласты, для него не существуют такие категории как прошлое, настоящее и будущее. А-нель как первобытный человек живет в мифологическом времени постоянного настоящего, осознанием только данного конкретного мгновения. Примечательно, что Инес признается Габриэлю, что ей нечего забывать. В отсутствии памяти и опыта поведением человека руководит лишь инстинкт как генетически заложенные реакции организма на те или иные условия.

После проведения данного анализа становится понятной такая особенность композиции глав, посвященных а-нель, как повествование от второго лица. Данную форму Фуэнтес использовал и ранее, к примеру, в повести «Аура» и в романе «Смерть Артемио Круса». А-нель, не обладающая ни языком, ни памятью, не

способна на самоидентификацию. Автор говорит: «Ты, лишенная памяти, должна снова обрести себя»²⁵⁸. Не осознающий себя человек не может сказать о себе «я». В данном случае возможна лишь рефлексия со стороны, которую берет на себя повествователь. Помимо этого, форма на «ты» в сочетании с глаголами в настоящем и будущем времени создает магическую ауру заклинания, ритуала. Не являющийся личностью человек, не способен самостоятельно совершать поступки и быть ответственным за них, его поведением кто-то или что-то управляет. Более того, ритуал — это нечто повторяющееся, с ним связана идея цикличности. И действительно, фатальность и движение по кругу характеризуют историю жизни первобытной пары.

В повествовании об а-нель, одиноко бредущей по лесу, часты алогизмы, возникающие из-за нарушения семантических и грамматических норм. К примеру: «однажды, еще маленькая, ты будешь жить рядом с женщиной, защищающей и охраняющей тебя»²⁵⁹; «твой разум и твоё тело вспомнят всю будущую боль»²⁶⁰. Происходит удивительное соединение прошлого и будущего в рамках одного высказывания, что предполагает, что описываемое действие уже совершалось когда-то и будет происходить вновь. Временное измерение, в котором живет а-нель, — это «будущее неизбежное». Не случайно в третьей главе после подробного описания пребывания а-нель в лесу, автор вновь «пересказывает» все произошедшее за день, причем как то, чему еще предстоит произойти. Так, повтор на композиционном уровне раскрывает идею цикличности. Своеобразное «дежавю» возникает у а-нель и не-ель, когда они приходят жить в поселение. Вдруг герои понимают, что помнят язык, на котором общается население. Все им кажется знакомым, уже когда-то пережитым. Для а-нель и не-ель открывается «тайна ожившего прошлого»²⁶¹, они осознают свое возвращение. Вновь обретя память, герои узнают о боли и горе, которое они испытали в прошлом. Дело в том, что у а-нель и не-ель общий отец. Новый базиль ввел запрет на кровосмесительную связь и

²⁵⁸ Ibid. P.79.

²⁵⁹ Ibid. P. 80.

²⁶⁰ Ibid. P. 137.

²⁶¹ Ibid. P.141.

для устрашения подчиненных оскотил дочь а-нель и не-ель. Инцестуальная природа связи героев кажется неслучайной. Брат и сестра, связанные инцестом, — архетипические, мифологические персонажи, от которых произошел весь человеческий род. Это доказывает, что автор создает образ эпохи первотворения и эта пара возлюбленных непосредственно связана с возникновением человечества. Патриархальная власть изувечила дитя а-нель и не-ель, так, само человечество оказывается ущербным уже у истоков своей истории.

Важно также и то, что, нарушив закон, совершив грех, инцестуальные брат и сестра не могут ни быть вместе, ни расстаться навсегда. Так, герои романа «Педро Парамо» Х. Рульфо, при жизни связанные инцестом, теперь, как и все остальные персонажи, пребывают в вечном бытии-в-смерти. Осознание своего греха и неизбывное чувство вины омрачает их существование.

На полпути «застряли» и а-нель с не-ель. Встретившись на дне пропасти, обретя свою любовь и себя, «вы совершили нечто ужасное, нечто недозволенное: вы допустили иную реальность в ваше будущее и настоящее, смешали и перепутали времена, открыли запретный путь тому, что пережили прежде»²⁶². Забвение было утешением для обоих, которым с обретением памяти открывается трагедия их жизни. А-нель и не-ель обречены на вечное возвращение: сбежав из поселения, через некоторое время они вновь встречаются, живут сначала в пещере, затем приходят в поселение и т.д. Они живут в циклическом времени, их жизнь — бессмысленный круговорот одних и тех же событий. Их встреча в пропасти, по сути своей, — то место, где змея кусает себя за хвост. Законы патриархата разрушили счастье а-нель и не-ель, их дочь изувечена, они, хотя и любят друг друга, не могут быть вместе. Пока существует человеческая история в ее патриархальной модели, а-нель и не-ель не смогут вырваться из порочного круга.

Но коль скоро история западной цивилизации близится к своему завершению, возникает надежда на изменение судьбы первобытных возлюбленных. Спасти их дано Инес. На фоне агонизирующего XX в., корчащегося в предсмертных конвульсиях, Инес Прада в последний раз выступает на сцене

²⁶² Ibid. P.153.

Ковент Гардена. Во время исполнения финала оперы происходит чудо: появляется рыжеволосая женщина с мертвым ребенком на руках, которого она протягивает Инес. Обнаженная женщина сливается с Инес, которая затем исчезает, а в безлюдном зале слышна мелодия флейты, на которой играет светловолосый юноша.

Кульминационную сцену романа можно интерпретировать, обратившись в теории фигур, к которой явно отсылает Фуэнтес, при этом несколько преобразуя ее. Теория фигур была предложена Х.Л.Борхесом, а затем разработана Х. Кортасаром. В разговоре с Эвелин Пикон Гарфилд Кортасар раскрывает суть своей теории²⁶³. Каждый человек составляет фигуру, или констелляцию, с другим человеком. Их может разделять любая пространственная или хронологическая дистанция. Один человек вдруг начинает копировать модель поведения другого, составляющего с ним одну фигуру, причем особенности этого поведения не поддаются психологическому истолкованию. Теория фигур нашла воплощение в таких рассказах, как «Ночью на спине, лицом кверху» (“La noche boca arriba”, 1956), «Тайное оружие» (“Las armas secretas”, 1959), «Дальняя» (“Lejana”, 1951). В последнем главная героиня, Алина Рейес, встречается в Будапеште оборванную худую нищенку, которая и составляет с ней одну фигуру. Женщины обнимаются и «меняются местами»: Алина становится той самой нищенкой и видит, как от нее удаляется красивая женщина в сером английском костюме.

Чудо, описанное Фуэнтесом в «Инстинкте Инес», несколько иного рода. С одной стороны, Инес и рыжеволосая женщина, которая никто иная, как а-нель, составляют «фигуру», и черты последней вторгаются в модель поведения Инес. Ранее героиня проникала в сознание а-нель во сне. Когда Инес увидела светловолосого юношу на фотографии, она произнесла «помоги мне, люби меня»²⁶⁴. Теперь на сцене ее пение вдруг обрывается «воплем вне времени и пространства»²⁶⁵, так напоминающий крик первобытного человека. Обеих

²⁶³ Хулио Кортасар. Беседы с Эвелин Пикон Гарфилд [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/6/kortabes.html> (дата обращения: 10.12.2014)

²⁶⁴ Fuentes C. Instinto de Inez. México: Alfaguara, 2001. P. 65.

²⁶⁵ Ibid. P. 174.

объединяет и портретная характеристика: у а-нель и Инес ярко-рыжие волосы. Удивительно поведение Инес: она не пугается а-нель, она будто заранее ждала ее появления. Но в отличие от теории фигур Кортасара, а-нель и Инес не обмениваются телами, сущностями, а сливаются в один образ женщины, которая, исчезнув, уходит в прошлое к светловолосому юноше. Помимо этого, «фигура», изображенная Фуэнтесом, усложнена третьим лицом. Чрезвычайно важно, что чудо происходит на сцене театра, оно становится возможным только тогда, когда Инес исполняет роль Маргариты. Триада «Инес – а-нель – Маргарита» символизирует феномен сопряжения времен: объединяются хронологическое и мифологическое времена, первобытная эпоха и XX в., мир человеческой истории и мир вневременья. Отсюда понятна великая роль Инес, которая «вызывает в памяти начало истории, рассказывая ее конец»²⁶⁶. Эта тотальная интеграция стала возможной только в том пространстве, где властвует искусство, а значит, вечность. Искусство — великий посредник между началом и концом истории человечества. Искусство исполнило свою главную роль, поэтому становится понятно, почему эта постановка оперы была последней, по словам автора, Инес и Габриэль сыграли в тот вечер «последний акт своей истории»²⁶⁷.

Немаловажна позиция Габриэля по отношению к произошедшему. Дирижер исполнил свою роль в этой сцене, зная, что в жизни они с Инес не могут быть счастливы, он даровал Инес возможность через искусство преодолеть время, вернуться к себе самой и объединиться со своим истинным возлюбленным. Габриэль удостаивается возможности присутствовать при чуде интеграции времен, постановка оперы превращается в событие величайшей важности для него, для Инес, для первобытной пары и вообще для всего человечества. В отличие от праздной светской публики, описанной автором со злой иронией, Габриэлю открывается истина, он понимает, что скоро человеческая история начнет твориться заново. Без Габриэля как режиссера этого театра жизни это чудо было бы невозможным, поэтому в финале герой утешается мыслью о том, что его смерть

²⁶⁶ Ibid. P. 100.

²⁶⁷ Ibid. P. 177.

«перестает быть незначительной, как смерть незнакомца»²⁶⁸. Посредством хрустальной печати, этого своеобразного временного портала, Габриэль обращается к Инес со словами «Тебя ищут. Тебя найдут»²⁶⁹. Теперь он видит на фотографии Инес и светловолосого юношу: «отныне и навсегда они будут вместе»²⁷⁰.

Эти слова знаменуют окончательный выход из порочного круга пары возлюбленных, их освобождение от цикличного хода времени. Инес переносится в первобытную эпоху. Так читатель сталкивается с феноменом обратимого времени, в котором возможно движение вспять. Но это в то же время часть цикла, так как трансгрессия героини — это на самом деле возвращение. Примечательно, что повествование уже не ведется от второго лица, автор объединяет Инес и а-нель в местоимении «она». Только теперь стало возможным такое обозначение, когда Инес вернулась к себе самой, обрела свое истинное «я». Финальная сцена повторяет во многом сцену из третьей главы: возлюбленные вновь встречаются на дне пропасти. Но повтор не буквален, он использован для того, чтобы показать сходство двух сцен, но также и чтобы подчеркнуть различия между ними. Таким образом, особенностью композиции является движение не по кругу, а по спирали. Происходит качественное изменение события. Несмотря на то, что в третьей и в девятой главах встреча возлюбленных описана как «нечто ужасное, нечто недозволенное», все же в последней нет ничего трагического. Теперь героям дарована надежда на то, что совершен прорыв во времени и наступит иное время. Будущее как фатальность, неизбежность отступает. Сила любви оказывается способной преодолеть пространство, вывести человека за рамки как циклического, так и линейного времен. В финале мы обнаруживаем феномен застывшего времени. Автор увековечивает миг единения возлюбленных, и этот апофеоз любви сулит счастье не только самим героям, в нем видится надежда на наступление «нового» времени, на заложение основ новой истории.

²⁶⁸ Fuentes C. *Instinto de Inez*. México: Alfaguara, 2001. P. 185.

²⁶⁹ Ibid. P.182.

²⁷⁰ Ibid. P. 184.

В 2010 г. за два года до кончины писателя выходит в свет его сборник рассказов «Каролина Грау». Произведение можно рассматривать в качестве своеобразного творческого завещания, учитывая дату его написания, а также круг тем и проблем, рассматриваемых писателем. Стоит отметить, что сборник включен в цикл «Замаскированные дни», как и рассмотренный нами выше роман «Инстинкт Инес». Роднит эти произведения центральный образ женщины, вокруг которого построен художественный мир произведений, мотивы возвращения, пространственно-временной трансгрессии, модель циклического и интегрирующего времени. В сборнике «Каролина Грау» Фуэнтеса в еще большей степени, нежели чем в «Инстинкт Инес», интересует философская проблематика общечеловеческого характера, писатель размышляет о проблемах самоидентичности человека, самопознания и постижения «другого», свободы и несвободы, амбивалентности явлений, лежащей в основе бытия. И конечно, как и прежде, писатель ищет ответ на вопрос о природе времени: что есть время и каковы взаимоотношения человека с ним? Данная проблема интересует его уже как писателя-философа, стремящегося постичь соотношение прошлого, настоящего и будущего, роль памяти в формировании «самости» человека и в определении его места в потоке времени. Примечательно, что в данном сборнике присутствует совершенно новый, но отнюдь не маловажный пласт проблематики: Фуэнтес на закате жизни и творческой деятельности задает вопросы эстетического характера: в чем сущность искусства? Как создается произведение искусства, в чем его отличие от жизни? И, конечно же, все эти проблемы писатель рассматривает сквозь призму основной проблемы своего творчества, проблемы времени. Фуэнтес размышляет о соотношении реальности и художественного вымысла, времени жизни как процесса становления и вечности образов искусства.

Первый рассказ сборника «Узник замка Иф» (“El prisionero de Castillo de IF”) — пример постмодернистской игры современного писателя с художественным наследием прошлого. Фуэнтес заимствует, а точнее «переписывает», знаменитый, известный широкому кругу читателей сюжет романа А.Дюма «Граф Монте Кристо», а именно главы, повествующие о пребывании главного героя в заточении, и предлагает свою версию событий. В итоге сюжет оказывается вывернутым наизнанку, аббат Фариа и Эдмон «меняются местами»: первый притворяется

мертвым, и его сбрасывают в море, но он пробуждается, когда зелье перестает действовать, его спасают контрабандисты, и Фариа добирается до необитаемого острова. Дантес же обречен до конца своих дней пребывать в замке Иф, так и не получив возможность отомстить своим обидчикам.

Игра с литературным сюжетом — не самоцель Фуэнтеса. Апеллируя к авантюрному беллетристическому повествованию, мексиканский писатель нагружает его философской проблематикой, которая объясняет выбор литературного материала и его переработку. Основная философская проблема рассказа — проблема свободы как особого права человека, которым он должен уметь правильно воспользоваться. Аббат Фариа, общаясь с Дантесом, хочет выяснить, достоин ли тот свободы. Фариа, пытавшийся убедить Дантеса в необходимости отмщения врагам, понимает тщетность своего предприятия: Дантес так и остается наивным и добродушным юношей. Оказавшись вне стен тюрьмы, аббат отказывается отомстить за него, брать на себя груз ответственности за чужую судьбу, так как это противоречило бы самой сути понятия «личная свобода». Так, свобода Дантеса остается нереализованной альтернативой в художественном мире рассказа.

Герметичность пространства, в котором происходят описанные события (замок, необитаемый остров), влияет и на особенности художественного времени. С одной стороны, читателю с большой точностью сообщается о длительности определенных событий: в заточении Фариа провел 14 лет, а Дантес — 3–4 года, еще 3 года аббат обучает юношу наукам, в течение 12 часов действует снотворное. Но, с другой стороны, отсутствует всякая датировка, упоминание о временах года. В тюрьме время не исчисляется по часам, о его движении свидетельствует лишь падение капель с потолка. Эта деталь приобретает символическое значение, к примеру, в пьесе «Сторож» Т. Стоппарда, напоминая «абсурдным» персонажам о невозмутимости однонаправленного движения линейного времени.

В рассказе Фуэнтеса внешний мир, История остаются за рамками основного сюжета. Они присутствуют в памяти героев (Фариа вспоминает о своих сокровищах, Дантес помнит о своей несостоявшейся женитьбе и предательстве), а также приобретают форму проекций в будущее (Фариа повествует Дантесу, что он

мог бы и должен был бы сделать, оказавшись на свободе). Таким образом, событийное время представлено либо как свершившееся, оставшееся в прошлом, либо как ирреальное.

Художественное время рассказа предельно абстрактно, возникает даже ощущение отсутствия времени, его движения, чему способствует и опущение датировки, которая неизбежно «привязывает» события к определенной исторической эпохе. Язык рассказчика, коим выступает аббат Фариа, тяготеет к афористичности. В рассказе много сентенций, претендующих на изложение вечных истин. К примеру, «первая тюрьма человека — его невежество»²⁷¹, «У каждого тюремщика есть свой тюремщик. Ты и я — последние ступени в бесконечной цепи подчинений»²⁷². Согласимся с исследователем Э. Сабугалем, по мнению которого рассматриваемый нами сборник рассказов по жанру более напоминает сборник философских эссе, требующих определенную степень абстрагирования у читателя²⁷³. Поэтому, на наш взгляд, историческое, хронологическое время отступают на второй план, выдвигая вперед время вечных истин и априори неразрешимых философских проблем.

Финал рассказа «Узник замка Иф» открытый. Фариа оказывается на острове, но не торопится заходить в пещеру с сокровищами. Последняя фраза, вопрос без ответа, могла бы стать началом новой сюжетной линии, причем ретроспективной, повествующей о событиях прошлого, о любви к женщине, которую герой остается ждать на острове, по-видимому, навсегда: «Ждешь ли ты меня все еще, Каролина Грау?»²⁷⁴. В финале читатель обнаруживает феномен застывшего времени: Фариа сидит у входа в пещеру, очарованный своими воспоминаниями и надеждой на новую встречу в будущем. Он будто «застревает» между прошлым, в которое нет возврата, и абсолютно неопределенным будущим, оказываясь, тем самым, в некоем

²⁷¹ Fuentes C. Carolina Grau. México: Alfaguara, 2010. P. 10.

²⁷² Ibid. P. 7.

²⁷³ Sabugal E. “Carolina Grau” de Carlos Fuentes // Crítica. Revista cultural de la Universidad autónoma de Puebla. 2011 [Электронный ресурс] URL: <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/vigilia/carolina-grau-de-carlos-fuentes> (дата обращения: 01. 10. 2015)

²⁷⁴ Fuentes C. Carolina Grau. México: Alfaguara, 2010. P. 20.

бездвременно. По сути, судьба героя доказывает его же тезис о невозможности обретения абсолютной свободы: заточение в тюрьме герой сменил на плен любовной страсти.

С точки зрения сюжета, первый рассказ наиболее тесно примыкает к седьмому рассказу сборника, «Архитектор замка Иф», герою которого муниципальные власти дают задание перестроить знаменитую тюрьму так, чтобы «заклученный остро чувствовал свою несвободу, потому что тюрьма лишает его красоты мира»²⁷⁵. В центре размышлений главного героя Кайо Моранте — знаменитая книга Дюма. Архитектор обращает внимание на тот факт, что первое издание книги было утеряно. «Граф Монте-Кристо» — это своеобразный симулякр, вот почему Фуэнтес выбирает именно это произведение для литературной игры с ним. Кайо Моранте мучает вопрос о содержании оригинала произведения. Его воображение конструирует сюжет, получивший воплощение в первом рассказе сборника. Так, Фуэнтес «надевает» на архитектора одну из авторских масок, делая его своим alter ego.

Примечателен также тот факт, что Дюма посчитал нужным опубликовать свой роман вместе с заметкой из полицейской хроники, которая, по его словам, легла в основу сюжета. В ней говорится о молодом сапожнике, отомстившем своим обидчикам, по ложному обвинению которых он провел в тюрьме шесть лет. Но Кайо, как истинный дитя постмодернистской эпохи, не склонен доверять этому документу. По его мнению, наличие этой заметки никоим образом не доказывает, что первая публикация имела содержание, близкое к полицейской хронике. Герой, чьим голосом говорит сам Фуэнтес, считает, что эта заметка только оттеняет иную «более истинную правду», правду художественного вымысла, в которой больше истины, нежели в верности реальным фактам. Кайо приводит различные варианты развития сюжета романа Дюма, по своей структуре напоминающие модель сада расходящихся тропок Борхеса. Немаловажно отметить, что в своем позднем произведении Фуэнтес переносит тему нереализованных альтернатив из историко-культурного плана в поле фикциональной литературы, показывая тем самым, что у литературы, как и у истории, есть свой Театр памяти.

²⁷⁵ Ibid. P.134.

У данного рассказа Фуэнтеса есть сквозной сюжет — перестройка замка Иф, но в целом произведение состоит будто из нескольких эссе, в которых рассуждение преобладает над повествованием, а значит, цепочка последовательных событий отходит на второй план и образ линейного времени утрачивает свою значимость. Вслед за литературным эссе следует очерк о состоянии современной архитектуры и творчестве самого Моранте. Вполне в духе книги Ф. Джеймисона «Постмодернизм, или логика культуры позднего капитализма» Фуэнтес пишет, что современные архитекторы бездумно нагромождают друг на друга разнообразные стили прошлого. Согласно Джеймисону, это влияет на темпоральные ощущения современного человека: прошлое, история, само время лишаются своей глубины²⁷⁶. Моранте не приемлет эти постмодернистские игры с традицией, он «настаивал на необходимости вернуть символу его историческую значимость»²⁷⁷. Герой считает, что нужно выработать в себе утраченное современным искусством чувство истории, понимание того, что эпохи сменяли друг друга во времени, и каждая из них создала свою неповторимую традицию, занимающую особую нишу в истории.

Последняя часть рассказа во многом напоминает притчу: в ней сильно подчеркнуто иносказательное начало, временные и пространственные координаты достигают максимального обобщения, образы наполняются символическим смыслом. В 7-ой подглавке представлены финальные рассуждения героя о любви и искусстве. Моранте посвящает произведение своей возлюбленной, Каролине Грау, но в итоге начинает испытывать психологический конфликт: можно ли во имя свободы любви построить тюрьму, которая призвана лишать людей свободы? Согласно Моранте, любовь требует нас «отвернуться от мира»²⁷⁸, «отделиться от всего, что нас окружает»²⁷⁹, освободиться от власти самого времени. Но, согласно Фуэнтесу, стремление к абсолютной свободе делает нас узниками самой любви. Чем больше мы отдаляемся от внешнего мира, тем больше власти над нами завоевывает любовная страсть. В данном рассказе мотив любовного плена,

²⁷⁶ Jameson F. Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. Durham: Duke university press, 1991. 438 p.

²⁷⁷ Fuentes C. Carolina Grau. México: Alfaguara, 2010. P. 137.

²⁷⁸ Ibid. P.146.

²⁷⁹ Ibid.

который присутствует также в финале первого рассказа, получает свое воплощение в образе замка Иф, который из реального места действия превращается в символ. Моранте замуровывает себя самого в недрах тюрьмы и остается ждать Каролину Грау, плененный грезами о ней. Очевидна параллель финалов первого и седьмого рассказов. Любовь аббата Фариа и Каролины Грау утверждается повествователем как факт, тем самым стирается грань между реальным и фикциональным временем. В художественном мире, созданном Фуэнтесом, реальное и вымышленное, достоверное и фантастическое сосуществуют в едином измерении. Влюбленный аббат и сам архитектор, автор и выдуманный им образ, оба оказываются в безвременье, призванные вечно ждать возвращения своей возлюбленной.

Условность пространства и времени характеризуют и художественный мир второго рассказа «Брильянте», главными героями которого являются вдова Каролина Грау и ее сын Брильянте, что в переводе с испанского означает «испускающий свет». С точки зрения жанра, произведение содержит явные признаки жанра жития святого, а именно мотив необычного рождения: младенец светится, блестит как золото. В стремлении оградить чудесного ребенка от нескромных вопросов и возможной агрессии со стороны окружающих Каролина покидает большой город и переезжает в отдаленное селение. Более того, она лишает ребенка возможности узнавать какую бы то ни было информацию о «большом» мире, прячет от него газеты, не дает слушать радио. Стоит отметить, что в рассказе практически отсутствуют даты, приметы определенной эпохи; лишь слова «радио» и «авиатор» подсказывают, что время действия — первая половина — середина XX в. В сущности, героиня будто вырывает ребенка из власти линейного времени и самой Истории, погружая в герметичное пространство.

Вдалеке от внешнего мира течение времени меняет свою скорость и направление, подчиняясь иным законам, по которым живет треугольник героев: мать — отец — сын. Каролина, ненавидевшая мужа, ничего не рассказывает о нем сыну, но с ужасом замечает, как он иногда начинает говорить голосом отца, более того, произнося фразы, которые сказал бы отец: «Привет, сынок»²⁸⁰, «спасибо,

²⁸⁰ Ibid. P. 25.

Каролина»²⁸¹. С образом Брильянте связан мотив возвращения: отец героя получает второе воплощение в теле своего сына. Немаловажен тот факт, что умер отец именно в момент зачатия Брильянте, вместе с семенем будто бы отдал сыну все свое существо, саму жизнь. Примечательна и следующая деталь: фото, на котором изображен отец, начинает жить своей жизнью: черты лица героя стираются, теряя четкость по мере взросления Брильянте.

В своем позднем произведении Фуэнтес предлагает читателю вариант темы агрессии прошлого, которой был посвящен его самый ранний сборник рассказов «Замаскированные дни». Но если раньше писателя интересовало понятие прошлого в его культурно-историческом аспекте, но в позднем творчестве прошлое, как и время, интересны с философской точки зрения. В рассказе «Брильянте» по отношению к герою агрессию проявляет генетическая память. Сюжет «возвращения» отца в образе сына воплощает циклическую модель времени, цикличной оказывается и память: «Память может быть ловушкой: мы принимаем ее за воспоминание, а она на деле оказывается предчувствием»²⁸². Поэтому Каролина произносит слова, отражающие позицию самого Фуэнтеса: необходимо «вообразить прошлое, чтобы понять будущее»²⁸³. Судьба Брильянте тому подтверждение: по мере взросления, герой все больше начинает походить на отца, становясь чуть ли не его копией.

Сам процесс взросления, который предполагает одновременное движение в будущее и повторение прошлого, требует особого внимания. Согласно канону жанра жития в жизни героя наступает переломный момент, когда он получает некое чудесное знамение. Так и Брильянте в возрасте 8 лет вдруг вырывает золотом. Начиная с этого момента, он взрослеет в ускоренном темпе: у него уже ломается голос, он начинает бриться, хотя у него и нет еще щетины, а в финале показано, что он достигает и половой зрелости. Так, время в рассказе становится особым темпом взросления, индивидуальным для каждого человека.

²⁸¹ Ibid. P. 28.

²⁸² Ibid. P. 37.

²⁸³ Ibid. P. 38.

С темой становления, изменения связаны и рассуждения писателя о проблеме самотождественности личности, одной из основных проблем философии. Что происходит с цельностью личности, которая пребывает во времени, представляющем собой процесс? Фуэнтес вместе со своей героиней ставит под сомнение тезис Аристотеля о том, что «у всех нас есть неизменная сущность и временные акциденции»²⁸⁴. Каролина никак не может осознать, в какой момент мальчик стал вдруг мужчиной, в какой точке на оси линейного времени прошлое переходит в будущее: «Как поймать мгновение? Это сродни попытке схватить движение ветра. Все происходит, происходило и будет происходить в одно и то же время». Фуэнтес вновь обращается к интегрирующей модели времени для разрешения поставленной философской проблемы.

На наш взгляд, ход рассуждений Фуэнтеса вполне соответствует тому, что представлен Ж. Делезом в работе «Логика смысла» (1969), в которой философ анализирует, в частности, парадокс одновременного уменьшения и роста Алисы, героини книги Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес». Взаимообратимость всех состояний в процессе становления наталкивает на вывод о том, что нет принципиальной разницы между временными планами. Делез отмечает: «Из-за этого ускользания от настоящего становление не терпит никакого разделения на до и после, на прошлое и будущее»²⁸⁵. У этого вывода есть одно важное последствие, на котором акцентирует внимание и сам Фуэнтес: коль скоро личность пребывает в процессуальности времени, самотождество оказывается невозможным.

Финал рассказа «Брильянте», в сущности, фантастический. В борьбе отца и матери за свое генетическое наследие своеобразную победу одерживает последняя: она съедает своего сына. Этот каннибализм имеет психоаналитическое объяснение. Согласимся с Э. Сабугалем, по мнению которого на произведение Фуэнтеса повлияла философия Лакана. Брильянте проходит все три стадии психического развития ребенка: воображаемое, символическое и реальное «я». По все же, на наш взгляд, Фуэнтес, прибегая к известной в психологии и философии модели

²⁸⁴ Ibid. P. 40.

²⁸⁵ Делез Ж. Логика смысла. М.: Раритет, 1998. С. 16.

становления самости личности, иронизирует над ней; доводит мысль Лакана до логического завершения. В финале мать Брильянте удовлетворяет самую главную, по Лакану, потребность человека слиться с телом матери, обретя вновь утраченное при рождении равновесие.

Третий рассказ сборника «Чудесный сын» уже своим названием указывает на связь с предыдущим произведением. И действительно, Фуэнтес продолжает свои размышления о проблеме самоидентификации, памяти, но все же создает совершенно иной художественный мир. Поэтика рассказа близка притче (как и вторая половина рассказа «Архитектор замка Иф»). Данный жанр предполагает предельную иносказательность всех образов, общечеловеческий характер проблематики и типичность ситуаций. В традиционной притче образы не столько символы, сколько аллегории. Но в литературе XX–XXI вв. притчевость предполагает большую свободу интерпретации образов и мотивов.

Безымянный герой рассказа переходит вброд реку и попадает в некое селение, в котором его все узнают, но которое он сам видит впервые. Река — символ водораздела разных пространств-времен. Герой отвергает свое прошлое, которое он провел в некоем старом городе, полном печали, и с надеждой вступает в новое будущее. Вода выступает и символом очищения, нового рождения, поэтому герой признается: «моя память — просто белый лист бумаги»²⁸⁶.

Герой, как он сам думает, стоит в начале временной оси, но попав в селение, он сразу же оказывается вовлеченным в ход циклического времени: все признают его возвращение, которое все долго, но неизвестно сколько времени, ждали. Ситуация несколько напоминает ту, в которой оказались герои романа «Инстинкт Инес» а-нель и не-ель: порочный круг вечного возвращения и забвения.

Художественный мир рассказа все же больше напоминает поэтику романов Ф.Кафки. Отсутствие памяти у героя порождает ряд абсурдных ситуаций, порождаемых незнанием причин при наличии следствий. Так, не понятно, почему старик и его жена радостно встречают героя и селят его в своем доме. Как и, к примеру, в романе, «Замок», пространство и время рассказа точно не определены,

²⁸⁶ Fuentes C. Carolina Grau. México: Alfaguara, 2010. P. 47.

они обладают высокой степенью условности. Герой признается самому себе, что утратил счет времени, как оказался в селении. И в самом деле, отсутствуют какие бы то ни было упоминания часов, календарей. Время не просто условно, но и приобретает черты абсурдности. Характерен эпизод обсуждения стариками года, в который произошло исчезновение героя: 6-ой или 9600? В одной из ремарок абсурдистской пьесы «Лысая певица» Э. Ионеско сообщается, что часы пробили ноль раз, затем семь и три. Отсчет времени в данных произведениях бессмысленный и излишний: время теряет свою основную характеристику — быть исчисляемым. На место времени приходит безвремя символически нагруженных образов и поступков.

Вполне согласно логике абсурда вежливость и услужливость хозяев героя сменяется холодностью и враждебностью без объяснения на то причин. В финале героя ждет незавидная участь: он, парализованный, сидит за столом со скорбным выражением лица, и за ним прислуживают официантки. Стоит отметить, что эту же самую сцену герой наблюдал, когда только прибыл в селение. Возможно, он заглянул в собственное будущее, или это было его прошлое, которое он просто предал забвению. А может, он не первый, кого постигла такая участь?

В целом рассказ поддается множеству символических толкований. Чудесный сын — это, возможно, сам Христос, который, как и безымянный герой Фуэнтеса, говорил людям о земле обетованной, но завершил свой земной путь на кресте. Сюжет рассказа во многом также напоминает притчу Ницше о Заратустре, который также спустился с гор в селение и проповедовал новую «истину». На наш взгляд, в центре размышлений Фуэнтеса опять-таки проблема самоидентификации и самопознания, препятствием на пути к которому является страх. Безымянный герой сам ограничил свое жизненное пространство селением, боясь подходить к горе и реке, его естественным границам. Он побоялся исследовать пещеры, в которых, как оказалось, волк живет в мире с ягненком, а лев с овцой. Это, безусловно, символ рая, который «чудесный сын» так и не открыл людям из-за собственного страха.

Посторонней в этом герметичном пространстве оказывается Каролина Грау в образе девочки в голубом переднике. Она первая, кого герой встречает, и последняя, о ком упоминается в рассказе. Она носитель истины, которая осталась

скрытой от главного героя. В одной из пещер Каролина, лишенная страха, лезет в яму со змеей, чей образ традиционно считается символом мудрости.

Сюжет рассказа «Ольмека» уносит нас в далекое прошлое Мексики — во времена Конкисты. Точная датировка отсутствует, но все же можно догадаться, что это приблизительно 1519–1521 гг., так как сообщается, что главный герой Кристобаль де Ольмедо, один из конкистадоров, покидает отряд Кортеса. В произведении читатель встретит тему, которая к 2000-м гг. стала общим местом как в творчестве Фуэнтеса, так и в латиноамериканском художественном сознании в целом: Конкиста как насилие над Новым Светом. Кристобаль отвергает этот путь, надеясь, что этот мир можно завоевать без оружия, не проливая крови, «не претендуя быть Богом, но оставаясь просто человеком»²⁸⁷.

С образом Кристобаля связаны и иные важнейшие в латиноамериканской литературе образы и мотивы. К примеру, он с чуткостью художника описывает красоту местной природы, называя Америку раем. В своем желании постичь сущность нового для него мира он продвигается глубже в сельву и достигает пирамиды. Согласно Кофману, образ пирамиды символизирует сакральный центр, в котором герою открывается истина²⁸⁸. Передвижение в пространстве означает самопознание и слияние с латиноамериканской действительностью. Вполне типичен и сюжетный ход, предпринятый автором: познание нового мира через любовь к местной женщине, которая и является воплощением всей Латинской Америки.

Несмотря на то, что произведение Фуэнтеса изобилует важнейшими образами и мотивами, связанными с темой инаковости латиноамериканской действительности, все же в данном конкретном случае они являются не более чем общими местами. Проблемам своеобразия латиноамериканской культуры, и в то же время ее цивилизационной общности со Старым Светом Фуэнтес посвятил свое раннее и зрелое творчество. В рассказе «Ольмека» Мексика XVI в. — не более чем антураж для философских размышлений как гносеологического, так и

²⁸⁷ Ibid. P.59.

²⁸⁸ Кофман А. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. С. 53-57.

онтологического характера: самопознание и познание мира, время и вечность. Поэтому выбранные для сюжета место и время действия вполне условны.

В основе сюжета — отношения Кристобаля и статуи женского божества из местного языческого пантеона, которую оживляет сила любви. Природа произведения Фуэнтеса интертекстуальна: история, им изложенная, имеет множество перекличек с сюжетами мировой литературы и творчеством самого мексиканского писателя. Так, главный женский персонаж рассказа напоминает русалочку Г.Х.Андерсена, которая ради любви презрела свою родную стихию, пошла наперекор мнению семьи и стала человеком. Образ ожившей статуи — один из распространенных в литературе и мифологии. Достаточно вспомнить любовь скульптора Пигмалиона к Галатее, своему каменному созданию. На наш взгляд, для адекватной интерпретации произведения необходимо обратиться к рассказу самого Фуэнтеса «Чак Моол». Герои обоих рассказов — статуи индейских божеств, ставшие людьми. Чак Моол становится воплощением «ожившего» автохтонного прошлого, которое поработывает главного героя, современного мексиканца, и доводит его до самоубийства.

Уже в «Чак Мооле» Фуэнтес показывает, как то, что было камнем, становится плотью, как вечное переходит во временное. Именно на этой проблеме Фуэнтес сосредотачивает свое внимание в рассказе «Ольмека». Когда героиня проникает в пирамиду, чтобы проститься с тем, что было для нее домом и навсегда покинуть пантеон, частью которого она сама была ранее, каменные статуи пытаются отговорить ее, описывая ужасы старения и смерти, к которым она себя приговаривает. Они напоминают ей о вечности и неизменности камня и мягкости и недолговечности плоти, которая неизбежно разрушится и станет прахом. Статуи пугают забвением, неизменным спутником смерти.

Проблема соотношения времени и вечности важна Фуэнтесу и для размышлений о свободе. Человеческая жизнь притягательна для героини, так как она ее «освобождает, хоть и обрекает на смерть»²⁸⁹. Твердость камня же

²⁸⁹ Fuentes C. Carolina Grau. México: Alfaguara, 2010. P. 77.

«порабощает, хоть и увековечивает»²⁹⁰. Героиня испытывает ту самую зависть богов, которая терзала небожителей древнегреческой мифологии. Она признается, что человеческая жизнь искушает ее именно тем, что не длится вечно. Коль скоро жизнь есть становление, смена не похожих друг на друга состояний, то неповторимым оказывается каждое ее мгновение. В этом и заключается ценность времени человеческой жизни по сравнению с неизменностью вечности, не различающей «теперь», «до» и «после».

Постижение природы времени становится одной из наиболее трудных задач для героини, в тексте рассказа это слово взято в кавычки, как термин, требующий особого разъяснения. В рассказе «Чак Моол» переход из мира вечности в мир человеческой жизни подробно не рассмотрен автором с психологической и философской точек зрения. Но в рассказе «Ольмека» именно этот процесс попадает под пристальное внимание писателя. Для того чтобы стать человеком, недостаточно научиться спать и менять выражение лица (что, кстати, долго не удастся героине), необходимо ступить на сложный путь самопознания, впервые задаться вопросом «кто я?» и «что меня окружает?». Поиск выхода из пирамиды, а также свет солнца, сменивший темноту, символизируют процесс познания.

Фуэнтес как истинный писатель-философ, прибегая к художественным средствам, пытается исследовать «работу» самого сознания с чистого листа. Поднятая им проблема сродни той, что сформулировали представители феноменологической школы в философии: что есть сознание само по себе?

Фуэнтесу с философской точки зрения оказывается близка позиция Леви-Стросса. Сознание героини в процессе познания в первую очередь выстраивает бинарные оппозиции: свет/тьма, внутри/снаружи, верх/низ, время/вечность, я/ты, холод/тепло, мужчина/женщина. При этом героиня, которая еще находится внутри пещеры, из которой никогда не выходила, сама искренне удивляется: «Почему я представляю себе свет, если все, что меня окружает, это тьма? Почему я говорю о каком-то «вне», если все внутри?»²⁹¹. Фуэнтес вкладывает в уста своей героини

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Ibid. P. 62.

разрешение этой загадки: «Нет темноты, так как нет и не-темноты»²⁹². А значит, верно и обратное: если есть тьма, то есть и свет. Мышление бинарными оппозициями — сущностная характеристика человеческого сознания в процессе познания мироздания.

При этом стоит отметить, что Фуэнтес как глубокий мыслитель не довольствуется простым разделением всего на противоположности. Ему интересно изобразить то «сумеречное» состояние, когда члены бинарной оппозиции еще строго не определены и не противопоставлены друг другу. Так, выход героини из темных недр пирамиды, безусловно, символизирует не только просветление сознания, но и ее рождение, появление на свет как человека, начало отсчета времени ее человеческой жизни. Особый интерес представляет тот факт, что Кристобаль и его возлюбленная живут у подножия пирамиды, не заходя внутрь, но и не удаляясь слишком далеко от входа. Сама героиня на данном этапе уже не божество, но еще не человек (она не спит и постоянно улыбается). Она еще не до конца покинула мир вечности и не принадлежит полностью времени человеческой жизни. Так, Фуэнтес создает образ «порогового» времени (если пользоваться терминологией Н. Польщикова). Примечательно, что меняется и мировосприятие самого Кристобаля: рядом с героиней он частично причащается вечности и мифологической слитности противоположностей: «Рядом с ней я перестал различать сон и бдение, тело и душу, сегодня и вчера»²⁹³.

Окончательно войти в иное измерение героине удастся только после того, как она возвращается в пирамиду проститься с остальными идолами. Она уходит с Кристобалем, который крестит ее и нарекает именем «Каролина Грау». Финал рассказа открытый, так как предполагает начало новой сюжетной линии.

Каролина Грау продолжает свое удивительное путешествие и переносится в Италию в начало XIX в. Прототипом главного героя пятого рассказа сборника «Могила Леопарди» является итальянский поэт-романтик Джакомо Леопарди (1798–1837). Почти всю свою жизнь поэт провел в маленьком городке Реканати,

²⁹² Ibid.

²⁹³ Ibid. P. 72.

где находилось родовое имение его отца. С последним у Леопарди были сложные отношения. Отец был суровым и даже деспотичным человеком, нетерпимым католиком. Сам Леопарди страдал от многих физических недугов. Но слабость здоровья он компенсировал своим поэтическим даром. Поэзия Леопарди полна пессимизма, поиски его лирическим героем человеческого счастья не увенчиваются успехом.

Героя рассказа Фуэнтеса многое роднит с реальным Леопарди. Мексиканский писатель даже заостряет и гиперболизирует некоторые черты и события. Так, конфликт отца и сына изображен с психологической верностью. Тема наследия, всегда интересовавшая Фуэнтеса, размышляющего над взаимоотношением прошлого и настоящего, и здесь удостоена внимания писателя. Отец «приговаривает» сына к завершению рода, не хочет иметь больше детей, так как боится, что они тоже будут немощными. Более того, отец неприкрыто выражает неприязнь и отвращение к сыну-инвалиду. Подобное отношение родителя вкупе с ответственностью быть последним в роду тяготят Джакомо, который чувствует себя чужим в отчем доме. Чрезмерная власть отца и нежное отношение матери дают читателю возможность психоаналитического прочтения произведения.

В данном рассказе более детально, чем в других, Фуэнтес рассматривает проблему самоидентификации. Главный герой не перестает задаваться вопросом «кто я?», на который он не находит ответа. Согласно лакановской схеме, процесс самопознания, в результате которого происходит отдаление от матери, начинается с интереса к собственному отражению в зеркале. Данный образ очень важен в рассказе и наполняется глубоким символическим значением. Благодаря зеркалу герой видит себя как другого. Но на этом расщепление «я» не заканчивается. Зеркало не буквально отражает реальность, оно являет герою иной мир, который является результатом преобразования привычной нам реальности. В этом волшебном зазеркалье появляется третий Джакомо, который приводит героя в недоумение: «Этот призрак — моя копия, но это другой «я»²⁹⁴. Второе отражение — это открывшаяся герою его новая ипостась, которая только сейчас стала искать

²⁹⁴ Ibid. P. 83.

проявления, — поэтический дар. Другое «я» из зазеркального мира диктует Джакомо строки его первых стихотворений. Так, в зеркале герою открывается истина о самом себе, которую он не нашел бы, погрузясь в реальность, полную страдания и скорби. Фуэнтес, создавая сюжет о поэте-романтике, прибегает к образам и мотивам, выработанным данным литературным направлением, а именно следует принципам романтического двоемирия.

Но открытие особого таланта заставляет героя задаваться новыми вопросами о себе, на которые он не находит ответа, в результате чего процесс самопознания усложняется и поиски самоидентификации заходят в тупик. Эта психологическая проблема получает физическое воплощение в художественном мире рассказа: Джакомо испытывает не просто раздвоение, но «размножение» личности: помимо собственной головы, он обнаруживает еще четыре, превращаясь в пятиглавое чудовище. О психологическом статусе этой проблемы можно судить исходя из того факта, что это состояние видно только самому герою, для домочадцев он остался прежним.

Метаморфозы, испытываемые Джакомо, — не единственное, что свидетельствует о присутствии волшебного, само время лишается своих реальных черт. Немаловажен тот факт, что в рассказе отсутствуют даты и особые приметы исторической эпохи, что обуславливает относительную условность пространства и времени. Пространство, в котором пребывает главный герой, ограничено городком Реканати, более того, оно сжимается до размеров дома Леопарди. Фуэнтес вновь прибегает к одному из своих излюбленных образов, который писатель начал разрабатывать еще в раннем творчестве, — образу дома, являющему собой фантастическое пространство, парализующее волю героя. Узник вынужден постоянно пребывать внутри, забывая о том, что извне есть история, линейное время, смена дня и ночи, времен года. Джакомо Фуэнтеса не выходит из дома вплоть до своего совершеннолетия, до исполнения 21 года. Таким образом, герметичность пространства влияет и на особенности темпоральных ощущений героя: время, в котором он пребывает, сродни водоему с застоявшейся водой, это застывшее время.

Свежей струей воды в этом водоеме оказывается встреча с Каролиной Грау, в которую Джакомо влюбляется. Это мгновение отменяет монотонный ход времени, который не сулил ничего нового герою. Неизменности местоположения героя противостоит перемещение в пространстве героини, которая, как всем известно, направляется в Неаполь. Если Джакомо — узник замкнутого круга пространства-времени, то Каролина совершает движение по прямой, которая потенциально бесконечна: неизвестно, где она начала свой путь и где завершит его. Поэтому ее образ связан для Джакомо прежде всего с надеждой на перемены в жизни.

Если прибегнуть к модели романтического двоемирия, то любовь к Каролине — это портал в иной, лучший мир, а Реканати — это юдоль скорби и печали, Джакомо так описывает свой дом: «Холодный, серый дом. Мы живем как бродяги в разрушенном дворце»²⁹⁵. Джакомо — будто заколдованная ведьмой принцесса, заточенная в башне замка, которая дожидается своего принца-освободителя. Роль последнего берет на себя Каролина. Но в отличие от сказки, герою достается только случайно брошенный взгляд, которого достаточно, чтобы зажечь огонь любви. Благодаря любви герой исцеляет душу: исчезает пятиголовый монстр, Джакомо обретает цельность самосознания.

Вместе со своим другом Раньери Джакомо решается покинуть Реканати и отправляется в Неаполь, который представляет собой отдельный самостоятельный хронотоп. После недолгого пребывания в городе, герой признается: «Я должен бежать из Неаполя. Здесь все карнавал»²⁹⁶. Неаполь, в котором кипит жизнь, противостоит скучному Реканати. Благодаря обилию разнообразных удовольствий и развлечений, сменяющих друг друга, герой постигает сущность времени как движения. Но при этом он осознает суетность, мнимость этого времени, все события которого случайны и мимолетны. Истинное время для Джакомо связано с поэзией и любовью. Голос Каролины призывает его вернуться в родной город. И

²⁹⁵ Ibid. P. 91.

²⁹⁶ Ibid. P. 103.

вновь образ зеркала воплощает образ иного мира и иного времени. Вместо своего отражения герой видит лицо Каролины.

Отдельного исследования заслуживает тема искусства, детально разработанная Фуэнтесом в этом произведении. Помимо сентенциозного утверждения вечности искусства в отличие от жизни, писатель оригинально связывает проблему единства личности с проблемой цельности и уникальности поэтического произведения, также размышляет о соотношении реального, живого чувства и его воплощения в поэзии.

Финал рассказа интересен с повествовательной точки зрения. Джакомо теряет надежду на возвращение своей возлюбленной и в наказание за это вновь превращается в пятиглавого монстра. Не выдержав душевных мук, герой кончает жизнь самоубийством. Но и здесь его голос не умолкает: Джакомо пребывает в новом для него измерении — в жизни-в-смерти. Фуэнтес использует здесь прием повествования с точки зрения смерти, отточенный им в сборнике новелл «Апельсиновое дерево, или круги времени». Особенно заметно влияние романа Х. Рульфо «Педро Парамо», многие герои которого говорят буквально лежа в могиле. То же происходит и в этом рассказе.

Смерть в изображении писателя оказывается для Джакомо новым рождением: «Я заново открываю цвета. Я не знал, что огонь белый, а звезды голубые... Я не знаю причин явлений. Я чувствую, что должен их придумать»²⁹⁷. Джакомо начинает путь самопознания и постижения мира заново. В смерти ему открывается сущность его личности — быть поэтом, для которого знать — значит творить благодаря воображению и слову: «Я называю, и звуки складываются в слоги, слоги в слова, а слова в стихи»²⁹⁸. Не случайно Раньери, склонившись над могилой друга, произносит: «На твоей могиле не будет имени. Ты поэт. Твоя поэзия и есть твои слава, имя и памятник»²⁹⁹. Отчаявшись в жизни встретить вновь Каролину, Джакомо обретает надежду на ее возвращение, пребывая в смерти.

²⁹⁷ Ibid. P. 106.

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ Ibid. P. 107.

Финал и этого рассказа можно назвать открытым: поэт думает о Каролине и слышит звуки в соседней могиле.

Каролина Грау — главная героиня следующего рассказа «Саламандра». Следует отметить, что данное произведение выделяется на фоне всего сборника большей пространственно-временной определенностью. Место действия рассказа — Мехико, один из наиболее глубоко проработанных хронотопов в творчестве Фуэнтеса. Соответственно героиня рассказа — мексиканка. Несмотря на подобную национально-географическую конкретику автор не стремится подчеркнуть этнокультурную самобытность; его вновь интересует общечеловеческая проблематика.

Судьба главной героини отчасти напоминает историю жизни Джакомо Леопарди. Каролина признается, что ей были ненавистны духовная бедность, отсутствие воображения, узость взглядов в ее родной семье, и замуж она вышла, чтобы обрести свободу. Но и в браке она не чувствует себя счастливой. Героиня не хочет попасть в рабство рутины и быта, каждодневных обязанностей. Ее натура сопротивляется жизни по расписанию, все действия которой ритуализированы. Цикличность времени обыденной жизни ей глубоко чужда. Полной противоположностью Каролины выступает ее муж, которого она называет «гориллой». Поведение последнего подчиняется только сексуальному инстинкту. Для Каролины же интимная близость ни что иное как исполнение очередного общепринятого ритуала.

Испытывая отвращение к механизированному ритму жизни, она обращается к науке. Каролина — биолог по образованию, почти все время она проводит в лаборатории. В этом относительно герметичном пространстве можно позволить себе забыть о ходе линейного времени, об обыденной жизни, где каждый из нас играет определенные, подчас навязанные извне роли. В лаборатории Каролина чувствует подлинную свободу, ставя эксперименты, наблюдая за их ходом, регистрируя результаты. Но и занятия биологией не приносят ей духовного удовлетворения. Предметом любимой ею науки оказывается та самая жизнь, которую она упорно избегает.

В этом рассказе Фуэнтес вновь обращается к теме жизни как становления. В своей лаборатории Каролина наблюдает за взрослением организмов, метаморфозами, происходящими с их телом. Исследовательницу поражает открывшаяся ей истина: миром живой природы управляет один главный закон — стремление к продолжению рода. Природа обеспечила фауне жизнеспособность благодаря разнообразным способам размножения; Каролина наблюдает и партеногенез, и почкование, и оплодотворение: «Наука утверждала, что все живое меняется. Все живое регенерирует, воспроизводя генетическую программу, заложенную в животном»³⁰⁰. Полноправным объектом научного интереса Каролины мог бы послужить ей и ее муж-самец, поведение которого — лучшее доказательство того, что эрос — основополагающий закон живой природы, управляющий жизнью не только животного, но и человека.

Время, в котором пребывает все живое, — циклическое. Живая природа вовлечена в круговращение, в котором с определенной периодичностью возникают подобия некой изначальной формы жизни. Отдельный живой организм конечен в пространстве и времени, в стремлении преодолеть свою смертную природу, он воспроизводит подобные себе организмы. Фуэнтес вполне разделяет представление З. Фрейда о том, что эрос удовлетворяет стремлению живого увековечить себя в потомстве.

Но Фуэнтес не считает эту «вечность» подлинной. Жизнь природы, основанная на циклической модели времени, требует постоянного воспроизводства, т.е. движения, изменения. Сама по себе процессуальность характеризует время. Вечность же как оппозиция времени отменяет всякое становление. Неизменность и стабильность как основные атрибуты вечности Фуэнтес воплотил в образе камня в предыдущих рассказах сборника: каменные идола и могила поэта.

Героиня рассказа «Саламандра» продолжает поиски силы, способной противостоять миру преходящего, природе, подверженной постоянным метаморфозам. Мистический ореол произведению придает образ саламандры,

³⁰⁰ Ibid. P. 118.

которая дает Каролине таинственное напутствие — посетить Палаццо Тэ в Мантуе. Не случайно Фуэнтес обращается к образу саламандры. Это земноводное — не просто представитель фауны; оно занимает важное место в человеческой культуре. Образ саламандры уже в Античности заинтересовал философов, которые впервые приписали этому животному мистические свойства. В Средние века и эпоху Ренессанса закрепилось представление о том, что саламандра рождается из огня и сама при этом холодом своего тела способна его гасить. Пожалуй, Фуэнтеса этот образ привлек тем, что он символически отражает идею амбивалентности, изначальной взаимосвязи членов бинарной оппозиции, о чем писатель размышлял в рассказе «Ольмека». Противоположные время и вечность также оказываются в глубокой взаимосвязи благодаря существованию человека, который, пребывая во времени, все же стремится постичь вечное.

Как и в рассказе «Могила Леопарди», Фуэнтес утверждает вечность искусства. Не случайно именно в Италии героиню ждет духовное откровение. Только на родине Ренессанса, воспевшего созидательную силу человека-творца, Каролина воочию видит силу, противостоящую природе, вновь воплощенную писателем в образе камня: памятники Мантуи «отвечают природе камнем замков, театров, базилик, дворцов, музеев»³⁰¹. В Палаццо Тэ героиня видит фрески в апокалиптическими образами, которые напоминают о смертности всего живого, но наталкивают на мысль о том, что есть сила, способная ей противостоять. Стоит отметить, что тема смерти не раскрыта подробно, а скорее пунктирно намечена в произведении. Так, в уста мужа-самца Каролины автор вкладывает слова, которые приобретают глубокое значение в свете проблематики рассказа. Когда героиня жалуется на усталость, ее муж замечает: «Все равно умрешь. Сможешь спать хоть целую вечность»³⁰². Это вполне бытовое выражение усугубляет духовный кризис героини.

В Палаццо Тэ Каролине открывается вид на изображение саламандр. Стоит заметить, что описание дается «от противного», через отрицание, что соответствует

³⁰¹ Ibid. P. 118.

³⁰² Ibid. P. 111.

духовному настрою героини: «У саламандр Мантуи... не менялся скелет и мускулатура, не росли ротовые отверстия и веки. Саламандры были произведением искусства. Они украшали Палаццо Тэ в Мантуе испокон веков и навечно»³⁰³. Неизменность образов искусства, застывших в вечности, — оппозиция природе, вовлеченной в ход времени. Стоит отметить, что Фуэнтес подчеркивает именно эстетическую функцию искусства, которая увековечивает его.

Фуэнтес, утвердивший оппозицию времени и вечности, ни в коей мере не умаляет роль природы и не возвеличивает искусство, признавая их двумя равноправными силами. Это синтезирующее начало в его размышлениях отражено в финале рассказа. Каролина после духовного откровения возвращается в Мехико. Ее муж-«горилла» топчет тараканов, удивляясь их количеству. Эта слегка ироничная картина вновь напоминает нам о вездесущем инстинкте размножения, которым живая природа обезопасила себя от вымирания. Каролина уже не испытывает к мужу отвращения. Она постигает еще одну мудрость: не стоит «считать монстрами тех, кто не похож на нас»³⁰⁴. «Я» и «другой» — члены еще одной бинарной оппозиции, которые, согласно мысли писателя, должны искать пути примирения, а не отторжения.

Последний рассказ сборника «Хозяин дома» тематически, отчасти сюжетно связан с остальными, но в то же время стоит особняком, служа своеобразным синтезом всего того, что было сказано писателем выше. К тому же, в этом произведении сильно металитературное начало. Фуэнтес в определенной степени раскрывает мастерскую своего творчества. Художественный мир рассказа в целом обладает признаками онирической реальности, смешения абсурда и фантастики. Благодаря глубокой символичности образов произведение приобретает притчевый характер.

Повествование ведется от лица главного героя. Художественное пространство абсолютно герметично: герой обнаруживает себя на последнем этаже пустого дома. И вновь образ дома воплощает мотив несвободы: герой не знает, как

³⁰³ Ibid. P. 123-124.

³⁰⁴ Ibid.

выбраться наружу, лифт никогда не доезжает до его этажа. Отсутствует географическая определенность пространства, время лишено принадлежности определенной исторической эпохе. Почти сведено на нет и время бытовое, биологическое: герой однажды просыпается, затем постоянно бодрствуя; в начале рассказа он испытывает чувство голода, которое затем уходит на второй план и вовсе предается забвению. Читатель сталкивается с феноменом отсутствия времени как такового. Если герой рассказа «Чудесный сын» ориентировался во времени хотя бы по заходу и восходу солнца, то герой данного рассказа не исчисляет ход времени вообще. На протяжении почти всего произведения герой остается безымянным, лишь в финале персонаж обретает характер и собственную историю.

Предельная условность подчеркивает метафикциональное начало в произведении. Настоящим хозяином дома является сам Фуэнтес, автор, сотворивший данную художественную реальность. Замкнутость пространства отражает герметичность и самодостаточность произведения искусства. Безымянный герой воплощает скорее образ читателя, который не в силах сопротивляться магической силе искусства, захватившего его в плен. Передвижение по дому сродни самому процессу чтения. При этом дом не является лабиринтом, из которого трудно найти выход: герой поочередно открывает все шесть дверей, которые находятся на лестничной площадке. Подобная простота внутреннего устройства дома призвана подчеркнуть, согласно Фуэнтесу, ясность, строгость и продуманность композиции литературного произведения. Не забывает писатель и указать правила игры, которые должен принять читатель. Герой чувствует необходимость либо открыть каждую дверь, не пропустив ни одной, либо вовсе не заглядывать ни за одну из них. Так и читатель, раз приступив к чтению, должен обязательно довершить этот процесс. Количество дверей (седьмая — от квартиры, в которой живет герой) точно соответствует числу рассказов в сборнике (за исключением последнего, служащего моделью всего произведения).

Подобная интерпретация произведения не представляется нам единственно возможной. Путешествие по дому символически воплощает идею самопознания. Герой данного рассказа несколько напоминает героиню «Ольмеки», которая, становясь человеком, задается вопросами о том, что есть «я» и «другой».

Безымянность подчеркивает почти полное отсутствие памяти о своем прошлом. Фуэнтес возвращается к своей концепции памяти, тесно переплетенной и с концепцией творчества, которую он уже разрабатывал в произведениях 1990-х гг., в частности, в сборнике новелл «Апельсиновое дерево, или круги времени». Как замечает главный герой, «мои старания вспомнить путаются с попыткой выдумать. Если я позволю воображению завладеть мной, возможно, я приду к воспоминанию»³⁰⁵. Историю своего прошлого герой просто предполагает. Вполне в постмодернистском духе Фуэнтес заявляет, что память — поле сложного взаимодействия реального и вымышленного, поэтому наше знание о прошлом не может быть абсолютно достоверным.

Каждая из дверей, которые поочередно открывает герой, является своеобразным порталом в параллельные миры. Примечательно, что герой никогда не переступает порога комнат. Он всегда остается по ту сторону представших перед его взором видений. Открывающие ему пространства полны запахов, звуков, не лишены движения. Они похожи на живые картины, искусственные композиции. Их отличает относительная плоскостность. Не случайно почти все виды вызывают у героя ассоциации с живописью. Так, увиденное за третьей дверью он называет натюрмортом, замечая, что у этого жанра особые отношения с категорией темпоральности: «Крайний реализм, который отвергает предыдущие и последующие мгновения существования вещей»³⁰⁶. Натюрморт лишает неподвижные объекты памяти о том, что когда-то они были полны жизни, запечатлевая их образы в безвременье застывшего мгновения. За четвертой дверью герой видит монаха в келье за столом, что напоминает ему одну из картин Сурбарана. Видение, открывшееся за пятой дверью, герой прямо называет картиной. В духе теоретических рассуждений В. Лессинга в его работе «Лаокоон», герой говорит: «Будто бы раньше моя жизнь была, как роман, цепочкой последовательных событий..., а сейчас я видел картину, утверждавшую визуальную одновременность»³⁰⁷. Живописи свойственна симультанность образов,

³⁰⁵ Fuentes C. Carolina Grau. México: Alfaguara, 2010. P. 150.

³⁰⁶ Ibid. P. 159.

³⁰⁷ Ibid. P. 168.

в то время как произведение словесного творчества основано на последовательном изображении событий, разворачивающихся во времени. За дверью пятой комнаты герой почувствовал, что жизнь как процесс становления отступает и на ее место приходит симультанность. Само время начинает приобретать пространственные характеристики, что во многом напоминает модель устройства Вселенной, предложенную Борхесом в рассказе «Сад, где ветвятся дорожки». Герой Фуэнтеса замечает: «Моя жизнь едва ли была серией выборов, совершаемых мною согласно обыденному календарю, скорее, они казались произведенными симультанно во времени моей новой жизни»³⁰⁸.

Путешествие по дому героя наполняется символическим значением, порядок открывания дверей не случаен, он подчиняется особой логике. Картины, которые предстают перед взором героя, — это «срезы» человеческой души. Так, отворив пятую дверь, герой столкнулся с абсолютной темнотой и абсолютным холодом, в которых пребывают тени. Герой замечает, что он увидел нечто неопишное, то, перед чем теряет власть человеческое слово, а значит и сознание. Герой почувствовал дуновение самой смерти, которую никто не способен познать. Смерть охарактеризована Фуэнтесом с точки зрения категории темпоральности как «ужасное отсутствие памяти, актуальности и будущего»³⁰⁹. Безвременье смерти — это воплощенное ничто.

После взаимодействия с инфернальным пространством сознанием героя овладевает единственная мысль — понимание неизбежности смерти. Но, согласно Фуэнтесу, есть сила, способная противостоять осознанию трагического конца и даровать человеку душевное спокойствие. Пятая дверь — не последняя, которую открывает герой. Когда тени отчаяния уже заполняют его душу, он открывает шестую дверь, за которой видит женщину, объясняющую мальчику, от которого исходит сияние, что перед ними фотография его умершего отца. Неожиданный финал замыкает сюжетный круг сборника, возвращая нас ко второму рассказу. Фотография из этого произведения утрачивает плоскостность, становясь особым

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Ibid. P. 173.

«зазеркальем». Измерение, в котором пребывал герой, — это своеобразное бытие-в-смерти, в котором ему дано было постичь сущность и ценность памяти о прошлом, невидимой нитью скрепляющей человека с близкими ему людьми и с самой жизнью. Важен тот факт, что Фуэнтес настаивает на том, что память — это поле взаимодействия людей, она не должна быть односторонней. Герой рассказа постигает свое прошлое и самого себя, только когда о нем вспоминают жена и сын: «Нет воспоминания при отсутствии человека, который его мог бы разделить...»³¹⁰. Мысль Фуэнтеса вполне близка той, что выразил в своем романе «Улица темных лавок» П. Модiano, прибегнув к особому композиционному средству. Писатель включил в произведение отдельные «куски» памяти разных людей, которые подчас содержат общие воспоминания о прошлом. С одной стороны, герои рассказа Фуэнтеса безнадежно потеряны друг для друга, их навеки разделяет плоскость фотоснимка. Все же, пока живы Каролина и Брильянте, жива и их память о Хуане Хакобо, благодаря чему герой, хотя и будучи мертвым, находится по эту сторону порога пятой комнаты. Логика произведения подсказывает, что смерть как абсолютное ничто забирает человека, превращая его в тень, только когда память о нем предана забвению.

Одно из последних произведений Фуэнтеса, «Каролина Грау», в определенной степени подытоживает его путь как писателя, репрезентируя основные темы и проблемы, волнующие Фуэнтеса в последнее десятилетие его творчества: жизнь как процесс становления, протекающий во времени, вечность образов искусства и безвременье смерти, наследие и память. Концепция времени, представленная в сборнике рассказов, также синтезирует философские размышления писателя о категории темпоральности. Композиция произведения циклична: первый рассказ сюжетно связан с седьмым, а второй — с последним. Но художественный мир произведения устроен сложнее модели круга, скорее он основан на множестве взаимных зеркальных отражений.

Произведение воспринимается как единое целое благодаря сквозному женскому образу Каролины Грау, «кочующей» из рассказа в рассказ. Стоит отметить, что как и в романе «Инстинкт Инес», именно женщине писатель

³¹⁰ Ibid. P. 175.

доверяет важную роль в соединении художественных пространств. Женское начало ассоциируется с интуицией как способом познания в противовес мужскому рационализму. Логического рассуждения не достаточно, чтобы постичь внутреннюю связь явлений и времен. Свою концепцию времени Фуэнтес воплотил в интегрирующей модели. Благодаря образу Каролины писатель соединил далекое прошлое, времена Конкисты, эпоху романтизма и современность, XX в., Мексику и Италию; разомкнул границы реального и вымышленного, включив сюжет о Графе Монте-Кристо в художественный мир своего произведения. Каролина пребывает и в довольно условных пространствах-временах, которые невозможно приписать определенной стране и эпохе. Отчасти Каролина напоминает Колумба из сборника новелл «Апельсиновое дерево, или круги времени», который, согласно творческому замыслу Фуэнтеса, был проездом в Нуманции за несколько веков до нашей эры и посадил в городе семена апельсина.

В целом путешествие во времени Каролины не выстраивается в линейную последовательность, скорее ее пребывания в разных временах кажутся симультанными. В финале рассказа «Саламандра» образ Каролины представлен одновременно во всех ее сюжетных ипостасях, которые будто перетекают один в другой, что приводит к неизбежным алогизмам, сопровождающим этот образ. Каролина — это «мать, чей сын, повзрослев, становится нежеланным мужем, который даже не смотрит на нее, когда она возвращается, будто бы она чужая, будто бы она не могла бы быть другой,... неизвестной женщиной на фотографии с сыном, которого у нее нет»³¹¹. Эта сцена несколько напоминает эпизод из новеллы «Аполлон и проститутки», в котором Варела представляет себя в образе героев остальных новелл сборника, тем самым размыкая временные границы. Все же, если для Варелы эти сюжетные пути были альтернативой друг другу, то разобранный выше эпизод представляет собой попытку художественного воплощения интегрирующей модели времени, в которой разные временные срезы буквально синтезированы в одновременности.

Итак, в произведениях 2000-х гг. Фуэнтес расширяет круг интересующей его проблематики: во все предыдущие периоды творчества его интересовала

³¹¹ Ibid. P. 125.

самобытность региона Латинской Америки, его взаимоотношения со Старым светом. Теперь же Фуэнтес размышляет о проблемах универсального характера, которые касаются каждого человека. Это влияет и на категорию темпоральности в его произведениях. Фуэнтес переключает свое внимание с поисков особого латиноамериканского времени на выстраивание модели всемирного исторического развития. Проблема времени трактуется и с философской точки зрения: время признается одной из основополагающих категорий познания бытия и самопознания. Это объясняет тот факт, что на первый план выдвигаются модели интегрирующего и спиралевидного времени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Карлос Фуэнтес является автором претендующей на универсальность концепции времени, которая, с одной стороны, представляет собой сумму философских и художественных достижений XX в., но с другой — является плодом собственных размышлений писателя о проблеме прошлого, памяти, истории и культуры.

Фуэнтес признает основополагающую роль категории темпоральности в процессе познания бытия, а также полагает, что особенности восприятия времени определяют самобытность любой культуры. Творя в рамках такого литературного феномена середины – второй половины XX в., как новый латиноамериканский роман, Фуэнтес воспринял творческий опыт своих старших современников – Х.Л. Борхеса, А. Карпентьера, Х. Рульфо, а также таких «соратников по перу», как Г. Гарсиа Маркес, О. Пас. Основную для данного поколения писателей проблему поиска цивилизационной инаковости региона, его отличий от культуры Старого Света Фуэнтес преломил сквозь призму проблемы времени и почти все свое творчество посвятил поискам особого латиноамериканского времени.

Проанализировав ранний и зрелый периоды творчества Фуэнтеса, мы убедились, что если для раннего Фуэнтеса прежде всего важно определить особенности мексиканской истории и мексиканского времени, то в 1970–1980-е гг. писатель расширяет горизонты своих интересов и от поисков мексиканской сущности обращается к самобытности всего региона и настаивает на существовании особого латиноамериканского времени. В целом, это вписывается в общую тенденцию, характеризующую творчество писателей этого поколения: не ограничиваться проблемами национального масштаба, но попытаться осмыслить особенности всего Нового Света как самостоятельного цивилизационно-культурного образования. Так, в романе «Кампания» Фуэнтес, прибегнув к мотиву путешествия и выстроив изошренную систему хронотопов, воплотил идею многокомпонентной и поликультурной латиноамериканской действительности, которую невозможно познать, используя европейские модели и шаблоны. Региональную самобытность можно постичь лишь путем мистического откровения, вчувствования. Фуэнтес отвергает европоцентризм, согласно которому

Америка должна была стать воплощением утопических идей Старого Света, и настаивает на необходимости «переоткрытия» Нового Света.

Помимо этого, в произведениях 1990-х гг. Фуэнтес выражает свою обеспокоенность тем, что его родная страна и весь регион в целом могут утратить свою «сущность» и вместе с ней свое «время» из-за неизбежного процесса глобализации. Фуэнтес-космополит признает равноправие и равнозначность всех мировых культур, процесс унификации может свести их существование на нет. Эта проблема наиболее остро поставлена в романе «Христофор нерожденный», а также в новелле «Две Америки».

Однако можно утверждать, что проблема самобытности региона не основная в творчестве 1990-х гг. мексиканского писателя. Гораздо больше его интересует вопрос о возможности и необходимости диалога Старого и Нового Света. Тема испанского наследия в латиноамериканской цивилизации была намечена уже в романе «Терра ностра», но наиболее яркое воплощение она получила в сборнике новелл «Апельсиновое дерево, или круги времени». Испанская и латиноамериканская цивилизации находятся не только в отношениях преемственности, но и проявляют типологическое сходство. Обе являются примером гармоничного слияния и сосуществования нескольких этнических и культурных компонентов. Отвергая насильственные пути Конкисты и глобализации, Фуэнтес возлагает большие надежды на дружественный диалог между цивилизациями, обмен ценностями и опытом, предполагающий бережное отношение к самобытности каждой культуры.

Творчество позднего Фуэнтеса, которое относится уже к XXI в., отличается абстрактностью и универсальностью мысли. В романе «Инстинкт Инес» Фуэнтес выстраивает модель всемирной истории, его беспокоит судьба всего человечества, которое на рубеже веков и тысячелетий оказалось в преддверии апокалипсиса. Фуэнтес отвергает все пути развития, которые предлагает цивилизация Запада и настаивает на необходимости начала новой истории. Для этого человеку необходимо обратить свой взор вспять, вернуться к самым истокам истории, чтобы исправить ошибки прошлого. Философское осмысление категорий времени и вечности, проблемы взаимоотношения времени и человека представлено в

сборнике рассказов «Каролина Грау». В этом произведении мексиканский писатель аккумулировал все основные темы и образы своего творчества, но представил их в совершенно ином свете, придав им характер притчевости.

Изучив многоплановую концепцию времени Фуэнтеса, мы пришли к выводу о том, что она выстраивается прежде всего на оппозиции «линейное/ нелинейное время». Представление о линейном ходе времени, в котором прошлое сменяется качественно новым настоящим, а вслед за ним придет иное будущее, оценивается как неподлинное в творчестве писателя. Восприняв теоретические искания таких выдающихся философов, как А. Бергсон, Э. Гуссерль, а также художественный опыт англо-американских писателей-модернистов (В. Вульф, Д. Джойса, У. Фолкнера), Фуэнтес признает, что математическое членение времени на одинаковые отрезки — искусственное создание европоцентристского рацио. Оно упрощает проблему времени, пытаясь сделать его понятным и удобным для человека.

Помимо этого, для Фуэнтеса существенно противопоставление объективного и субъективного времени. Именно последнее получает статус подлинности. Время — есть жизнь самого сознания, в котором нет четкой грани между «до», «теперь» и «после». Человек сознает свою самость и свое место в потоке времени в сложном переплетении воспоминаний о прошлом и предчувствий будущего («Смерть Артемио Круса»). Время является и особым темпом взросления, скорость его движения напрямую зависит от индивидуальных особенностей человека («Брильянте»). Согласно Фуэнтесу, время способно сжиматься и растягиваться, оно течет неоднородно в разных участках пространства («Две Америки», «Кампания»).

Исследуя художественные произведения мексиканского писателя, созданные им в разные периоды творчества, мы обнаружили разнообразные модели нелинейного времени, которые в целом строятся на постулате о неразрывной связи между разными временными планами, на сосуществовании прошлого, настоящего и будущего. Одна из наиболее важных — модель мифологического времени, которая основывается на заимствованном из архаических культур представлении о вечном возвращении. Прошлое возводится в ранг вечного, истинного. Оно является

источником прообразов всех людей и событий. Отсюда архетипичность таких образов мексиканской истории, как Кортес, Малинче, их сын Мартин («Смерть Артемио Круса», «Смена кожи», «Все кошки серы», «Апельсиновое дерево, или круги времени»), образ Колумба, который выступает в качестве культурного героя («Христофор нерожденный», «Две Америки»), а также прообразов всемирной истории: праматери, праотца, отцеубийцы («Инстинкт Инес»). Прошлое в мифологической модели времени не нейтрально с аксиологической точки зрения: оно являет собой образ изначальной и вечной гармонии, сосуществования противоположностей (образ Эльдорадо в «Кампании», тема матриархата в «Инстинкт Инес», образ сакральной пирамиды в романе «Смена кожи» и рассказе «Ольмека»).

С моделью мифологического времени тесно переплетена модель циклического времени. Согласно мифологической картине мира, истинно воплощающей ход времени моделью является уроборос — змея, заглатывающая свой хвост. Настоящее и будущее не предлагают ничего качественно нового, но являются и *должны* являться лишь повторением прошлого, которое содержит все то, что ценно для данной культуры, и предлагает готовые образцы поведения. В художественном мире произведений Фуэнтеса модель циклического времени одна из основных. Но все же справедливо будет сделать заключение о том, что в отличие от мифологических представлений, Фуэнтес отрицательно оценивает движение времени по кругу. Циклическая повторяемость событий — это порочный круг, который превращает человека в пленника времени. К примеру, в раннем творчестве писателя эта идея нашла воплощение в мотиве агрессии прошлого, которое предстает перед человеком грозной и таинственной силой, способной его погубить. В циклической модели время заставляет героя повторять ошибки прошлого или вынуждает стать новым воплощением того, кто обречен на смерть. Личность в этом круговороте утрачивает собственное «я», становясь марионеткой в руках прошлого. Примерами могут служить Аура и Фелипе Монтеро из новеллы «Аура», Бернабе из новеллы «Сын Андреса Апарисио», а-нель и не-ель из романа «Инстинкт Инес», Брильянте из одноименного рассказа, безымянный герой рассказа «Чудесный сын».

Можно утверждать, что модель циклического времени важна и для осмысления Фуэнтесом одной из важнейших тем всего его творчества — темы истории. Движение истории не исчерпывается хронологическим измерением, для постижения сути истории недостаточно опираться на перечень дат. Рассуждая о национальной, региональной и всемирной истории, мексиканский писатель делает вывод о том, что время движется по кругу, история повторяет себя в лицах и событиях. Фуэнтесу горько сознавать, что история представляет собой порочный круг насилия. Эту тему она развивает в романах «Смерть Артемио Круса», «Терра Ностра», «Инстинкт Инес», в сборниках новелл «Сожженная вода» и «Апельсиновое дерево, или круги времени».

Стоит отметить, что Фуэнтес все же считает необходимым преодолеть фатализм. Его не удовлетворяют проекты исторического развития, предложенные прошлым, и он считает, что история может и должна пойти по качественно новому пути развития. Для воплощения этой идеи писатель использует модель обратимого времени: для исправления ошибок прошлого необходимо вернуться к корням исторического древа и обнаружить, что заразило его ствол и побеги. Вернуться в прошлое героям помогает сон («Инстинкт Инес»), передвижение в пространстве, которое становится путешествием во времени («Кампания»). Порталами в прошлое могут быть такие топосы, как дом («Аура»), подвал («Устами богов», «Чак Моол»), сакральная пирамида («Смена кожи», «Кампания»), сцена театра («Инстинкт Инес»), а также некоторые магические предметы: фотографии («Аура», «Брильянте», «Инстинкт Инес»), хрустальная печать («Инстинкт Инес»).

Время, обратив свое движение вспять, дает человеку, народу, всему человечеству возможность исправить ошибки прошлого и пойти по иному пути развития. Эта идея воплощена в образе спиралевидного времени. Примечательно, что данная темпоральная модель не разработана подробно в произведениях Фуэнтеса. Воплощая надежду писателя на серьезные перемены в будущем, мотив иной истории пунктирно намечен в финалах романов «Смена кожи», «Терра Ностра», «Инстинкт Инес».

Однако тема поиска новых путей исторического развития нашла яркое отражение в образе альтернативной истории в рассказах «Два берега» и «Две

Америки» из сборника «Апельсиновое дерево, или круги времени». Фуэнтес воплощает свои идеи, не прибегая к моделям обратимого и спиралевидного времени, но реализуя один из принципов поэтики нового исторического романа: свободное обращение с историческим материалом и его художественная реинтерпретация.

Центральное место в творчестве Фуэнтеса занимает модель интегрирующего времени. Ядром всех историко-культурологических, эстетических и философских размышлений Фуэнтеса является поиск синтеза, налаживание диалога, примирение противоречий. В концепции времени писателя это отражается в постулате о сосуществовании прошлого, настоящего и будущего. В раннем творчестве, размышляя над самобытностью мексиканской культуры, Фуэнтес создает образ «живого» прошлого и придерживается тезиса об одномоментном присутствии прошлого и настоящего в мексиканской действительности.

Попытку симультанно охватить все, что было, есть и будет, писатель делает в романе «Смерть Артемио Круса», прибегая к образу вездесущего повествователя. В «Терра Ностре» этот мотив воплощен в образе Театра Памяти. Согласно Фуэнтесу, история не река забвения, в которой бесследно исчезают люди и события, она является живой памятью народа. В романе «Инстинкт Инес», в сборниках «Апельсиновое дерево, или круги времени», «Каролина Грау» писатель последовательно излагает отдельные сюжеты, но благодаря наличию сквозных персонажей, образам «временных порталов», моделям циклического и обратимого времени границы размываются, и прошлое, настоящее и будущее оказываются сосуществующими в особом художественном измерении. Силой, способной симультанно охватить все временные планы, может быть смерть. Живой человек пребывает во времени и неизбежно делит его на «до», «теперь» и «после». В образе бытия-в-смерти писатель воплощает идею слияния времен («Смерть Артемио Круса», «Апельсиновое дерево, или круга времени», «Хозяин дома»).

В позднем творчестве модель интегрирующего времени получает воплощение и в образе искусства. То, что эстетически ценно, пребывает вечно и являет собой альтернативу жизни как процессу становления. Искусство — это особое измерение, в котором достигается сосуществование всевозможных моделей

нелинейного времени, а также стираются границы между вымыслом и реальностью («Инстинкт Инес», «Каролина Грау»).

Идея интеграции времен влияет и на своеобразие поэтики произведений Фуэнтеса. Уникальна техника повествования, сочетающая рассказ от второго лица, использование настоящего и будущего грамматических времен и лексики, содержащей понятие прошлого, уже случившегося («Аура», «Смерть Артемио Круса», «Инстинкт Инес», «Две Нуманции»). В позднем творчестве эффекту временной интеграции способствует и интертекстуальная игра с текстами и дискурсами, хронологически предшествующими и последующими по отношению к тексту произведения Фуэнтеса («Кампания», «Каролина Грау»).

Тот факт, что Фуэнтес творил в течение более чем полувека, обусловил неоднозначность его позиции по отношению к модернизму и постмодернизму. Мексиканский писатель освоил и широко применил в своем творчестве разнообразный арсенал приемов и техник, выработанных в рамках обоих литературных направлений, но его серьезное отношение к прошлому отдаляет его от постмодернистов, для которых история — пространство бесконечной игры, оправдывающей любую интерпретацию. Фуэнтес же предпринимает «переписывание» истории только с целью обнаружения правды о прошлом и восстановления исторической справедливости.

Согласно Фуэнтесу, современный человек должен помнить о своих генетических и культурных корнях. Без прошлого невозможна его самоидентификация. Человек сможет строить будущее, влиять на ход событий, только если будет ощущать за плечами историю своей семьи, своей страны. Благодаря памяти о прошлом формируется чувство личной ответственности не только за собственные поступки, но и за судьбу своей страны и всего человечества.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Тексты.

1. Произведения К. Фуэнтеса.

1. Fuentes C. Agua quemada: cuarteto narrativo. México: FCE, 1982. 139 p.
2. Fuentes C. Aura. México: Era, 1962. 59 p.
3. Fuentes C. Cambio de piel. México: Joaquín Mortiz, 1968. 442 p.
4. Fuentes C. La campaña. Madrid: Mondadori, 1990. 241 p.
5. Fuentes C. Carolina Grau. México: Alfaguara, 2010. 177 p.
6. Fuentes C. Cervantes o la crítica de la lectura . México: Joaquín Mortiz, 1976. 113 p.
7. Fuentes C. Constancia y otras novelas para vírgenes. Madrid: Mondadori, 1989. 480 p.
8. Fuentes C. Cristóbal nonato. México: FCE, 1988. 569 p.
9. Fuentes C. Darle vida al pasado para que tengan vida el presente y el futuro// Nueva Sociedad. 1977. N 33. P. 168-174.
10. Fuentes C. Los días enmascarados. México: Los presentes, 1954. 97 p.
11. Fuentes C. El espejo enterrado. Madrid: FCE, 2012. 642 p.
12. Fuentes C. Geografía de la novela. México: FCE, 1993. 178 p.
13. Fuentes C. La gran novela latinoamericana. México: Alfaguara. 2011. 448 p.
14. Fuentes C. Instinto de Inez. México: Alfaguara, 2001. 192 p.
15. Fuentes C. La muerte de Artemio Cruz. México: FCE, 1962. 316 p.
16. Fuentes C. El naranjo. Madrid: Alfaguara, 1993. 260 p.
17. Fuentes C . La nueva novela hispanoamericana . México: Joaquín Mortiz , 1974. 98 p.

18. Fuentes C. Terra nostra. Barcelona: Seix Barral, 1975. 783 p.
19. Fuentes C. Tiempo mexicano. México: Joaquín Mortiz, 1971. 193 p.
20. Fuentes C. Todos los gatos son pardos. Coyoacan: Siglo XXI editores, 1970. 184p.
21. Fuentes C. Tres discursos para dos aldeas. Madrid: FCE, 1993. 107 p.
22. Fuentes C. Valiente mundo nuevo. México: FCE, 1997. 303 p.
23. Фуэнтес К. Аура // Мистические рассказы / пер. с исп. М. Былинкиной. М.: АСТ, 2004. С. 63-97.
24. Фуэнтес К. Избранное / пер. с исп. М. Былинкиной, Е. Лысенко, С. Вайнштейна, Н. Кристальной, Э. Брагинской, О. Сушко. М.: Прогресс, 1974. 480 с.
25. Фуэнтес К. Изобретатель пороха // Мистические рассказы / пер. с исп. М. Былинкиной. М.: АСТ, 2004. С. 347-354.
26. Фуэнтес К. Инстинкт Инес / пер. с исп. А. Берковой. М.: АСТ, 2006. 208 с.
27. Фуэнтес К. Новый испано-американский роман // Писатели Латинской Америки о литературе. М.: Радуга, 1982. С.112-122.
28. Фуэнтес К. Смерть Артемио Круса // Карлос Фуэнтес. Избранное / пер. с исп. М. Былинкиной. М.: Прогресс, 1974. С.143-370.
29. Фуэнтес К. Сожженная вода // Иностранная литература / пер. с исп. М. Былинкиной. 1984. N 7. С. 28-91.
30. Фуэнтес К. Тлакотацин из фламандского сада // Мистические рассказы / пер. с исп. М. Былинкиной. М.: АСТ, 2004.С. 355-362.
31. Фуэнтес К. Устами богов // Мистические рассказы / пер. с исп. М. Былинкиной. М.: АСТ, 2004. С. 329-341.
32. Фуэнтес К. Чак Моол // Карлос Фуэнтес. Избранное / пер. с исп. С. Вайнштейна. М.: Прогресс, 1974. С. 371-381.

2. Произведения других авторов.

33. Borges J. L. Ficciones. Buenos Aires: Emece, 1976. 280 p.
34. Carpentier A. Guerra del tiempo y otros relatos. Madrid: Alianza editorial, 2004. 200 p.
35. Carpentier A. El siglo de las luces. Barcelona: Seix Barral, 1979. 365 p.
36. Cortazar J. Cuentos completos. Madrid: Alfaguara, 1995. 2 v
37. Paz O. El laberinto de la soledad. Madrid: FCE, 1992. 93 p.
38. Paz O. Puertas al campo. México: UNAM, 1967. 283 p.
39. Paz O. Tiempo nublado. Barcelona: Seix Barral, 1998. 208 p.
40. Posse A. Los perros del paraíso. Barcelona: Argos vergara, 1983. 253 p.
41. Reyes A. Visión de Anáhuac. Madrid: FCE, 2008. 82 p.
42. Rulfo J. El llano en llamas . Pedro Páramo . La Habana : Casa de las Américas . 1968. 281 p.
43. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах / пер. с англ. В. Бабкова. М.: Издательство АСТ, 2005. 352с.
44. Борхес Х. Л. Собр. соч. В 4 т. / пер. с исп. Вс. Багно, Н. Богомоловой, Н. Дубина, В. Кулагиной-Ярцевой, Е. Лысенко. СПб: Амфора, 2011. 4 т.
45. Гарсиа Маркес Г. Собр. соч. В 6 т. / пер. с исп. В. Тарас, К.Шарман, Л. Синянской и др. СПб: Симпозуим, 1997. 6 т.
46. Карпентьер А. Век Просвещения / пер. с исп. Я. Лесюка. М.: Худож. лит., 1968. 431с.
47. Карпентьер А. Собр. соч. В 4 т. / пер. с исп. М. Былинкиной, Ю. Дашкевича и др. М.: Худож. Лит.. 1994. 4 т.
48. Кортасар Х. Беседы с Эвелин Пикон Гарфилд [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/6/kortabes.html> (дата обращения: 10.12.2014)

49. Поссе А. Райские псы / пер. с исп. Н. Богомоловой. Киев: Фита, 1995. 346 с.
50. Рульфо Х. Педро Парамо. Равнина в огне / пер. с исп. П. Глазовой. М.: АСТ, 2009. 416 с.

II. Литература

1. Работы о творчестве Карлоса Фуэнтеса

51. Дашкевич Ю. Карлос Фуэнтес. «Сожженная вода» // Иностранная литература. 1984. N 7. С.25-27.
52. Кофман А. Ф. Карлос Фуэнтес // История литератур Латинской Америки, Кн.5. М.: Издательство ИМЛИ РАН, 2005. С. 480-541.
53. Кофман А. Ф. Карлос Фуэнтес. Констансия и другие повести для девственниц // Современная художественная литература за рубежом. 1992. Вып. 1. С. 73-74.
54. Кофман А.Ф. Карлос Фуэнтес. Христофор нерожденный // Современная художественная литература за рубежом. 1989. N 5. С. 50-52.
55. Кутейщикова В.Н. Предисловие // Карлос Фуэнтес. Спокойная совесть. М.: Прогресс, 1974 .
56. Кутейщикова В. Н., Осповат Л. С. Карлос Фуэнтес, разрушитель мифов // Новый латиноамериканский роман. М.: Советский писатель, 1983. 427 с.
57. Мендоса Д. Ацтекский миф в романе К. Фуэнтеса «Смерть Артемио Круса» // Латинская Америка. 1983. N 8. С. 88-98.
58. Огнева Е. В. Карлос Фуэнтес. Сожженная вода // Современная художественная литература за рубежом. 1983. N 6. С. 75-77.
59. Огнева Е.В. «Сожженная вода». Послесловие // Мексиканская повесть. 80-ые годы. М.: Радуга, 1982. С. 81-84.
60. Польщиков Н.М. Карлос Фуэнтес // Культура Латинской Америки. М.: РОССПЭН, 2000.

61. Польщиков Н.М. Проблемы художественного своеобразия произведений Фуэнтеса конца 50-начала 60-х годов // Литература Латинской Америки: история и современные процессы. М.: АН СССР, 1986. С. 91-109.

62. Bautista V. Carlos Fuentes siempre necesitó a sus tres amigos, Paz, Cortázar y García Márquez // Excelsior [Электронный ресурс] URL: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/05/18/959933> (дата обращения: 21.07.2015)

63. Befumo Boschi A. Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes. Buenos Aires: Ed. Fernando García Cambeiro, 1974. 193 p.

64. Boldy S. Agua Quemada: Cuarteto Narrativo. Introduction. Manchester university press, 1981. 183 p. [Электронный ресурс] URL: <http://books.google.ru> (дата обращения: 13.11.2014)

65. Boldy S. Fuentes fáusticas e “Instinto de Inez” // Literatura mexicana. 2006. N 1. P. 171-176. [Электронный ресурс] URL: <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/lit-mex/17-1/boldy2.pdf> (дата обращения: 09.12.2015)

66. Bruña Bragado M . J. Ficcionalización del pasado en la obra de Carlos Fuentes // Literatura mexicana. 2006. N 1. P. 171-176.

67. Bustos Fernández M . J. Una lectura de la dinámica tradición/ revolución en “La campaña” de Carlos Fuentes : una novela del tiempo // Hologramática. 2011. N 15. P.3-22.

68. Campa Marcé C . Carlos Fuentes entre Maupassant y Cortázar (pasando por Borges) “Chac Mool” y el relato como montaje: // Espéculo. Revista de estudios literarios. 2009. N 43. [Электронный ресурс] URL: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/chacmool.html> (дата обращения: 23.05. 2014)

69. Castañón A . «Instinto de Inez» de Carlos Fuentes // Letras libres. 2001 (Электронный ресурс) URL: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/instinto-de-inez-de-carlos-fuentes> (дата обращения: 18. 11. 2014)

70. Castillo D. A conversation with Carlos Fuentes. [Электронный ресурс] URL: <http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-carlos-fuentes-by-debra-a-castillo/> (дата обращения: 30. 09. 2015)
71. Chanady A . La problematización del pasado en “Estos fueron los palacios”// Hernández de López A.M. La obra de Carlos Fuentes : una visión múltiple . Madrid: Pliegos, 1989. 383 p.
72. Chavez D . Ideología y juego intertextual en “La campaña” de C . Fuentes // Mester. 1994. N 2. P. 31-44.
73. Cohn D. Historia y el paraíso subvertido en “La muerte de Artemio Cruz” // INTI. 1995. N 42. P. 295-300
74. Corral W. Globalization, Traveling Theory, and Fuentes's Nonfiction Prose // World Literature Today. Norman, 1996. N 2. P. 267-276.
75. Delden van M. Carlos Fuentes: Mexico and Modernity. Nashville: Vanderbilt University Press, 1999. 264 p.
76. Durán G . La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes. México: UNAM, 1976. 216 p.
77. Fernández Peebles V . Territorios de la sensualidad en la obra de Carlos Fuentes // Territorios de la Mancha. Universidad de Castilla la Mancha, 2007. P.251- 260.
78. Galves Acero M . “Agua quemada” , imagen de la desintegración actual de la estructura lógica del proceso histórico -cultural mexicano // Anales de literatura hispanoamericana. 1984. N 13. P. 153-164.
79. García Gutiérrez G. Carlos Fuentes: desde la crítica. Mexico: UNAM, 2001. 331 p.
80. Garcia Gutiérrez G . Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes. México: El colegio de México, 1981. 202 p.
81. García Gutiérrez G . Fuentes y la muerte // Revista de la UNAM. 2012. N 100. [Электронный ресурс] URL:<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0012/garciagutierrez/00garciagutierrez.html> (дата обращения: 30. 10. 2015)

82. García Gutiérrez G . Recreación del Fausto y del Don Juan : “Instinto de Inez” // Carlos Fuentes: perspectivas críticas. México: Siglo veintiuno editores, 2002. p. 95-114.
83. García Núñez F . El simulacro de “Agua quemada” de Carlos Fuentes // Annee. 1984. N 3. P. 499- 507.
84. Giuffre M., Leirado P. Entrevista con Carlos Fuentes. [Электронный ресурс] URL:<http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/entrevistas/cfuentes/index.html> (дата обращения: 14.08.2014)
85. Glaze L . La distorsión temporal y las técnicas cinematográficas en “La muerte de Artemio Cruz” // Hispanamérica. 1985. N 40. P. 115-120.
86. Kang M. La transformación del símbolo del naranjo e n los círculos del tiempo de Carlos Fuentes // Sincronía. 2011. N 3 [Электронный ресурс] URL: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/minjifall2011.htm> (дата обращения: 22.06. 2015)
87. Knight T., F. Werner. Timeliness in C. Fuentes’ “Cambio de Piel” // Latin American Literary review. Pittsburgh, 1975. N 7. P. 23-30.
88. Long M.-B. Los círculos del tiempo, las máscaras de la identidad y los mitos de la mexicanidad en “El naranjo” de Carlos Fuentes. Ph.D. tesis. Padova. 2011. 126 p.
89. Macías Rodríguez C ., Eun Chung J . Mujer y tiempo en “Instinto de Inez” // Espéculo. Revista de estudios literarios. Madrid. 2005. N 30 (Электронный ресурс) URL: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/inez.html> (дата обращения: 30. 08. 2013)
90. Macías de Yoon C . Las falsas polifonías de un narrador monológico en “La campaña” de Carlos Fuentes // Texto crítico. 1997. N. 5. P. 33-47.
91. Magráns R . La llamada de la madriguera: “Aura” // Ana María Hernández de López. La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple. Madrid: Pliegos, 1989. 383 p.
92. Mantilla J. Carlos Fuentes juega con el tiempo y con la imposibilidad del amor en “Instinto de Inez” // El país . 2001 [Электронный ресурс] URL:

http://elpais.com/diario/2001/05/29/cultura/991087201_850215.html (дата обращения: 27.09.2014)

93. Mendoza M. “Aura de Carlos Fuentes”: un aquelarre en la calle dondeles 815 // *Anales de literatura hispanoamericana*. 1989. N 1. P. 191-202.

94. Menton S. “La campaña”: crónica de una guerra denunciada // *Universidad de México*. 1991. N 46. P. 5-11.

95. Montano Rodríguez R. El pasado entre historias en “Terra nostra”, de C. Fuentes: Ph.D. thesis. Montreal, 1999. 195 p.

96. Negrín E., Popovic Karic P. Carlos Fuentes: Perspectivas críticas . México: Siglo veintiuno editores, 2002. 189 p.

97. Pérez Pichón G. El doble y la otredad como elementos estructurantes en “Los días enmascarados”, “Aura” y “El amante del teatro” de Carlos Fuentes : tesis de licenciatura. México. 2006. 89 p.

98. Pogolotti G. “La campaña” de Carlos Fuentes: una parábola de la utopía // *Literatura mexicana*. 1994. N 2. P. 443-453.

99. Porroche Campo A . El tiempo en “La muerte de Artemio Cruz” : trabajo fin de máster. Zaragoza, 2012. 121 P.

100. Reyes-Tatinclaux L. “Cristóbal nonato”: descubrimiento o clausura del nuevo mundo // *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 1989. N 30. P. 99- 104.

101. Ribas A. Transatlantic Fuentes: Between “The Two Shores” of Multiculturalism and Glossocentrism // *Estudios mexicanos*. 2011. N.1.P. 143-175.

102. Ríos J. El Naranja, o los círculos del tiempo narrativo de Carlos Fuentes // *Revista de literatura hispánica*. 1996. N 43. P. 231-236.

103. Sabugal E. “Carolina Grau” de Carlos Fuentes // *Crítica. Revista cultural de la Universidad autónoma de Puebla* . 2011 [Электронный ресурс] URL: <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/vigilia/carolina-grau-de-carlos-fuentes> (дата обращения: 01. 10. 2015)

104. Salgado M. Sobre vírgenes y brujas en “Aura” de Carlos Fuentes // Revista nuestra América. 2006. N 1. P. 34-44.
105. Schiller B.-M. Memory and Time in “The Death of Artemio Cruz” // Latin American Literary Review. Pittsburgh, 1987. N 29. P. 93-103.
106. Shaw D.L. Carlos Fuentes // Nueva narrativa hispanoamericana . Boom. Posboom. Postmodernismo. Madrid: Cátedra, 2008.
107. Villalobos J.P. Carlos Fuentes: Caught in the Modern / Postmodern Crossfire // Mexican Studies. Santa Barbara, 2000. N 2. P. 401-409.
108. Williams R.L. Fuentes the Modern; Fuentes the Postmodern // Hispania. Baltimore, 2002. N 2. P. 209-218
109. Williams R. L. The Writings of Carlos Fuentes // University of Texas Press. 1996. 185 p.

2. Работы об истории, культуре и литературе Мексики.

110. Гирин Ю.Н. Предисловие // Хуан Хосе Ареола. Избранное. СПб: Иван Лимбах, 2007. 203 с.
111. Зюкова Н.С. Послесловие // Мексиканские рассказы. Л.: Художественная литература, 1982.
112. Кофман А.Ф. Мексиканский День мертвых и его культуростроительная роль. // Iberica Americans. Праздник в ибероамериканской культуре. М.: Б/и, 2002. С. 229-246.
113. Культура Мексики / Сост. К.Н. Курин. М.: Наука, 1980. 304 с.
114. Культура Мексики // Культура Латинской Америки / Под ред. П.А. Пичугина. М.: РОССПЭН, 2000. 742 с.
115. Кутейщикова В.Н. Мексиканский реалистический роман XX века. М.: Издательство АН СССР, 1960. 166 с.

116. Кутейщикова В.Н. Москва, Мехико, Москва. Дорога длиною в жизнь. М.: Академический проект, 2000. 384 с.
117. Кутейщикова В. Н. О некоторых национальных чертах мексиканской прозы // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М., 1976. 372 с.
118. «Чудесная реальность» Мексики в русском зеркале. Из века XVI в век XXI / Сост. Л.М. Бурмистрова. М.: ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2008. 360 с.
119. Aub M. Guía de narradores de la revolución mexicana . México: FCE, 1985. 143 p.
120. Chang-Rodriguez R. Historia de la literatura mexicana desde sus origenes hasta nuestros días. Siglo XXI editores. 1996-2002. 2 vol.
121. Christopher Domingez M. Critical Dictionary of Mexican Literature (1955-2010). Dalkey Archive Press, 2012. 672 p.
122. Fernandez Perrera M. La literatura mexicana del siglo XX. Madrid: FCE, 2015. 498 p.
123. Fuentes C. Juan Rulfo: el tiempo del mito // Campbell F. La ficción de la memoria : Juan Rulfo ante la crítica. México: Ediciones Era, 2003. P. 252- 269.
124. Hernández J. Novelistas y cuentistas de la revolución . México: Unidad mexicana de escritores, 1960. 302 p.
125. Marín G . Agua quemada. Atltlachinolli [Электронный ресурс] URL:<http://www.toltecayotl.org> (дата обращения: 23.10.2013)
126. Olea Franco R . Doscientos años de narrativa mexicana . México: Colegio de México. 2010. 2 vol.
127. Palma M. Malinche, el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza // Simbólica de la feminidad : la mujer en el imaginario místico -religioso de las sociedades indias y mestizas. Quito: ABYA-YALA, 1990. P. 13-38.
128. Patán F. Perfiles. Ensayos sobre la literatura mexicana reciente. Society of Spanish and Spanish-American studies, 1992. 169 p.

129. Ramos M. El perfil del hombre y la cultura en México . Madrid: Escasa calpe, 1951. 145p.

130. Sommers J. Yanez, Rulfo, Fuentes: la novela mexicana moderna. Caracas: Monte Ávila, 1969. 237 p.

131. Stubbs Brushwood J. Mexico in Its Novel: A Nation's Search for Identity. University of Texas Press, 1966. 292 p.

3. Работы о латиноамериканской литературе и культуре

132. Багно В. Ясновидение былого и чудесного // Книга песчинок. Л.: Худож. лит., 1980. С. 5-16.

133. Гирин Ю.Н. Авангард в Испанской Америке // Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т.2. С.496-535.

134. Гирин Ю.Н. Латинская Америка: идентичность или самость? // Исторический журнал: научные исследования. 2012. N 1. С. 92-107.

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

136. Гирин Ю.Н. Синтез или гетерогенность? К проблеме латиноамериканского культурогенеза // Искусствознание. 2008. N 4.

137. Гирин Ю.Н. Функция мифа в культуре Латинской Америки // Миф и художественное сознание XX в. М.: Канон, 2011. 688 с.

138. Диас дель Кастильо Б. Правдивая история завоевания Новой Испании. М.: Олма-ПРЕСС образование, 2000. 400 с.

139. Земсков В.Б. Введение. Литературный процесс в Латинской Америке. XX век и теоретические итоги // История литератур Латинской Америки. Кн 4. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 5-106.

140. Земсков В.Б. О литературе и культуре Нового света. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. 592 с.

141. Испания и Латинская Америка: динамика культурных процессов в конце XX – начале XXI веков. М.: ИЛА РАН, 2011. 216 с.
142. История литератур Латинской Америки: в 5 кн. / Под ред. В. Б. Земскова, А.Ф. Кофмана. М.: ИМЛИ РАН, 1985 – 2000.
143. История литератур Латинской Америки. Т. 5. Очерки творчества писателей XX в. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 686 с.
144. Константинова Н.С. Культурная идентичность стран Иbero-Америки: мифы и реальность // Латинская Америка. 2015. N 12.
145. Константинова Н.С. Многоголосица культур. Продолжение карнавала. М.: РОССПЭН, 2015. 142 с.
146. Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки / Под ред. В.Н. Кутейщиковой, И.А. Тертерян. М.: Наука, 1978. 190 с.
147. Кофман А.Ф. Истоки магического реализма в латиноамериканской литературе // Латинская Америка. 2015. N 1.
148. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. 320 с.
149. Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман — новый тип художественного сознания // Приглашение к диалогу. Латинская Америка: размышления о культуре континента. М.: Прогресс, 1986. 472 с.
150. Латиноамериканская культура: инновационные процессы и государственная культурная политика / Под ред. Н.С. Константиновой. М.: ИЛА РАН, 2011. 212 с.
151. Леон-Портилья М. Философия нагуа. М.: Издательство иностранной литературы, 1961. 384 с.
152. Литература Латинской Америки: история и современные процессы / сост. Б.Ю. Субичус. М.: АН СССР, 1986. 166 с.
153. Огнева Е.В. Новый латиноамериканский роман на рубеже тысячелетий // Вестник УРАО. 2015. N 3. С. 97-100.

154. Огнева Е.В. Перестановка акцентов: от книги — к ее антикниге («Арфа и тень» Алехо Карпентьера и «Райские псы» Абея Поссе) // Вопросы иберо-романской филологии. Вып. 3. С. 14-24. [Электронный ресурс] URL: <http://refdb.ru/look/2548939-p13.html> (дата обращения: 17.03.2016)
155. Писатели Латинской Америки о литературе / Сост. Л. С. Осповат. М.: Радуга, 1982. 403 с.
156. Польщиков Н.М. Структура «порогового» времени в художественном сознании Латинской Америки // Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М.: Наука, 1994. С. 114-131.
157. Художественное своеобразие литератур Латинской Америки / Под ред. И.А. Тертерян. М.: Наука, 1976. 372 с.
158. Шелешнева–Солодовникова Н. А. Латиноамериканское искусство сквозь призму постмодернизма. М.: ИЛА РАН, 2008. 182 с.
159. Alonso C. The Mourning After: García Márquez, Fuentes and the Meaning of Postmodernity in Spanish America // Hispanic issue. Minneapolis, 1994. N 2. P. 252-267.
160. Barón Palma E. Tiempos paralelos en la novelística de Alejo Carpentier // Anales de literatura hispanoamericana. 1976. N 5. P. 241-251.
161. The Cambridge Companion to the Latin American Novel / Ed. Kristal E. Cambridge University Press, 2005. 336 p.
162. Donoso J. Historia personal del boom. Alfaguara, 1999. 224 p.
163. Gallagher D.P. Modern Latin Ameican Literature. L.: Oxford, 1973. 197 p.
164. Gonzales Echevarría R . Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana . Caracas: Monte Ávila, 1984. 408 p.
165. Grützmacher L. Las trampas del concepto “la nueva novela historica” y de la retórica de la ”historia postoficial” // Acta poetica. 2006. N 1. P. 141-167.

166. Ibarra C. Borges, la eternidad. [Электронный ресурс]
URL:<http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0005/borges.htm> (дата обращения:
07.10.2014)

167. Iberica Americans. Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX – начала XXI веков. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 464 с.

168. Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М.: Наука, 1994. 219 с.

169. Iberica Americans. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. М.: Наследие, 1997. 275 с.

170. Juan-Navarro S. Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana. Universitat de Valencia. 2002. 252 p.

171. Martin G. Journeys Through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century. Verso Books, 1989. 440 p.

172. Menton S. La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992. México: FCE, 1993. 311 p.

173. Molina M. Borges y los universos paralelos // Revista de la UNAM. 2006. N. 30. P. 107-108.

174. O’Gorman E. The Invention of America, an Inquiry into the Historical Nature of the New World and the Meaning of Its History. Bloomington : Indiana University press, 1961. 177 p.

175. Oviedo J.-M. Historia de la literatura hispanoamericana. 4 vol. Madrid: Alianza editorial, 2001.

176. Pons. M.C. Memorias del olvido . Del Paso , García Márquez , Saer y la novela histórica del fines del siglo XX. México: Siglo XXI editores, 1996. 285 p.

177. Ross W. Alejo Carpentier o sobre la metamorfosis del tiempo // Actas del tercer congreso internacional de hispanistas. México: El colegio del México, 1970. P. 753-764.

178. Shaw D.L. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Postmodernismo. Madrid: Cátedra, 2008. 408 p.

179. Zea L. América como conciencia. Cuadernos americanos, 1953. 184 p.

4. Работы о теории и истории литературы и культуры.

180. Авангард в культуре XX века (1900-1930): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / Под ред. Ю.Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 600 с., 704 с.

181. Барт Р. Нулевая степень письма. [Электронный ресурс] URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Bart/NulStepen.php (дата обращения: 03.09.2011)

182. Бахтин. М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.

183. Бахтин М.М. Собр. Соч. В 7 т. М.: Языки славянских культур, 1997-2012. 7 т.

184. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. С. 121-291.

185. Бланшо М. Пространство литературы. М.: Логос, 2002. 281 с.

186. Бодрийяр Ж. Симуляции и симулякры. М.: Постум, 2015. 240 с.

187. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 318с.

189. Делез Ж. Логика смысла. М.: Раритет, 1998. 480 с.

190. Егоров Б.Ф. Ритм, пространство, время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. 299 с.

191. Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике. В 2 т. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. 944 с.

192. Зарубежная литература второго тысячелетия / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. 335 с.

193. Иванова Ю.А. Категория мифологического времени в современном романе-мифе: на примере романа Джеймса Джойса «Улисс»: дис... канд. наук. СПб. 2002. 188 с.
194. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 252 с.
195. Лики времени. Памяти Л.Г. Андреева / Под ред. О.Ю. Пановой. М.: МГУ, 2009. 464 с.
196. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб: Алетейя, 1998. 160 с.
197. Литература и война. Век двадцатый / Под ред. О.Ю. Пановой, В.М. Толмачева. М.: МАКС Пресс, 2013. 332 с.
198. Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени // Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 209-334.
199. Лотман Ю.М. Прерывное и непрерывное // Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. 272с.
200. Лукач Г. Исторический роман. М.: Литературный критик, 1937 [Электронный ресурс] URL: <http://profilib.com/kniga/92388/georg-lukach-istoricheskiy-roman.php> (дата обращения: 17.11.2015)
201. Лукач Г. Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. N 9. С. 19-78.
202. Махлин В.Л. Формы времени и события в творчестве Э. Хемингуэя: дис... канд. наук. М. 1985. 246 с.
203. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Мир. 2012.336 с.
204. Можейко М.А. Переоткрытие времени // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис, 2001. 1040 с.
205. Мороз Н.А. Пространственно-временные отношения и внутренний мир героя в романах У. Фолкнера 1920-130-х годов: дис... канд. наук. М. 2006. 182 с.

206. Николаев Д. М. Тайна очарованной царевны. Кишинев: Graffic-design, 2004. 240с.
207. Панова О.Ю. Новое открытие Америки: индихенистская утопия Уильяма Карлоса Уильямса // Лики времени. Памяти Л.Г. Андреева / Под ред. О. Ю. Пановой. М.: МГУ, 2009. С. 356-371.
208. Проблемы культурного пограничья / Под ред. Ю.Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2014. 504с.
209. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М: ЛЕНАНД, 2015. 240 с.
210. Рикер П. Время и рассказ. Т.2. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.: СПб: Университетская книга, 1998. 216 с.
211. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс-Культура, 1995. 624с.
212. Успенский Б. А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 226 с.
213. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 321 с.
214. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. М.: МГУ, 1987. С. 194-213.
215. Художественные ориентиры литературы XX в. / Под ред. А.П Саруханян. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 568 с.
216. Шпенглер О. Закат Европы. М.: Мысль, 1993. 670 с.
- 217.Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проспект, 2000. 224 с.
218. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб: Алетейя, 1998. 258 с.
219. Элиаде М. Ностальгия по истокам. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2006. 216 с.

220. Hutcheon L. Historiographic Metafiction: Parody and Intertextuality of History. Baltimore: Johns Hopkins university press, 1989. 32 p.

221. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. London: Routledge, 1988. 283 p.

222. Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke university press, 1991. 438 p.

5. Работы о философии и истории.

223. Александров Н.Н. Концепции времени в науке XX века и эволюционизм [Электронный ресурс] URL:<http://alexnn.trinitas.pro/files/2011/04/Kontseptsii-vremeni-v-nauke-XX-veka-i-e%60volutyusionizm.pdf> (дата обращения: 23.06.2014)

224. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. М.: Прогресс - Традиция, 2003. 496 с.

225. Ахундов М.Д. Концепции пространства и времени. Истоки, эволюция, перспективы. М.: Наука, 1982. 224 с.

226. Гайденок П.П. Время. Длительность. Вечность. М.: Прогресс-Традиция, 2006. 464 с.

227. Гайденок П.П. Проблема времени у Исаака Ньютона // Метафизика. 2003. N 5. С. 8-20.

228. Гуляев И. В. По следам конкистадоров. М.: Наука, 1976. 159 с.

229. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. М.: Гнозис, 1994. 102 с.

230. Марчук Н.Н. Курс лекций: История Латинской Америки с древнейших времен до начала XX века. М., 2002. [Электронный ресурс] URL: <http://web-local.rudn.ru/web-local/prep/rj/index.php?id=1230&p=34178> (дата обращения: 07.11.2013)

231. Мухина А.С. Категории «пространство» и «время» в философии Античности, Средних веков и Возрождения // Известия РГПУ им. А.И.Герцена. 2007. N 37. С. 137-141.

232. Новиков Ю.Ю. Концепция времени в философии А.Бергсона // Пространство и время. 2011. N 1. С. 21-28.

233. Пригожин К., Стенгерс И. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени. М.: Едиториал УРСС, 1999. 240 с.

234. Сидорцов В.Н. Методологические проблемы истории. Минск: ТетраСистемс, 2004. 304 с.

235. Скирбекк Г., Гилье Н. История философии. [Электронный ресурс] URL:http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Skirb/66.php (дата обращения: 02.12. 2015)

236. Тесля А. Миф «общей воли». Политическая теория и риторика чувств Жан Жака Руссо [Электронный ресурс] URL: <http://rummuseum.ru/portal/node/2607> (дата обращения: 25.12.2014)

237. Шихобалов Л.С. Время: субстанция или реляция?.. Нет ответа // Вестник Санкт-Петербургского отделения Российской Академии естественных наук. 1997. N 1. С. 369-377.

III. Энциклопедии.

238. Грицанов А. История философии. Энциклопедия [Электронный ресурс] URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Grican/73.php (дата обращения: 06.08.2015)

239. Грицанов А., Можейко М. Постмодернизм. Энциклопедия [Электронный ресурс] URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/Index.php (дата обращения: 17.07.2014)

240. Культура Латинской Америки. Энциклопедия / Под ред. П. А. Пичугина. М.: РОССПЭН, 2000. 742 с.