

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

БАШКОВА Елена Викторовна

МИФООБРАЗ МАТЕРИ В ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОМ РОМАНЕ

1970-2010-Х ГОДОВ

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (европейская
и американская литература)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
ведущий научный сотрудник
ОГНЕВА Елена Владимировна

Москва – 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. От образа женщины к мифообразу Матери/Праматери.....	29
Глава 2. Образ Малинче как Праматери мексиканского народа.....	67
Глава 3. Эвита: от имиджа к мифообразу.....	113
Заключение.....	165
Библиография.....	171
Приложения.....	197

Введение

Существует множество ракурсов изучения латиноамериканской литературы второй половины XX века-начала XXI века: она рассматривается как литература постмодернизма, литература «постбума», литература «бум юниоров», «новейшая» латиноамериканская литература¹, – однако все исследователи сходятся на том, что она возникла в полемике с основными принципами и концепциями «нового латиноамериканского романа», как реакция на стремительные перемены, происходящие в странах Латинской Америки на политическом, культурном, этническом и гендерных уровнях. «Новый» исторический роман, вышедший на новый уровень в 80-90-е годы XX века в связи с приближением празднования 500-летия открытия Нового Света, свидетельствует о возросшем интересе писателей Латинской Америки к эпохе первооткрытий и Конкисты. Роман такого типа актуализировал множество ключевых исторических фигур и источников. В частности, он обращается по-новому к женским образам, переосмысляет и реабилитирует их. Именно эта новая трактовка женских образов и обретаемое ими новое качество является основной темой нашего исследования. В латиноамериканской литературе второй половины XX века – начала XXI века появляется образ женщины-Матери, изображаемой в исторической перспективе.

«Новый латиноамериканский роман», формировавшийся в 40-50-е годы XX века и переживший свой пик в 60-х – первой половине 70-х годов, имеет

¹Shaw, D. L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. – Madrid, Cátedra, 2008; Hutcheon, L. and Váldes M. J. *Rethinking Literary History*. – Oxford New York: Oxford University Press, 2002; Hoffmann G. and Hornung A. Eds. *Postmodernism and the Fin de Siécle*. – Heidelberg: University of Heidelberg, 2002; Hutcheon L. *A poetics of Postmodernism*. – London: Routledge, 1988; Shaw D. L. *Towards a description of the post-boom*// *Bulletin of Hispanic Studies*, 66, 1, 1989. p. 87-94; Shaw D. L. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. – New York, State University of New York, 1998; Swanson, P. *Conclusion: After the boom*//*Landmarks in Modern Latin American Fiction*. – London-New York, Routledge, 1990; Ortega, J. *Postmodernism in Latin America*//*Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. – Amsterdam-Antwerpen, Rodopi-Restant, 1988. p. 193-208.

огромное значение для литературы и культуры Латинской Америки. Он создал уникальную поэтику латиноамериканского «художественного образа мира», в которой воплотилось осознание писателями континента «инаковости» культуры жителей их континента по отношению к западноевропейской и североамериканской культурам. «Новый латиноамериканский роман» продемонстрировал жгучий интерес к собственной истории, оригинальную трактовку современности как синтеза прошлого и настоящего, универсальность и всеохватность художественно-философских концепций, экспериментальную комбинаторную мифопоэтику.

Однако уже в конце 70-х годы XX в. стало заметно разочарование авторов во многих принципах и концепциях «нового латиноамериканский романа». К началу 80-х годов уходят из жизни многие писатели старшего поколения создатели новой прозы: М.А. Астуриас, Х. Лесама Лима, П. Неруда, Х.-Л. Борхес, А. Карпентьер, Х. Кортасар; другие же – Г. Гарсиа Маркес, Ж.Амаду, Х.К. Онетти, К. Фуэнтес, А. Роа Бастос, М. Варгас Льоса – ищут иные пути для творчества. Появляется множество новых течений и явлений в литературе, постоянно взаимодействующих между собой, таких, как «литература свидетельства», проза «повседневности», «новый» исторический роман. Молодые романисты – такие, как С. Сардуй, Г. Кабрера Инфанте, М. Пуиг, М. Скорса, Х. Ортега, Ф. дель Пасо, И. Альенде, Л. Эскивель, Р. Ферре, А. Поссе и др., – ищут альтернативные способы самовыражения, осознанно или спонтанно отталкиваясь от «нового латиноамериканского романа», или переосмысляя его опыт.

Для этой новой литературы характерно обостренное внимание к частному, к образам конкретных фигур прошлого и стремительно развивающегося настоящего, в отличие от тяготения «нового латиноамериканского романа» к обобщенному универсализму. Вместе с тем, как будет показано в нашем исследовании, тема поиска «правды» и «истины»

традиционная для «нового латиноамериканского романа», модифицируется, получая новую интерпретацию.

Одной из стратегий полемики с традицией «нового латиноамериканского романа» становится поиск писателями новых способов и форм самовыражения – в своих работах они сознательно отказываются от сложившихся форм повествования. Исследователи латиноамериканской литературы Дж. Кристи², Д. Мэдсен³, Э. Мерманн-Йозвиак⁴, А. М. Сандоваль⁵ отмечают присущие этим художественным произведениям эклектичность, гибридность, нелинейность и фрагментарность, «лингвистическое переключение кодов» – одновременное использование в рамках одного и того же произведения двух языков. Упомянутые особенности свидетельствуют о наличии в творчестве таких писателей, как И. Альенде, Л. Эскивель, Т.Э. Мартинес, А. Поссе, элементов постмодернизма, оказывающего большое влияние на литературу второй половины XX века. В период 1980-2010 гг. жанры малой прозы, столь часто разрабатываемые авторами предыдущего поколения, уступают первенство романной форме повествования, в частности жанрам автобиографии, роману воспитания и «новому» историческому роману. Отдается предпочтение повествованию от первого лица, писатели стремятся запечатлеть и проанализировать опыт становления и существования на границе культурных миров.

Новые тенденции и принципы латиноамериканской прозы были сформулированы чилийским писателем А. Скармета в статьях «Тенденции новейшей латиноамериканской прозы» (1975), «Новейшее поколение:

² Christie, J.S. *Latino Fiction and the Modernist Imagination: Literature of the Borderlands* / J.S. Christie. – Routledge, 1998. 211 p.

³ Madsen, D.L. *Understanding Contemporary Chicana Literature* / D.L. Madsen. - University of South Carolina Press, 2000. 283 p.

⁴ Mermann-Jozwiak, E. *Postmodern Vernaculars: Chicana Literature and Postmodern Rhetoric* / E. Mermann-Jozwiak. - Peter Lang Publishing, Inc., New York, 2005. 147 p.

⁵ Sandoval, A.M. *Toward a Latina Feminism of the Americas: Repression and Resistance in Chicana and Mexicana Literature* / A.M. Sandoval. - University of Texas Press, 2008. 129 p.

различные характеристики и общие границы» (1976), «В конце концов жизнь – это наиболее близкая вещь, к которой может прикоснуться писатель» (1979)⁶.

По мнению А. Скарметы, писатели теперь не претендуют на «спасение мира», а стремятся лишь к воспроизведению действительности, пропущенной сквозь призму восприятия «героев с маленькой буквы». Нам представляется, что с этим нельзя согласиться, ведь во многих произведениях, которые традиционно относят к «постбуму», большое значение обретает концепт истории и идея прогресса, зависящие как от самосознания каждого человека в отдельности, так и от народа в целом. Здесь мы скорее разделяем точку зрения его оппонента Д.Л. Шоу, который отмечает повышенный интерес писателей (И. Альенде, Т.Э. Мартинес, Е. Понятовска, А. Поссе, Л. Эскивель) к поиску и выделению **национальных мифообразов и героев**. Такие произведения становятся «национальными аллегориями», символами на пути самоопределения латиноамериканцев⁷.

На наш взгляд, именно поэтому в литературных произведениях латиноамериканских писателей последних десятилетий все чаще возникает тема **Матери и Праматери**, американской Евы, что прямым образом связано с развитием процесса самоидентификации наций и обусловленном им интересе писателей к индейской мифологии и переосмыслению истории.

Расцвет этнических литератур во второй половине XX столетия позволяет увидеть новый этап освоения мифа в художественных произведениях. В отличие от представителей мейнстрима, берущих за основу сюжеты и образы античности, этнические писатели используют легенды и

⁶Skármeta A. Tendencias en la más nueva narrativa hispanoamericana.// Avances del saber, Vol. 9 of Enciclopedia Labor. Barcelona: Labor, 1975. p. 751-771; Skármeta A. Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que el escritor tiene para echar mano.//Ed. Raúl Silva Caceres. Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta, Madrid: LAR, 1983. p. 131-47.

⁷ Shaw D. L. Nueva narrativa hispanoamericana, Madrid, Cátedra, 1983. p. 372.

мифы, которые остаются важной частью культуры народа до настоящего времени. Мифологический материал становится основой этнопоэтики и проявляется на уровне содержания и формы художественного произведения.

Идея сохранения традиций и культурного достояния предыдущих поколений занимает важное место в творчестве латиноамериканских писателей. Отметим вместе с тем, что при включении в художественное полотно романов мифов и архетипических образов, писатели опираются не только на персонажей культурно-исторического наследия индейских предков, но и на фигуры из недалекого прошлого. В их число входят, например, **образ Малинче** в мексиканской культуре и **образ Эвиты** – в аргентинской. Современными писателями предпринимаются попытки критического переосмысления патриархальных мифов и связанных с ними гендерных моделей и стереотипов, существующих в культуре. Они стремятся преодолеть характерное для патриархальной культуры противопоставление «идеальная женщина-плохая женщина», в связи с чем архетипические образы героинь получают в художественных произведениях латиноамериканских писателей новую интерпретацию и своеобразную «реабилитацию».

В связи с этим представляется **актуальным** наше обращение к теме трансформации **мифообраза Матери** в латиноамериканской литературе конца XX-начала XXI вв. Эта актуальность определяется и культурно-значимым опытом использования образа женщины и Матери в латиноамериканской литературе в качестве важнейшего элемента в процессе самоидентификации и формирования этнокультурного и национального самосознания.

В нашем исследовании будет прослежена трансформация **образа Малинче** – Праматери мексиканцев в контексте латиноамериканской культуры, особенности его воплощения в произведениях латиноамериканских авторов, начиная с хроник конкистадоров и индейских кодексов до произведений мексиканских писателей XX-XXI веков. Что же касается

второго подробно проанализированного в нашей работе образа – **образа Эвиты**, то он рассматривается нами в контексте аргентинской литературы и культуры. На наш взгляд в литературных произведениях последних лет наиболее яркое воплощение мифообраз Эвиты приобретает в романе аргентинского писателя Абея Поссе «Страсти по Эвите» (1994), который вступает в диалог со сложившейся в Аргентине традицией изображения «святой Эвиты» – фигуры, ставшей символом аргентинского народа и «Матерью нации». Таким образом, в нашем исследовании мы прослеживаем развитие и эволюцию **мифообраза Матери** от образа Малинче – Праматери мексиканцев до «Матери аргентинской нации», которой стала в XX веке Эва Перон.

Переоценка образа Малинче происходила в конце XX–начале XXI вв., поэтому было целесообразно проследить развитие этого образа от незначительного персонажа истории завоевания Мексики из хроник XVI века до символического **образа Праматери мексиканцев**, которым она стала сейчас. Эта переоценка, как нам представляется, знаменует совершенно новый этап осмысления роли образа женщины в процессе самоидентификации культур.

Многие латиноамериканские писатели в поисках национальной идентичности возвращаются к истокам своей истории и бытия, обращаются ко временам Конкисты, к тому, откуда все началось. Они снова и снова переосмысливают давно ушедшие исторические фигуры, посредством которых выражают свое понимание истории, философии, литературы, взаимосвязей прошлого и настоящего. Одним из важнейших образов в истории и культуре Мексики, наравне с Кортесом и Мотекусомой становится образ Малинче. За пять столетий, прошедших со времен завоевания Мексики этот противоречивый образ проходит непростое развитие от символа всех предателей и соглашателей, идущих на сговор с властью имущими или завоевателями, до образа Праматери всех мексиканцев, Евы Нового Света.

В 70-80-е годы XX века набирает силу процесс реабилитации образа Малинче, многие писатели и литературоведы отходят от ее негативного восприятия, как предательницы, сыгравшей огромную роль при завоевании Мексики конкистадорами. Источником информации о ней становятся индейские кодексы и испанские хроники, в основном «Правдивая история завоевания Новой Испании» Берналя Диаса дель Кастильо, так как он наиболее подробно и благосклонно из всех «хронистов» описывает Малинче, выделяя рассказ о ней в отдельную главку. Отныне она изображается умной и благородной женщиной, выступавшей посредником между двумя культурами: индейской и европейской, – и положившей начало их объединению. Об этом подробней пишет Цветан Тодоров в своей монографии «Конкиста Америки»⁸.

Степень изученности вопроса. В зарубежном литературоведении существует достаточно обширный корпус исследований о Малинче. Наиболее фундаментальные исследования принадлежат Сандре Мессинжер Сайпс⁹, Фрэнсису Карттунену «Переосмысливая Малинче»¹⁰, Анне Ланьон «Конкиста Малинче»¹¹ и Марго Гланц «Донья Марина и Капитан Малинче»¹². В своей статье «Переосмысливая Малинче» Фрэнсис Карттунен прослеживает как на протяжении веков формировался и менялся миф о Малинче. Он справедливо отмечает, что негативное восприятие Малинче как предателя было сформировано по сути только на основании эпизода резни в Чолуле,

⁸Todorov T. *The Conquest of America: The Question of the Other*. Trans. Richard Howard. – Norman: University of Oklahoma Press, 1999.

⁹ Cypess Messinger S. *Arquetipos viejos, madres nuevas: La problemática de la madre en la formación de la identidad nacional mexicana*.// *Nuevas ideas; viejas creencias. La cultura mexicana hacia el siglo XXI*. Ed. Margarita Alegría de la Colina. – México: Azcapotzalco, 1995. p. 187-205; Cypess Messinger S. *La Malinche en Mexican Literature: From History to Myth*. – Austin, TX: U of Texas P, 1991; Cypess Messinger S. *Revisión de la figura de la Malinche en la dramaturgia Mexicana contemporánea*.// *Cuadernos Americanos* 7. 40 (1993). p. 208-222.

¹⁰Karttunen, F. *Rethinking Malinche*// *Indian Women of Early Mexico*. Ed. Susan Schroeder. – Norman: U of Oklahoma P, 1997. p. 290-312.

¹¹Lanyon A. *Malinche's Conquest*. St. Leonards. – Australia: Allen & Unwin, 1999.

¹²Glantz M. *Doña Marina and Captain Malinche*.// *Bilingual Games: Some Literary Investigations*. Ed. Doris Sommers. – New York: Palgrave MacMillan, 2003. p. 153-161; Glantz, M. *La Malinche: Sus padres y sus hijos*. – México:UNAM, 1994.

описанного Лопесом де Гомарой, Берналем Диасом дель Кастильо и самим Кортесом.

В своей книге «Малинче в мексиканской литературе: От Истории к Мифу» Сандра Месинжер Сайпс отмечает, что в это время Малинче становится знаковой фигурой, символом перемен для всех последующих поколений мексиканцев. Сайпс настаивает на том, что в тот момент, когда Малинче превращается в символическую фигуру она становится частью мексиканского культурного мифа о Малинче. После Войны за Независимость происходит некое переосмысление и переоценка фигуры конкистадора-завоевателя, многих ценностей – то, что раньше имело положительную коннотации, приобретает негативную окраску. Отныне авторы, обращаясь к образу Малинче, по-разному интерпретируют ее жизнь – она предстает как предательницей, так и спасительницей, как соблазнительницей, так и мексиканской Евой.

Гланц объясняет амбивалентность и парадоксальность образа Малинче: ведь с одной стороны ее восхваляют за то, что она помогла испанцам в завоевании Мексики, став родоначальницей новой нации и новой культуры, с другой же стороны ее осуждают за то, что она предала индейцев, положив конец великой ацтекской империи.

В своей монографии Роджер Бартра¹³ впервые выдвигает предположение, что Малинче помогает испанцам из чувства мести и желания сменить деспотичные и жестокие устои и традиции ацтекской империи. Он утверждает, что во времена Конкисты у индейцев не существовало никакого понятия нации в современном понимании, и каждое племя мыслилось самодостаточным обществом и народом, и именно поэтому Малинче не может

¹³ Bartra R. The Cage of Melancholy: Identity and Metamorphosis in the Character. / Trans. Christopher J. Hall. – New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.

быть предателем. Малинче была необычной женщиной, чьи неординарные способности сделали возможным завоевание Мексики.

Джин Франко¹⁴ в свою очередь очерчивает круг проблем национального самоосознания и поиска самоидентичности после Войны за Независимость. Он считает, что превращение Малинче в своеобразного «козла отпущения» было неизбежно в мачистском социуме мексиканской культуры, которой требовался национальный предатель, а лучше предательница для самоутверждения «героев».

В статье, посвященной женским архетипам в мексиканской литературе, Луис Леаль¹⁵ говорит о том, что в мексиканской литературе так же, как и в обществе, существует оппозиция между образами «хорошей» и «плохой» женщины. Если первая соотносится с чистотой и непорочностью Девы Гвадалупской – заступницей индейцев, метисов и креолов, то вторая – с лукавством Малинче, предавшей родину и помогавшей врагу. Такое разграничение нам не кажется оправданным, ведь, несмотря на обличительные мотивы в мексиканской литературе, в данной работе мы как раз прослеживаем амбивалентность образа Малинче, развитие которого в художественной литературе к концу XX века обнаруживает тенденцию к слиянию с образом Девы Гвадалупской.

В своем исследовании об участии женщин в военных событиях мексиканской истории Элисабет Салас¹⁶ рассматривает Малинче как первую женщину-солдата (*soldadera*) в истории Мексики. А Айрис Бланко¹⁷ уверена, что мексиканские политики, историки, да и общество в целом до сих пор

¹⁴ Franco, J. *Plotting Women*. – New York: Columbia University Press, 1989.

¹⁵ Leal L. *Female Archetypes in Mexican Literature*. // *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. /Ed. Beth Miller. – Berkeley: University of California Press, 1983.

¹⁶ Salas E. *Soldaderas in the Mexican Military*. – Austin: University of Texas Press, 1990.

¹⁷ Blanco I. *Participación de las mujeres en la sociedad prehispánica*. // *Essays on La Mujer*. /Ed. Rosaura Sánchez and Rosa Martínez Cruz. – Los Angeles: University of California, 1977.

зачастую манипулировали фактами истории, принижая роль женщин, нивелируя их исторический вклад в становление нации.

Мэри Луис Прагг¹⁸ рассматривает произведения писателей-чиканос, которые обращаются к образу Малинче, переосмысляя его в положительном ключе. Исследовательница считает, что таким образом авторы пытаются найти некую точку опоры и дать достойный ответ строгому мексиканскому обществу, которое зачастую называло женщин-чикано, вышедших замуж за американцев, или ставшими их любовницами, – «малинчес», то есть предательницами.

Аделаида дель Кастильо¹⁹ и Норма Аларкон²⁰ рассматривают образ Малинче сквозь призму чикано-литературы также в позитивном ключе. Они считают мексиканских женщин и писательниц-чикано, долгие годы угнетаемых мужчинами и обществом, символическими дочерьми Малинче, которую в свое время также недооценили. Кастильо наделяет Малинче незаурядным умом и смелостью, которые позволили ей во время Конкисты быть не только переводчиком, но и действовать по собственной инициативе, принимать важные стратегические решения. Также Кастильо справедливо отмечает, что Малинче дает начало новой нации метисов – мексиканцев, становится мексиканской Евой, Праматерью нации. Однако, как было отмечено выше, исследовательницы сужают значимость образа Малинче до «женской темы», в то время как именно к концу XX века она приобретает универсальный масштаб в мексиканской культуре и литературе.

¹⁸ Pratt M. L. Yo Soy La Malinche. – Callaloo, 16.4 (1993). p. 859-873.

¹⁹ Castillo A. del. A Preliminary Look into a New Perspective.// Essays on La Mujer, ed. Rosaura Martinez Cruz. – Los Angeles: Chicano Studies Center, 1977.

²⁰ Alarcón N. Chicana's Feminist Literature: A Revision Through Malintzin: Putting Flesh Back on the Object.// This Bridge Called My Back./ Ed. Cherríe Morraga and Gloria Anzaldúa. – New York: Kitchen Table Press, 1983.

В своей статье «Другой бум» испаноамериканской прозы» Альваро Сальвадор²¹ заявляет о том, что стойкий интерес писателей к образу Малинче, его переосмыслению нельзя сводить лишь к его рассмотрению в качестве неистощимого источника для «женской литературы» или литературы чиканос. Эта пограничная фигура объединяет мужской и женский дискурсы, открывая путь к самоосознанию мексиканцами своего места в быстро меняющемся мире.

В отечественном литературоведении образ Малинче не становился предметом отдельного исследования. Краткие упоминания о Малинче можно встретить в книге А.Ф. Кофмана «Кортес и его капитаны»²², в исследованиях этнических литератур А.В. Ващенко²³, Е.А. Принеслик²⁴ и Я.В. Сорокиной²⁵. Отдельного внимания заслуживают работы Т.В. Воронченко, в частности ее монография «Мексикано-американский феномен в литературе США»²⁶. Рассматривая литературу писателей-чиканос, автор проводит анализ развития в их произведениях образов Малинче, Ла Йороны и Девы Гвадалупской, которые имели большое значение в процессе культурно-исторической самоидентификации чикано.

Подчеркнем, что как мифообраз фигура Малинче до сих пор не становилась предметом последовательного изучения в отечественном

²¹Salvador Á. El otro Boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta.// Revista Crítica Literaria Latinoamericana 41 (1995): p. 165-175.

²²Кофман А.Ф. Кортес и его капитаны. М.: ООО «Издательство «Пан пресс», 2007.

²³Ващенко А. В. Суд Париса: сравнительная мифология в литературе, культуре и цивилизации. М., МГУ им. Ломоносова, 2008.

²⁴ Принеслик Е.А. Эволюция романного творчества Аны Кастильо: на материале произведений 1986 - 2007 годов: автореф. дис. ... кандидата филологических наук: Чита, 2013.

²⁵Сорокина Я.В. Образ Плакальщицы (Ла Йороны) как фактор становления этнокультурного самосознания мексикано-американцев: монография / Я. В. Сорокина. - Москва: МАКС Пресс, 2011; Сорокина Я.В. Образ Плакальщицы (Ла Йороны) как фактор становления этнокультурного самосознания мексикано-американцев: автореф. дис. ... канд. культурол. М, 2009.

²⁶Воронченко Т.В. Мексикано-американский феномен в литературе США. 4.П, МГУ, фактет журналистики, 1992.

литературоведении – пробел, который мы намереваемся устранить настоящим исследованием.

Популярность и важность фигуры Эвы Перон, как символа и «Матери нации», в истории Аргентины главным образом связана с целым рядом изменений, произошедших, когда у власти находился ее муж Хуан Перон, в частности, предоставление избирательных прав женщинам и вовлечение народа в общественную деятельность и политику страны. Будучи сама выходцем из народа, Эва Перон не только громко озвучила проблемы обычных людей, но и прилагала значительные усилия для их решения.

Образ Эвы Перон начал формироваться в 1950-е годы и продолжил – после ее смерти, постоянно обновляясь, обогащаясь новыми чертами и характеристиками, постепенно превратился в универсальный мифообраз, знакомый каждому аргентинцу. Эта фигура снова и снова вдохновляла писателей, режиссеров, композиторов. Образ Эвиты вобрал в себя множество подлинных и вымышленных свойств, характеристик и ликов реальной Эвы Перон. Следует отметить, что образ Эвиты неоднозначен и, так же, как и образ Малинче, внутренне противоречив. Поэтому писатели, обратившиеся к проблеме мифологизации фигуры Эвы Перон, работали с материалом традиционно вызывавшим отторжение, иронию или недоверие. Но, с другой стороны, они вынуждены были констатировать значимость и закономерность формирования такого явления, как превращение фигуры Эвы в мифообраз Матери Нации. Этот процесс стал предметом осмысления в истории аргентинской литературы XX-XXI вв. В данном случае народное мифотворчество представляет собой интересный парадокс, который достоин стать предметом специального изучения в нашей работе, где будет учитываться все разнообразие взглядов и точек зрения на фигуру Эвиты Перон.

Эту фигуру следует рассматривать в контексте мифов, созданных политической пропагандой, и затем подхваченных фольклором и литературой. Зачастую она олицетворяет всеохватную материнскую заботу и любовь к каждому аргентинцу, которые отныне мыслятся ее детьми, и воплощает мифообраз Матери аргентинского народа, так же как Малинче – Праматери мексиканского.

Так, появляются произведения, сюжет которых сосредоточен на церемонии прощания народа с Эвитой и дани уважения, отдаваемой ей аргентинской общественностью: рассказы «Она» (Ella, 1953) Хуана Карлоса Онетти, «Симулякр» (El simulacro, 1960) Хорхе Луиса Борхеса, «Мертвая сеньора» (La señora muerta, 1963) Давида Виньяса, «Эта женщина» (Esa mujer, 1965) Родольфо Уолша.

Заупокойное бдение занимает необычайно важное место в целом корпусе произведений аргентинских писателей, поскольку понимается как попытка утвердить свою новую святыню. Писатели, различные по политическим и творческим воззрениям, обращаются к периоду, когда аргентинский народ наделил Эвиту жизнью после смерти, сделал ее выразительницей своих проблем, желаний и надежд, национального сознания, стихийно превратил ее в **мифообраз «Матери Нации»**. Им важно было запечатлеть коллективное мифотворящее сознание народа, когда все без исключения – и богатые, и бедные – были движимы невероятно сильными эмоциями и чувствами, испытывая которые они создавали новый мифообраз, вопреки всему, что они видели и слышали в реальности.

Среди всего, что было написано об Эве Перон необходимо выделить роман Абея Поссе «Страсти по Эвите», который вобрал в себя всю предшествующую литературную традицию. Те черты и характеристики мифообраза, которые только намечались в других произведениях, в полной мере нашли отражение в романе Поссе. В его романе накопились и нашли

яркое выражение все основные черты мифообраза женщины и Матери аргентинской нации такие, как **предопределенность трагичности ее жизни и смерти, мученичество, «жизнь в смерти», внесение порядка в хаос, страстность, многогранность, парадоксальность «материнства» (мать миллионов) при бесплодии, укорененность в собственном мире, связь «с землей», подлинность, умение познавать мир «естественным», интуитивным способом, необычайная привлекательность и харизма, покоряющая и меняющая всех окружающих, ее одержимость идеями «новой» Аргентины и материнской заботой о народе, жертвенность, открытость чуду.**

Образ Эвы Перон так же, как Малинче, став предметом изучения многих зарубежных литературоведов и критиков, практически выпал из поля зрения отечественных. Однако, несмотря на обилие работ, посвященных этим выдающимся историческим фигурам в латиноамериканской литературе и культуре, постоянное развитие и неиссякаемый интерес к ним открывают новые горизонты для исследования.

В своем исследовании «Женское тело, страдание и нация» американский литературовед Вивиана Плотник проанализировала двадцать одно литературное произведение об Эве Перон и условно тематически выделила семь групп, в которые вошли рассказы «Она» (1993) Хуана Карлоса Онетти, «Творение» Сильвии Окампо, «Симулякр» (1960) Хорхе Луиса Борхеса, «Мертвая Сеньора» (1963) Давида Виньяса, «Эта женщина» (1965) Родольфо Уолша, стихотворения Нестора Перлонгера «Труп», «Труп нации», романы Томаса Элоя Мартинеса «Святая Эвита» (1995), «Невозможный мертвец» Хосе Пабло Фейнманна, «Генеральша должна умереть» (1995) Сесара Дани, «Страсти по Эвите» Абеля Поссе, «Роберто и Эва» (1989) Роберто Саккоманно, «Китовая пасть» (1974) Гектора Ластра, «Семейный секреты» (1995) Грасиэлы Беатрисы Кабаль, «В 20:25 Сеньора вошла в бессмертие»

(1981) Марио Зичмана, пьесы «Эва Перон» (1964) Копи, «Эва и Виктория» (1990) Моники Оттино и др.

В сборнике «Эвита. Мифы и воплощения» под редакцией Марисы Наварро²⁷ собраны статьи и эссе, посвященные феномену Эвы Перон, формированию мифообраза Эвиты сквозь призму архивных документов и киноплёнок, фильмов, музыкальных и литературных произведений. Для нас наиболее интересными оказались статьи Анны Марии Амар Санчес²⁸, Нины Херасси-Наварро²⁹ и Андреса Авельянеды³⁰.

В своей монографии Паола Кортес Рокка и Мартин Кохан размышляют над тем, какими способами специально был сконструирован образ Эвиты в аргентинском культурном сознании, как он воспроизводился в политическом и культурном поле страны уже после ее смерти, однако исследователи не рассматривают его литературные воплощения³¹. В статье об автобиографии Эвы Перон «Смысл моей жизни» Дэвид Вильям Фостер выявляет параллели между историей всей Аргентины и историей злоключений тела Эвиты³².

²⁷Evita. Mitos y representaciones. Ed. Marysa Navarro. – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

²⁸Amar Sánchez A. M. Evita: cuerpo político/ imagen pública. //Evita. Mitos y representaciones. /Ed. Marysa Navarro. – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 43-64.

²⁹Gerassi-Navarro, N. Las tres Evas: de la historia al mito en cinemascopio. //Evita. Mitos y representaciones. /Ed. Marysa Navarro. – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 65-100.

³⁰Avellaneda, A. Evita: cuerpo y cadáver de la literatura. //Evita. Mitos y representaciones./ Ed. Marysa Navarro. – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 101-141.

³¹Cortés Rocca P., Kohan P. y M. Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política. S/I: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

³²Foster D. W. Narrative Persona in EvaPerón's La razón de mi vida. // Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature. /Carmelo Vigillo y Naomi Lindstrom, eds. – Columbia: U. of Missouri P., 1985. p. 63-77.

В своих исследованиях Элсбьета Шкловска³³, Матиас Барчино³⁴, Ллойд Дэвис³⁵, Гвендолин Диас³⁶ и Ольга Стейнберг де Каплан³⁷ рассматривают концепт «нового» исторического романа в творчестве А. Поссе, Т.Э. Мартинеса и др., выявляя причины осознанного обращения авторов к избранному типу повествования. Особо выделить хотелось бы фундаментальный труд Мерседес Кано Перес³⁸, посвященный творчеству Абеля Поссе. Некоторые наблюдения литературоведов были нами переосмыслены при анализе мифообраза Эвиты в аргентинской литературе.

Грасиэлла Мичелотти Кристобаль³⁹ отмечает, что во многих художественных произведениях Эвита показана, как пассивный персонаж, которому навязывают извне шаблоны поведения, и наделяют почти сверхъестественными качествами, не имеющими ничего общего с реальными. Об этом же рассуждает Вивиана Плотник, говоря о произведениях, описывающих болезнь и смерть Эвы Перон, которые вошли в первую и вторую группы ее классификации.

³³Sklodowska E. Parodia y metahistoria: la novelística de Abel Posse.// *Utopías del Nuevo Mundo/ Utopias of the New World*. – Praga: Charles U., 1993 p. 266-71.

³⁴Barchino M. La novela biográfica como reconstrucción histórica y como construcción mítica: el caso de Eva Duarte en *La pasión según Eva*, de Abel Posse.// *La novela histórica a finales del siglo XX*. / Eds. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García Page. – Madrid: Visor, 1996. p. 149-157.

³⁵Davies L. H. Portrait of a Lady: Postmodern Readings of Tomás Eloy Martínez's *Santa Evita*.// *The Modern Language Review* 95, 2 (2000). p. 415-423.

³⁶Díaz G. Making the Myth of Evita Perón: Saint, Martyr, Prostitute.// *Studies in Latin American Popular Culture* 22 (2003). p. 181-192.

³⁷Steimberg de Kaplán, O. El problema de la verdad en la nueva novela histórica. La obra de Tomás Eloy Martínez.// *Alba de América* (1999). p. 187-195.

³⁸Cano Pérez M. Imágenes del mito: la construcción del personaje histórico en Abel Posse / prólogo de Beatriz Aracil Varón. – Alicante : Universidad de Alicante, 2010.

³⁹Michelotti-Cristóbal, Graciela. Eva Perón: mujer, personaje, mito.// *Confluencia* 13, 2 (1998). p. 135-144.

В процессе работы над данным диссертационным исследованием также были изучены и переосмыслены работы Х.Б. Нейрета⁴⁰, С. Пеллароло⁴¹, Дж. Чайлда⁴², К. Бишоп⁴³, К. Насси⁴⁴, М. Шварц⁴⁵ и многие другие, которые так или иначе затрагивают образ Эвиты Перон или могли послужить отправной точкой для наших изысканий.

Для более полного осмысления функционирования мифообраза Матери/Праматери в общей картине латиноамериканской мифологической инфраструктуры в культуре и литературе мы обращались к работам Ф. Аинсы⁴⁶, Ю.Н. Гирина⁴⁷ и А.Ф. Кофмана разных лет, которые и стали методологической основой нашего исследования. Некоторые положения Гирина об «инвенции» новых мифообразов и мотивов в культуре и литературе Латинской Америки – своеобразном мифотворчестве (из «Функция мифа в культуре Латинской Америки») – стали отправной точкой при анализе образов Малинче и Эвиты Перон. Особую значимость имеет теоретическое исследование «Латиноамериканский художественный образ мира» (1997), в котором А.Ф. Кофман впервые выделяет в литературе Латинской Америки многие устойчивые образы, мотивы, константы и бинарные оппозиции. В

⁴⁰Neyret J. P. Novela significa licencia para mentir.// Entrevista con Tomás Eloy Martínez. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 22 (Nov. 2002-feb. 2003). [Электронный ресурс] http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/t_elo.html (дата обращения: 23.07.2016).

⁴¹Pellarolo S. The Melodramatic Seductions of Eva Perón.// *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. /Ed. Coco Fusco. – Nueva York: Routledge, 2000. p. 23-39.

⁴²Child J. Popular Culture in the Perón Years: a Philatelic Approach.// *Studies in Latin American Popular Culture* 28 (2008). p. 1-17.

⁴³Bishop K. Myth Turned Monument: Documenting Historical Imagery in Buenos Aires and Beyond.// *Journal of Modern Literature* 30.2 (2007). p. 151-162.

⁴⁴Nasi K. Eva Perón in the Twenty-First Century: The Power of the Image in Argentina.//*International Journal of the Image* 2.1 (2012). p. 99-106.

⁴⁵Schwartz M. Proper Corruption: Index and Metaphor in Photographs of the Embalmed Corpse of Eva Perón.//*Framework* 51.1 (2010). p. 7-32.

⁴⁶Aínsa F. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. – Madrid: Gredos, 1986.

⁴⁷Гирин Ю.Н. *Поэтика сверхпредельности. К интерпретации художественных процессов латиноамериканской культуры*. СПб: Алетейя, 2008; Гирин Ю.Н. *Функция мифа в культуре Латинской Америки*.// *Миф и художественное сознание XX в. М.: Канон, 2011*; Гирин Ю.Н. *Латинская Америка: идентичность или самость?*// *Исторический журнал: научные исследования*. 2012. N 1.

основных обобщающих трудах о латиноамериканской литературе, существующих на сегодняшний день в отечественном литературоведении была сделана попытка суммировать наиболее перспективные идеи, придав им некую системность⁴⁸. В трудах Я.Г. Шемякиным, С.И. Семеновым, И.Г. Яковенко, Е.Б. Рашковским и др. латиноамериканская культура и цивилизация рассматривались в концепции «пограничных цивилизаций».

Несмотря на то, что в отечественном литературоведении по сей день нет специальных работ, посвященных мифообразу женщины в латиноамериканском романе XX века, в частности образам Малинче и Эвиты Перон как воплощениям мифообраза Матери/Праматери, многие из них стали важной частью методологической базы нашего исследования.

Теоретическая значимость работы заключается в проведении анализа женских мифообразов в латиноамериканской литературе, их систематизации, а также заполнении пробела в отечественной латиноамериканистике, связанного с выявлением и осмыслением мифообраза Матери/Праматери, наиболее ярко воплотившегося в образе Малинче в мексиканской литературе и в образе Эвиты – в аргентинской.

⁴⁸Кутейщикова В.Н. Роман Латинской Америки в XX веке. М., 1964; Формирование национальных литератур Латинской Америки / Отв. ред. В. Н. Кутейщикова. М., 1970; Художественное своеобразие литератур Латинской Америки / Отв.ред. И.А.Тертерян. М., 1976; Кутейщикова В.Н., Осповат Л.С.. Новый латиноамериканский роман. М., 1976; Земсков В.Б. Аргентинская поэзия гаучо. Проблеме отношений литературы и фольклора в Латинской Америке. М.,1977; История литератур Латинской Америки. От древнейших времён до начала Войны за независимость. Кн.1 / Отв. Ред. В.Б.Земсков. М., 1985; История литератур Латинской Америки. От Войны за независимость до национальной государственной консолидации (1810–1870-е гг.). Кн.2 / Отв. ред. В.Н.Кутейщикова. М., 1988; История литератур Латинской Америки. Конец XIX – начало XX века (1880-1910-е гг.). Кн.3 / Отв. ред. В.Б.Земсков. М., 1994; История литератур Латинской Америки. XX век: 20-90-е гг. В 2 частях. Кн.4 / Отв. ред. В.Б.Земсков. М., 2004; История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. Кн.5 / Отв. ред. В.Б.Земсков, А.Ф.Кофман. М., 2005; IbericaAmericans. Культуры Нового и Старого Света XVI-XVIII вв. в их взаимодействии / Отв. ред. В.Б.Земсков. СПб., 1991; IbericaAmericans. Механизмы культуuroобразования в Латинской Америке / Отв. ред. В.Б.Земсков. М., 1994; IbericaAmericans. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре / Отв. ред. В.Б.Земсков. М., 1997; IbericaAmericans. Праздник в ибероамериканской культуре / Отв. ред. В.Б.Земсков. М., 2002; Шемякин Я.Г. Европа и Латинская Америка. Взаимодействие цивилизаций в контексте всемирной истории. М., 2001.

Практическая значимость работы. Материал, выводы и положения исследования могут быть использованы в преподавании общих курсов и спецкурсов по истории латиноамериканской литературы на филологических и гуманитарных факультетах, а также при составлении учебников по истории литератур Латинской Америки. Исследование может стать полезным для специалистов в области истории латиноамериканской литературы, истории и культуры Латинской Америки.

Предметом данного исследования стал мифообраз Матери/Праматери в латиноамериканском романе 1970-2010-х годов, в мексиканской (Малинче) и аргентинской (Эвита Перон) культуре и литературе.

Объектом диссертационного исследования стал корпус произведений латиноамериканских писателей 1970-2010 гг. Также были рассмотрены индейские кодексы, испанские хроники, произведения начала и середины XX века, которые нам понадобились для выявления истоков и предпосылок формирования мифообраза Матери/Праматери в латиноамериканской литературе уже во второй половине XX века.

Цель нашей работы – определить место мифообраза Матери в латиноамериканской литературе на примере реальных исторических фигур, сыгравших ключевую роль в истории своей страны, и их значимость в процессе самоидентификации и самоутверждении нации. Такими фигурами оказались в Мексике Малинче, воплотившая в себе архетипические черты **мифообраза Праматери** и амбивалентную сущность метисной нации, и Эвита Перон в Аргентине, ставшая заступницей и **«Матерью нации»** в результате осознанного формирования национального мифообраза. Для этого необходимо решить следующие **задачи**:

- выявить мифообраз Матери/Праматери как значимую часть латиноамериканского «художественного образа мира» и определить

характер его развития в литературе XX века и особенно в «новом» историческом романе;

- раскрыть роль образа женщины и Матери/Праматери в контексте национальной культуры, выявить мифологические черты образа, в том числе индейские корни сюжета;
- проанализировать мифообраз Праматери – Малинче в контексте мексиканской литературы и культуры, проследив его формирование и развитие в сознании мексиканцев с XVI по XXI вв.;
- рассмотреть образ Малинче сквозь призму литературных произведений о ней XX-XXI вв., определить ее роль в процессе самоутверждения мексиканской нации;
- выявить предпосылки и механизмы формирования национального мифообраза Матери в аргентинской литературе и культуре;
- проследить развитие образа Эвиты в аргентинской литературе второй половины XX-начале XXI вв., проанализировать образ Эвиты как «Матери нации» в романе Абея Поссе «Страсти по Эвите»;

Методологическая база исследования. Исследование проводилось на основе комплексного подхода с применением разнообразных методов анализа таких, как мифокритический (Е.М. Мелетинский), структурно-семиотический (Ю.М. Лотман), интертекстуальный (Н. Пьеге-Гро, В.Н. Топоров, Н.А. Фатеева), биографический (Ш.О. Сент-Бёв), текстологический (Д.С. Лихачев, Б.В. Томашевский), культурологический (Л.М. Баткин, В.Е. Хализев) и гендерный (О.В. Рябов, Н.В. Ходырева, Э. Шоре). Общую методологическую картину работы определяет и обращение к идеям, высказанным в рамках постколониальных исследований (Б. Андерсон, Х. Бхабха, Л. Ганди, Э. Саид), мультикультурализма и этнических литератур США (Э. Саид, Г. Ансальдуа, Т.В. Воронченко, А.В. Ващенко, М.В. Тлостанова, С.П. Толкачев, Н.А. Высоцкая), постмодернизма (Ю. Кристева, Р. Барт, И.П. Ильин, Г.А. Фролов, Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, Н.Б. Маньковская, И.С. Скоропанова),

латиноамериканской литературы и магического реализма (Е.В.Огнева, Ю.Н. Гирин, Б.В. Дубин, В.Б. Земсков, А.Ф. Кофман, С.П. Мамонтов, Ю.Б. Борев, Ф.Л. Альдама), мифологии и мифопоэтики (А.В. Ващенко, Т.Д. Реболledo, Н. Гебхардт).

Положения, выносимые на защиту:

1. К уже изученным зарубежными и отечественными литературоведами женским мифообразам латиноамериканской литературы мы предлагаем добавить в качестве самостоятельного **мифообраз Матери/Праматери**. Он определяет общий мифологический модус латиноамериканской литературы наравне с другими мифологемами, постоянными мотивами, художественными константами и образами, формируя «латиноамериканский художественный образ мира».
2. В латиноамериканской литературе второй половины XX века – начала XXI века появляются образы женщины и Матери, изображаемые в исторической перспективе. Интерес многочисленных писателей к мифообразу Матери/Праматери приобретает статус самостоятельного феномена, а «новый» исторический роман актуализирует ключевые исторические фигуры и источники, по-новому переосмысляя их.
3. В XX веке мексиканские писатели критически переосмысляют патриархальные мифы и связанные с ними гендерные модели и стереотипы, существующие в культуре. Актуализация образа Праматери, мексиканской Евы связана с процессом самоидентификации, идеей сохранения культурного достояния страны и глубоким осмыслением собственных традиций. Это проявляется в активном обращении писателей к древним мифам и архетипическим образам – таким, как Пресвятая Дева Гваделупская, Малинче и Плакальщица Ла Йорона.
4. Образ Малинче развивается, превращаясь из незначительного персонажа истории завоевания Мексики из хроник XVI века в символ

предательницы своего народа, а затем в **мифообраз Праматери** мексиканцев, каким она предстает сейчас. В романе Лауры Эскивель «Малинче» тема Праматери расширяется благодаря включению в текст «Кодекса Маллинали».

5. Возникают предпосылки и складываются механизмы формирования аргентинского национального мифообраза Матери как способа культурного самоопределения в контексте новейшей истории и литературы Аргентины XX-XXI вв. Появившись в 1950-е годы в Аргентине как часть политического имиджа Эвиты Перон, он подхвачен в литературе и фольклоре и превращается в универсальный **мифообраз «Матери нации»**.
6. В 60-70-е годы XX века многие аргентинские писатели обращаются к образу Эвиты Перон как некому парадоксальному национальному феномену и результату мифотворчества коллективного сознания аргентинского народа, которое вопреки всему канонизирует и освящает ее образ. Этот процесс получает логическое осмысление в романе Абея Поссе «Страсти по Эвите», который вбирает в себя всю многогранность этого образа, черты которого зачастую только намечались у других писателей.

Структура работы. Данная работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

Во введении обоснована актуальность темы исследования, определены цель и задачи, предмет и объект исследования, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы.

В первой главе нашего исследования мы рассматриваем характерные особенности формирования «латиноамериканского художественного образа мира», основные устойчивые образы, мотивы, константы в латиноамериканской литературе XX-XXI вв. и их значение. Рассматриваются также общие характеристики образа Истории в латиноамериканской

литературе XX-XXI веков и «новом» историческом романе, особая связь между прошлым и будущим в Латинской Америке.

В нашей работе пересматриваются и дополняются классификации литературных героев и мифообразов, данные в исследованиях А.Ф. Кофмана и Ф. Аинсы. Мы выделяем **мифообраз Матери**, который все чаще возникает в контексте истории в произведениях латиноамериканских писателей конца XX-начала XXI вв. и приобретает все более важное значение для национального самосознания, анализируем наиболее яркие его воплощения.

Мы исследуем особенности трансформации **мифообраза Матери** в «новом» историческом романе, показываем как он поднимается на новый уровень, приобретает невиданную ранее масштабность, оказывает огромное влияние на самосознание нации.

Во второй главе мы рассматриваем **мифообраз Праматери** в мексиканской культуре и литературе, которым стала принцесса Малинче – переводчица Эрнана Кортеса, сыгравшая важную роль в истории завоевания Мексики. После краткого обзора известной истории биографической информации о ней, мы изучаем восприятие образа в сознании мексиканцев с XVI в., начиная с хроник конкистадоров и индейских кодексов, в которых встречаются первые упоминания о ней. Затем мы прослеживаем историю воплощения и развития образа Малинче в творчестве писателей второй половины XX-начале XXI вв., в том числе и в романе «Малинче» (2005) мексиканской писательницы Лауры Эскивель. Ведь именно в этом произведении соединяется прошлое с настоящим, переплетаются разные литературные течения и способы повествования от индейских кодексов до «литературы свидетельства», прозы «повседневности» и «нового» исторического романа. В интерпретации Эскивель Малинче предстает не предательницей, а связующим звеном, объединяющим два мира, а ее дети, первые метисы и мексиканцы, становятся одновременно носителями и наследниками индейской культуры майя и ацтеков, и культуры

западноевропейской – испанской. Малинче дает начало процессу метисации, становится Праматерью мексиканского народа и символом объединения культур.

Третья глава посвящена другой ключевой фигуре в истории целой страны – на этот раз Аргентины – Эве Перон, Эвите, «Матери нации». Сначала мы рассматриваем образ Эвиты в контексте новейшей истории Аргентины, чтобы определить механизмы и предпосылки формирования сначала образа заступницы угнетенных, затем святой, воплотившей национальный **мифообраз Матери**. Далее мы рассматриваем образ Эвиты сквозь призму аргентинской литературы второй половины XX-начале XXI вв., чтобы выявить универсальные характеристики и черты мифообраза. Особое внимание мы уделяем роману Абея Поссе «Страсти по Эвите» (1994), который вобрал в себя всю многогранность рассматриваемой фигуры и версий о ее жизни, воплотив их в полифоническом тексте. Мы рассматриваем этот роман не как биографию Эвы Перон, а скорее, как «новый» исторический роман, в котором сделана попытка наиболее полно изобразить и раскрыть фигуру Эвиты.

При отборе материала мы стремились рассмотреть мифообраз Матери в его различных вариантах, с точки зрения различных способов его создания в пространстве динамичного развития латиноамериканской культуры и литературы XX-XXI веков.

В заключении представлены кратко сформулированные основные результаты проведенного исследования.

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

«Мотив чудесного дара женщины в романе Лауры Эскивель «Шоколад на крутом кипятке», IV Международной конференции молодых ученых «Мифологические образы в литературе и искусстве» (ИМЛИ РАН, 2015) в докладе «Эволюция образа Ла Малинче в мексиканской литературе второй половины XX века», на Международной научной конференции «XIII-е Андреевские чтения. Литература XX-XXI вв. Итоги и перспективы изучения» (УРАО РАО, 2015) в докладе «Образ Праматери – Ла Малинче в мексиканской литературе второй половины XX века», на Международной конференции «Юбилей португалистики в МГУ им. М.В. Ломоносова» (МГУ им. М.В. Ломоносова, 2015) в докладе «Лики женственности в романах Жоржи Амаду и Лауры Эскивель», на XXII Международной научной конференции «Ломоносов» (МГУ, 2015) в докладе «Образ Праматери в творчестве Лауры Эскивель и Исабель Альенде», на Международной научной конференции «XIV-е Андреевские чтения. Литература XX-XXI вв. Итоги и перспективы изучения» (УРАО РАО, 2016) в докладе «Формирование и развитие образа Малинче в мексиканской литературе и культуре XVI-XXI вв.», на VIII Международной научной конференции «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи» (МГУ им. М.В. Ломоносова, 2016) в докладе «Мифообраз Эвиты Перон в аргентинской литературе XX века».

По теме нашей диссертационного исследования опубликовано 7 научных работ, в том числе три в журналах, рекомендованных ВАК РФ. В сборниках «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи. Материалы VII Международной конференции, 27-28 ноября 2014» и «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи. Материалы VIII Международной конференции, 24-25 ноября 2016» опубликованы тезисы докладов «Мотив чудесного дара женщины в романе Лауры Эскивель «Шоколад на крутом кипятке» (2014 г., с. 16-18) и «Мифообраз Эвиты Перон в аргентинской литературе XX века» (2016,

с. 10-12). Апробация части первой главы диссертации представлена в статье «Чудесный дар женщины в романе Лауры Эскивель «Шоколад на крутом кипятке» (Вопросы иберо-романистики. 2015. Вып. 14. с. 39-44). Материалы второй главы нашего исследования легли в основу статей «Образ Праматери – Ла Малинче в мексиканской литературе второй половины XX века» (Вестник Университета Российской академии образования, 2015, № 3, с. 107-112) и «Образ Малинче сквозь призму кодексов» (Латинская Америка, 2016, № 10, с. 93-103). Апробация третьей главы диссертации представлена в статье «Мифообраз Эвиты Перон в аргентинской культуре и литературе XX-XXI вв.» (Вестник Воронежского государственного университета, 2016, № 4, с. 5-9).

Некоторые положения нашего исследования легли в основу лекционного курса и практических занятий «Латиноамериканская литература XX века» в Бакинском филиале Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (2015 г.), а также применялись при проведении практических занятий, чтении лекций в рамках общих курсов по зарубежной литературе XX века и спецкурсов по латиноамериканской литературе (МГУ им. М.В. Ломоносова, Бакинский филиал МГУ им. М.В. Ломоносова, 2014-2016 гг.).

Глава 1. От образа женщины к мифообразу Матери/Праматери.

В конце XX века в странах Латинской Америки появились тенденции, связанные с возрождением национальных, региональных и этнических культурных традиций, усилилось стремление народов и социокультурных групп сохранить свою неповторимость, своеобразие, уникальность. Вследствие этого актуализировалась проблема идентичности (национальной, этнической, личностной), связанная со стремлением народов осмыслить и «канонизировать» свои истоки и ценности.

Для латиноамериканской культуры, формировавшейся в условиях конфликтного взаимодействия различных национальных традиций, проблема формирования этнокультурного самосознания становится сегодня особенно актуальной. Важной задачей стал поиск универсальных архитектурных символов, образов и мотивов для воплощения идеи национальной самобытности, а также их переосмысление и переоценка. В этой связи особую актуальность приобретает вопрос о формировании собственной концепции истории и культуры, в том числе своего рода социокультурной мифологии. Живительным источником для этого становятся древние индейские мифы, афрохристианские культы, богатейший фольклор.

В латиноамериканской культуре всегда доминировали мужчины, мужские образы с ярко выраженным культом «мачизма» и присущим ему таким важнейшим художественно-мифологическим понятием, как «виоленсия», корни которого следует искать в эпохе Конкисты, колонизации испанской культурой автохтонной индейской и привнесенной чуть позже африканской составляющей. Женские же образы зачастую оставались на периферии, а если и находили свое творческое воплощение, то всегда на второстепенных ролях, подчиняясь и утверждая мужскую сущность латиноамериканской культуры. Немногочисленные запоминающиеся образы такие, как Сесилия («Гуарани», 1857) и индеанка Ирасема («Ирасема», 1865),

созданные бразильским романтиком Жозе де Аленкаром, Мария из одноименного романа колумбийского писателя Хорхе Ф. Исаакса (1867), «Рабыня Изаура» бразильского писателя Бернардо Гимараенса⁴⁹ (1875) были скорее исключением из правил и не могли изменить сложившуюся традицию. Сесилию Вальдес (С. Вильяверде «Сесилия Вальдес или Холм Ангела», 1882) можно считать первым кубинским женским мифообразом, «бронзовой мадонной», мулаткой, которая заняла одно из основных мест в национальной художественной традиции. В ней воплотились многие устойчивые мифологические характеристики латиноамериканского героя – такие, как **хаотичность, сверхнормативность, необузданность, амбивалентность**. Однако некий сдвиг в восприятии женщины начинается с романа Ромуло Гальегоса «Донья Барбара» (1929), главная героиня которого поначалу являясь носителем мужской сущности, «виоленсии», «варварства» превращается в истинную женщину и мать, с присущим ей **комплексом жертвенности**. В судьбе этой «дочери льяносов» прочитывается история Латинской Америки: в юности она подверглась грубому насилию со стороны мужчин, ее возлюбленного убили, разрушив их будущее. Она - «Дитя, зачатое в минуту насилия белого авантюриста над угрюмо-чувственной индеанкой»⁵⁰. Чтобы выжить она вынуждена была стать сильнее, приняв правила мачистского общества и став носителем «виоленсии», жертвой которой она до этого стала: «непреклонная злоба уступила место глубокому презрению к мужчине»⁵¹. Но постепенно любовь ее меняет, открывая путь к другому, лучшему будущему. Ее образ постоянно колеблется между двумя полюсами. Образ доньи Барбары обладает такими же мифологическими характеристиками, как и образ Сесилии Вальдес, однако в нем ярче выражена дихотомия латиноамериканской

⁴⁹ Подробнее об этом см. Согомоян М.К. Становление популярного романа в латиноамериканской прозе XIX века (Хорхе Исаакс, Бернардо Гимараэнс, Эдуардо Гутьерес, Мануэль Пайно-и-Флорес): автореферат дис. ... канд. филол. [Место защиты: МГУ им. М.В. Ломоносова]. – Москва, 2009.

⁵⁰ Гальегос Р. Донья Барбара/ М. Асуэла. Те, кто внизу. Р. Гальегос. Донья Барбара. М.А. Астуриас. Сеньор президент. М., 1970, с. 142.

⁵¹ Там же, с. 142.

сущности – «варварства-цивилизации», «любви-ненависти», «добра-зла», «невинности-насилия». Уже в этом романе появляются характерные черты, из которых в дальнейшем будет складываться мифообраз женщины и Матери нации в странах Латинской Америки. К ним можно отнести **«естественность» главной героини, ее связь «с землей», сверхнормативность, внесение порядка в хаос, уважение и страх, который внушала ее фигура всем окружающим.** Следует отметить **парадоксальность** материнства главной героини: сперва отказавшись от дочери и бросив ее с безвольным пьяницей-отцом, чуть позже Донья Барбара становится соперницей Мариселы в борьбе за любовь Сантоса Лусардо. В конце концов, любовь и материнские чувства берут верх над ревностью и злобой и она отказывается от всего ради счастья дочери, растворившись в бескрайних просторах льяносов.

В восьмидесятые годы XX века произошли радикальные перемены в восприятии и изображении образа женщины - той, кто традиционно мог служить лишь объектом художественного изображения, но лишался права на собственный голос. Женщина неожиданно для многих выдвинулась на первые роли, оказалась в центре внимания культуры и литературы. При этом она стала и активнейшим субъектом и наиболее притягательным объектом культурной деятельности. Культурологи пришли к необходимости зафиксировать понятие «женская культура» как способ описания таких культурных форм, как литература, живопись, танец и ритуалы, которые созданы женщинами и отражают женскую точку зрения. Образы женщины и праматери стали предметом подробнейшего исследования общественных наук в Латинской Америке и за ее пределами, однако не были достаточно изучены как часть латиноамериканского художественного образа мира.

Женские образы компенсируют мужскую сущность латиноамериканской культуры, и ярко выраженная мужская ипостась латиноамериканских наций обновляется женскими чертами исконной индейской и африканской культуры, которая обращается к древним

мифологическим образам, вдыхая в них новую жизнь, заново «рождаясь» из чрева архетипической праматери.

Тема Праматери, равно как и переосмысление и реабилитация женских образов, к которому обращаются писатели, становится лейтмотивом современной литературы, что особенно актуально в процессе самоопределения общности. Образ Праматери важен для латиноамериканской литературы в целом и для каждой нации в частности, он становится главным действующим лицом рождающегося и порождающего мира, обладающий чудесной способностью возвращать человека в детство, в эпоху первоначала, выявлять подлинные черты характера, давать жизнь человеку, роду, нации.

Расцвет этнических литератур во второй половине XX столетия позволил говорить о новом витке освоения мифа в художественных произведениях. Этнические писатели, в отличие от представителей мейнстрима, берут за основу не только сюжеты и образы античности, а используют легенды и мифы, которые остаются важной частью культуры народа до настоящего времени. Мифологический материал становится основой этнопоэтики и проявляется на уровне содержания и формы художественного произведения. Идея сохранения традиций и культурного достояния предыдущих поколений занимает важное место в творчестве латиноамериканских писателей. Писатели, как мужчины, так и женщины, опираются на культурно-историческое наследие индейских предков и даже фигур из недалекого прошлого, что выражается в активном включении в художественное полотно произведений мифов и архетипических образов. В их число входят и образ Малинче в мексиканской культуре, и образ Эвиты – в аргентинской. Писатели предпринимают попытку критического переосмысления патриархальных мифов и связанных с ними гендерных моделей и стереотипов, существующих в культуре. Они стремятся преодолеть характерное для патриархальной культуры противопоставление «идеальная женщина/плохая женщина», в связи с чем архетипические образы героинь

получают в художественных произведениях латиноамериканских писателей новую интерпретацию и своеобразную «реабилитацию». Именно поэтому в литературных произведениях латиноамериканских писателей последних десятилетий все чаще возникает тема Праматери, американской Евы, что прямым образом связано с процессом самоидентификации и обусловленным им интересе писателей к индейской мифологии и переосмыслению истории.

Под мифообразами мы понимаем совокупность повторяющихся образов и символов, которые лежат в основе мифа. Писатели могут заимствовать их из разных культур, сочетая и переплетая их друг с другом, формировать мифологическое пространство, специфический художественный образ мира. Посредством мифообразов и мотивов автор создает культурный код, предоставляя возможность читателю соотносить с ними свой мир, определяя свою роль и место в нем. Миф глубоко укоренен в гибридной культуре Латинской Америки и проявляется в разнообразных формах. «Это то, что мы получаем и передаем из поколения в поколение. Мифы, сказки, легенды доступны и понятны каждому... Это то, что помогает нам выжить»⁵².

Появление новых мифообразов в культуре и литературе, и переосмысление старых воплощает в себе стремление писателей создать новое представление о мире в сознании латиноамериканцев. В основе такого мифотворчества лежит проблема самоидентификации личности в контексте истории и культуры страны. Американский исследователь Рудольф Бултманн справедливо отмечает: «Настоящая задача мифа – не в том, чтобы дать объективную картину мира; в нем скорее выражается то, как мы, люди, понимаем свое место в окружающем нас мире. Таким образом, миф не поддается интерпретации в космологических терминах, он хочет, чтобы его толковали в терминах антропологии, а еще лучше – в экзистенциальных терминах, в терминах человеческих ощущений и опыта»⁵³.

⁵² Ruas Ch. – Conversation with American Writers. – NY, 1985, p. 237.

⁵³ Бирлайн Дж. Параллельная мифология. – М.: Крон-пресс, 1997, с. 292.

В литературе и искусстве тех или иных народов складывается свой особый художественный образ мира, который становится важнейшей составляющей национальных культур. В Латинской Америке этот процесс происходил в относительно недалеком прошлом и поэтому мы имеем возможность проследить этапы формирования и воплощения в литературе устойчивых моделей мышления, характеристик, сюжетных ходов, мифообразов, мотивов, образующих относительно устойчивую систему. Такую систему устойчивых элементов, постоянно взаимодействующих друг с другом, а также смысловые связи между ними отечественный латиноамериканист и литературовед А.Ф. Кофман назвал «мифологической инфраструктурой латиноамериканской литературы»⁵⁴. Такая система мифологических представлений о своем мире присуща большинству латиноамериканских писателей, однако может проявляться не полностью и не во всех произведениях.

Латиноамериканская литература формировалась в особых исторических условиях, оказавшись, по сути, в «нулевой ситуации» первотворчества. Европейские литературы возникли и развивались на основе фольклора, являющимся базовым, первичным слоем той или иной национальной культурной традиции, откуда литература черпала постоянные образы и мотивы. Латиноамериканская же литература не могла развиваться на основе древнего индейского фольклора из-за языкового барьера (примеры создания художественных произведений на автохтонных языках пока остаются на периферии) и подавления индейских культур иберийскими. Испанский фольклор также не мог в полной мере служить для этих целей, так как он отражал другую реальность, другую историю, географическое пространство, другие реалии. Конечно писателями сознательно использовались образы, мотивы и модели как испанского фольклора, так и индейской мифологии,

⁵⁴ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. – М., Наследие, 1997, с. 9.

однако они всегда трансформировались, переплетались и наполнялись новым содержанием.

Нельзя не согласиться с В.Б. Земсковым и А.Ф. Кофманом в том, что основу мифологической инфраструктуры латиноамериканской литературы мог бы составить только креольский фольклор, который формировался уже в новых исторических, географических и этнокультурных условиях, и поэтому отражавший их специфику и своеобразие. Однако, следует отметить, что испанские поселения в Латинской Америке в XVI-XVII веках находились на значительных расстояниях друг от друга, их состав постоянно менялся, так как одни отправлялись в длительные экспедиции в глубь страны, откуда зачастую не возвращались, другие уезжали в Старый Свет, откуда прибывали все новые эмигранты, развивалась работорговля. В силу всех этих обстоятельств можно говорить о том, что в Латинской Америке этого периода не существовало устоявшихся коллективных общностей, способных создать креольскую фольклорную традицию. Конечно создавалось множество произведений, однако они все были слишком разрозненны. Процесс же становления национального и этнического самосознания в Латинской Америке начался только к концу XVIII века, когда сформировался определенный уклад жизни, и относительно устойчивые поселения, тогда же начал складываться и креольский фольклор, расцвет которого приходится уже на XIX век. Процесс же формирования латиноамериканской литературы начался еще в XVI веке, литература почти три века создавала свою традицию, не опираясь на фольклор. И только во второй половине XIX века она начала активно использовать мотивы и образы креольского фольклора.

Литературе и культуре, оказавшимся в условиях первотворчества, необходимо было самостоятельно выработать базовые первоосновы Нового Света, ключевые мифологемы, архетипы, с помощью Слова назвать, описать и создать латиноамериканский художественный образ мира в целом и в отдельных его регионах. Основными источниками ее формирования

становятся универсальные мифологические инварианты, заимствованные из европейской и индейских культур, христианской традиции, европейской же литературы. Вплоть до середины XX века латиноамериканская литература воспринималась как несамостоятельная или подражательная, ведь она в процессе своего становления и развития основывалась на испанской, активно использовала жанровые модели и направления европейской литературы. Именно поэтому обретения латиноамериканцами культурной и литературной самостоятельности проходило в напряженном поиске своей сущности, выявлении и утверждении своей самобытности, отличной, «иной» по отношению к европейской.

В конце XIX века, в силу сложившихся особых исторических и культурных условий, в латиноамериканской литературе выделяется целый ряд героев, которые должны были воплотить в себе собирательный образ своей нации, всю ее специфику и своеобразие. После Войны за независимость в Латинской Америке и отделения от метрополии вопрос национальной и культурной самоидентификации стоял чрезвычайно остро. Важную роль взяла на себя литература, посредством которой латиноамериканские писатели выявляли и отражали «свою» неповторимую среду, в которой укоренялась и утверждалась «своя» же культура, воплощением которой становился «идеальный» сверхобраз представителя нации – «этнотип»⁵⁵, своеобразное «ядро нации». Именно в этот период основным источником вдохновения для писателей становится бурно развивающийся креольский фольклор. В роли этнотипа почти всегда выступает сельский житель (аргентино-уругвайский гаучо, чилийский уасо, кубинский гуахиро, венесуэльский льянеро, пуэрториканский хибаро, метис, мулат) или уже в XX веке житель предместий (герой танговой поэзии - «компадре»). Герой-представитель нации почти всегда происходит из низов, он всегда теллуричен и укоренен в свое

⁵⁵ Термин А.Ф. Кофмана. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. – М., Наследие, 1997, с. 230.

сакральное пространство, которое олицетворяет. Такому герою присущи индивидуальные, собирательные коллективные черты и даже модельное поведение. В определенной ситуации он должен поступить так, а не иначе, в соответствии со своеобразным кодексом поведения и национальной установкой.

Следует отметить, что латиноамериканская литература перенимает многие амбивалентные мифообразы из креольского фольклора, индейской мифологии и афрохристианских культов. Так, в произведениях бразильского писателя Жоржи Амаду мы встречаем образ богини моря Иеманжи из афрохристианского культа кандомбле, которая с одной стороны является покровительницей женщин и материнства, рыбаков и моряков, с другой же стороны – их жестокой гибелью. В романе «Остров под морем» (*La isla bajo el mar*, 2009) чилийской писательницы Исабель Альенде мы видим грозную богиню Эрзюли из культа вуду, которая всегда требует очень высокую плату за свою помощь. В литературе «зеленого ада» мы знакомимся с индейским божеством Мапирипаной, которая, с одной стороны, является жертвой насилия, с другой – воплощением мести за содеянное с ней. Образ же Ла Йороны – Плакальщицы стал подлинным символом мексиканской культуры наряду с образами Малинче и Девы Гвадалупской, о чем еще будет сказано во второй главе.

В XX веке меняется тип исторического развития на континенте, он выходит из замкнутого периферийного существования в современный мир, в новейшую историю, благодаря чему в латиноамериканской литературе и культуре возникает новый тип художественного сознания, освобождающегося от локального восприятия, обретающего черты универсальности. В.Б. Земсков считает, что *«Значимость происходившего в Латинской Америке, ее роль в XX в. сопоставимы только с одним периодом предшествующей истории – с исходной ситуацией генезиса новой цивилизационной традиции в XVI в., который сам был результатом и катализатором первоначальной динамики*

модернизационного процесса в Европе нового времени, вступившего в свой кризисный период в XX в. В этой переключке времен заложен большой общеисторический смысл, задающий масштаб видения изменений в Латинской Америке в XX в. и диктующий необходимость рассматривать их в соотношении с цивилизационным развитием Европы, Запада, их культурно-литературной парадигматики»⁵⁶.

В такой ситуации переключки времен в Латинской Америке возникает новая волна самопознания латиноамериканцев, поиска национальной и личностной самобытности, что вызывает острый интерес к собственной истории, поиску архетипических героев, мифообразов, которые помогут самоопределиться каждому латиноамериканцу. Работы таких исследователей, как Ф. Аинса и А.Ф. Кофман⁵⁷ раскрывают структурные основы латиноамериканской «картины мира», механизмы их функционирования. Кофман установил, что латиноамериканская «картина мира» основывается на структурированном единстве системы базовых мифологем. В то же время, как отмечает Ю.Н. Гирин, она поостоянно обновляется новыми мифообразами, мотивами, которые выдумывает, измышляет, «изобретает», творит культура и литература Латинской Америки. В данном диссертационном исследовании будет рассмотрен мифообраз латиноамериканского героя, в частности мифообраз Матери/Праматери.

Появление и утверждение в латиноамериканской литературе значимых мифообразов – представителей нации обусловлено спецификой исторических процессов на континенте в неразрывном комплексе с процессами этническими и расовыми. В силу этих факторов и целого ряда других процессы национального формирования не были окончены и к XX веку. Вот почему для

⁵⁶Земсков В.Б. Введение. Литературный процесс в Латинской Америке. XX век и теоретические итоги.//История Литератур Латинской Америки. XX век: 20-90 годы. - Москва: ИМЛИ РАН, 2004, с. 33-34.

⁵⁷Aínsa F. Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa. – Madrid: Gredos, 1986; Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. – М., Наследие, 1997.

молодых стран Латинской Америки проблема национальной культурной самоидентификации стоит чрезвычайно остро. В такой ситуации латиноамериканская литература взяла на себя главную роль в выявлении универсальных ориентиров и мифообразов, воссоздании образа представителя нации и утверждении национальной самобытности. Таким образом мифообразы, символы, архетипы являются некими опорными точками, на которых строится литература. В латиноамериканской культуре мифотворчество в XX – XXI вв. становится способом увидеть в конкретном образе матрицу человеческого характера, важнейшие формулы нашего бытия, в нем рождаются не образы, создающие мир, а мир формируется на образах.

При помощи ярких мифообразов латиноамериканские писатели вступают в своеобразный диалог с читателем, актуализируя животрепещущие темы и проблемы культуры. Снимается некая дистанция между автором и читателем, появляется невидимая связь. Согласно Кассиреру, «миф снимает напряжение, существующее между субъектом и объектом, внешним и внутренним. Между двумя мирами (внешним и внутренним) на месте их соприкосновения и трения вырастает новая символическая данность – миф. Через него и с помощью его человеческое сознание возвышается сначала над предметным миром, а затем переходит на все более высокие формы «символической» деятельности»⁵⁸. Такие мифообразы позволяют читателю окунуться в знаковую систему собственной реальности и укорениться в ней.

Рассмотрим некоторые общие характеристики героев латиноамериканской литературы. Многие персонажи являются носителями идей «подлинности», поэтому многие специфические особенности и характеристики латиноамериканского пространства, времени, природы, универсума, бытия – все то, что составляет художественный образ мира

⁵⁸ Cassirer E. - The philosophy of symbolic form. New Heaven, L. - V. 1, p. 7

Латинской Америки⁵⁹ – проецируются и на них. Они обладают такими свойствами, как **исключительность**, даже **сверхнормативность**, **гипертрофированная страсть**, **«одержимость» чем-то или кем-то**, **хаотичность**, **таинственность**, **темпоральность**, **способность превращаться в мифологическое существо или символ**.

В своей монографии Кофман приводит классификацию латиноамериканских героев, воплощенных в художественных произведениях, рассматривает некоторые типологические особенности и соотношение с теми или иными постоянными мотивами и образами, однако он только очерчивает контуры проблемы, намечая путь для новых исследований. Автор справедливо отмечает, что всякая, даже самая разработанная классификация не может объять всех героев данной литературы, так как многие из них вполне индивидуальны и не вмещаются ни в какие рамки или разряды. Зачастую бывает очень сложно точно определить где кончается тип и начинается индивидуальность – и наоборот. Несмотря на такую размытость категорий мы не ставим под сомнение существование типа – относительно большой группы разных героев с регулярно повторяющимися чертами характера, моделями поведения, ролевыми установками. Типы героев могут формироваться под влиянием разнообразных литературных течений и направлений, социокультурных и исторических особенностей страны или целого региона, которые обусловили особый художественный код данной литературы. Исходя из таких предпосылок можно выделить типы латиноамериканского художественного сознания в целом.

Типы героев могут возникать как спонтанно, так и благодаря сознательному выбору писателей, которые могут преднамеренно создавать характер, подстраиваясь под сложившийся канон или устанавливая

⁵⁹ Подробнее об особенностях латиноамериканского художественного образа мира см.: Aínsa F. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. – Madrid: Gredos, 1986; Кофман А.Ф. *Латиноамериканский художественный образ мира*. – М., Наследие, 1997.

собственный. Второй способ очень характерен для латиноамериканской литературы в целом, так как направлен на поиск цивилизационных и национальных мифообразов, которые помогли бы каждому почувствовать свою принадлежность и укорененность в истории и культуре страны.

Следует отметить, что типовое начало, предопределяет поведение героя, может проявляться по-разному в зависимости от сюжетной ситуации и восприниматься как потенциальная возможность героя, которая может реализоваться только в случае полной или частичной интеграции со «своим» миром, от которого он неотторжим. Герой может быть носителем какой-то одной ярко выраженной особенности, нескольких одновременно или попеременно в разных ситуациях.

В произведениях латиноамериканских писателей второй половины XX века – начала XXI века все чаще в контексте истории возникает образ женщины и матери, что позволяет говорить нам об отдельном устойчивом мифообразе в литературе – **образе Матери/Праматери**. Проследивая характер развития образа Матери в произведениях писателей, можно убедиться в том, что, во-первых, он является лейтмотивным в латиноамериканской литературе, а, во-вторых, что его модификация влечет за собой расширение диапазона темы и коренное изменение ее: на первый план в качестве доминанты выступает идея философии истории, обращенной в будущее и роль в ней женщины, которая обладает чудесной способностью возвращать человека в детство, в эпоху первоначала, выявлять подлинные черты характера, давать жизнь человеку, роду, нации.

Рассмотрим некоторые из основных типов героев, выделяемых Кофманом⁶⁰, в латиноамериканской литературе, первым из которых можно считать **чужака** – это тип героя, который характеризуется той или иной

⁶⁰ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. – М., Наследие, 1997, с. 205-240.

степенью отторженности от латиноамериканского мира (романы «Ураган» (1950) Атуриаса, «Потерянные следы» (1953) Карпентьера, «Мистер Джеймс ищет черепа» Б. Линча, (1924) «Гуюнго» (1943) А. Ортиса, «Канайма» (1935) Р. Гальегоса и др.). Такие персонажи достаточно распространенные в латиноамериканской литературе и служат для самоопределения и самоосознания подлинных, «своих» героев, в том числе и мифообразе Матери, из противопоставления «другим», «иным» - чужим. Как справедливо отмечает Ф. Аинса, всякого рода самоидентификация всегда строится на совокупности позитивно-негативных образов⁶¹.

В роли «чужака» могут выступать не только иностранцы, но и сами латиноамериканцы, которые не могут интегрироваться в американскую действительность в силу тех или иных причин. Обычно «чужак» вторгается в замкнутый американский мир, нарушая его целостность и сакральность, за что обычно его ждет суровая кара. В редких случаях «чужак» может пройти процесс эволюции, во время которого он постепенно отторгается от профанного европейского мира и приобщается к американскому сакральному миру. В этом духовном движении он может застрять на полпути, не в состоянии полностью отказаться от ложных ценностей, или же полностью интегрироваться в американский мир, отныне воспринимать его «своим», поступая уже соразмерно масштабам этого мира.

Неприятие «чужого» в сознании латиноамериканца показывает глубокую потребность провести условную черту между «своим» и «чужим» для утверждения своей уникальности, самости, «подлинности».

Многим писателям в XX веке близок данный тип героя еще и тем, что он соотносим с процессом художественного творчества. Ведь исследования

⁶¹ Aínsa F. Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa. – Madrid: Gredos, 1986, p. 44.

мира художником, начатые еще в хрониках, символизируют путь освоения действительности словом от «чужого» к «своему».

Адам и Ева – это герои, которые идентифицируются с библейскими персонажами и является носителями специфических характеристик и мироощущения первочеловека. В латиноамериканской литературе в образе Адама (роман С. Алегрия «В большом и чуждом мире» (1941), повесть «Метис» Х. де Вианы) воплощаются все те же характерные черты, что и у Евы, поэтому остановимся подробнее на ней. Образ Евы подразумевает нерасторжимую связь с американской землей, действительностью, она попирает европейскую норму, утверждая «свою» латиноамериканскую сверхнормативность. Образ Евы тесно связан с мифологемой земного рая, или «американского Эдема», которому противопоставляется мифологема «грешной земли» - неподлинной среды, ассоциирующейся с западноевропейской культурой.

«Американская Ева» всегда неразрывно слита со своим миром, что подразумевает бытие прародителей до грехопадения. Однако такое состояние зачастую оказывается временным и непрочным, что воплощается в литературе в устойчивых символических сюжетах и мотивах. Например, мотив искушения, когда герой, поддавшись искушениям западной культуры – неподлинной среды – покидает свой Эдем и гибнет духовно или физически. Попытки героев вернуться в свой рай, как правило, оказываются тщетными – как и библейские Адам и Ева, они изгнаны на веки.

«Американская Ева» - это человек естественный, который познает свой мир интуитивными иррациональными способами. Изгнание же из рая связано с утерей этой особой чувствительности и связи с окружающим миром, и переходом к логическим, рациональным способам мышления и познания действительности, которые опять же отсылают к европейской

культуре. Так реализуется мотив библейского грехопадения, которое сопряжено с познанием добра и зла.

Наряду с этим, Адам и Ева, как основатели рода человеческого, в латиноамериканском художественном сознании воспринимаются как основатели грядущей культуры нации, целого континента. Как и библейские Адам и Ева, герой начинает освоение своей земли посредством слова. Сходное ощущение первотворения, описания новых реалий, той или иной национальной культуры переживали и сохранили вплоть до XXI века латиноамериканские писатели, которые невольно соотносят себя с Прародителями.

Человек-зверь – тип героя, в котором присутствует животное начало, что чаще всего трактуется в позитивном ключе. Образ человека-зверя (роман «Маисовые люди» (1949) Астуриаса) воплощает в себе стойкий интерес латиноамериканских писателей к эпохе первотворения, первобытным инстинктам человека, утверждающим превосходство природного, естественного начала. В гибридном образе человека-зверя (сборник рассказов «Человек, похожий на коня» (1914) Р. Аревало Мартинеса, роман «Исмаэль» (1888) Э. Асеведо Диаса) также воплощается мотив гибридности латиноамериканского мира и культуры, в которых слились воедино европейская, индейская и африканская. Зверь, живущий в человеке, интерпретируется как праобраз человека, его глубинная основа, отсылающая к эпохе первоначала (роман «Весна Священная» (1978) Карпентьера, рассказ «Дождь» (1967) Услара-Пьетри). Для латиноамериканской литературы животность сродни подлинности и предполагает полное слияние человека со своим миром. Это символ гармонии человека и среды, автохтонный и европейской культур.

В латиноамериканской литературе нет единого **образа дикаря**, а существует сумма подходов, которые создают обобщенно-символические

образы дикаря, которые должны отражать духовный облик латиноамериканца. Это тип «подлинного» естественного героя, который противостоит «развращающему» влиянию цивилизации. Зачастую это американский целомудренный дикарь, живущий в идиллической обстановке и гармонии со своим миром. Он олицетворяет первородную культурную самобытность и претерпевает нашествие «чужаков», носителей цивилизации, которые безжалостно разрушают его мир. Латиноамериканские писатели снимают всякую дистанцию между человеком и природой, полностью отождествляя дикаря с природой, который является одной из гармоничных форм ее проявления.

Героем, который противостоит идеи цивилизации и прогресса и обладает целым комплексом характерных «отталкивающих» черт таких, как жестокость, невежество, суеверность, необузданность, и т.д., - является **варвар**. Образ варвара могут воплощать как индейцы, негры, метисы, так и белые, которые как бы негативно не воспринимались, слиты со средой и олицетворяют латиноамериканский мир (романы «Донья Барбара» (1929) Р. Гальегоса, «Пеония» (1890) В. Ромеро Гарсии, повесть «Куруппи» А. Роа Бастоса). Мифообраз варвара может восприниматься в позитивном или негативном ключе, но в любом случае он стал самобытным, специфическим латиноамериканским явлением, которое невозможно не принимать в расчет.

Образ самки во многом дублирует образ мужчины-зверя, однако обладает дополнительными позитивными коннотациями. В латиноамериканской литературе самкой называют только героиню, укорененную в своем мире, ее животное естество сродни подлинности. Она является символом особой, неевропейской духовности, обладает специфическим сокровенным, порой даже сверхъестественным, знанием, основанным на интуиции, содержит в себе тайну латиноамериканской

сущности, «является действующим лицом рождающего и порождающего мира»⁶².

Образ самки в какой-то степени первичен по отношению к образу мужчины-зверя. Своим «пронзительным» запахом, дикой красотой, таинственным женским естеством пробуждает в мужчине самца, приобщая его к природному бытию к сущности латиноамериканского «женского» мира и возвращает его в эпоху первоначала (рассказ «За любовью неизбежность смерти» (1970) и роман «Осень патриарха» (1975) Гарсиа Маркеса, романы «Потерянные следы» и «Век Просвещения» (1962) Карпентьера).

Образ амазонки – тип героини весьма далекий от своего античного прообраза и от европейских героинь-воительниц. Латиноамериканская «амазонка» отрицает в себе женское начало и воспринимает себя полным аналогом «настоящего мужчины», мачо (романы «Шоколад на крутом кипятке» (1989) Л. Эскивель, «Дом духов» (1982) И. Альенде). Латиноамериканские писатели закрепляют за амазонками такие черты, как дикость, воинственность, мужской комплекс поведения, отсутствие материнского инстинкта. Образ амазонки по-разному реализовываться в литературе, в том числе в сочетании звериного и человеческого начал воплощаясь в образы «женщины-пумы» (роман «Исмаэль» (1888) Асеведо Диаса), «женщины-тигрицы» («Туземка» (1890) и «Клич славы» (1893) Асеведо Диаса). Такие образы продуцируют новые значения, выявляют специфику латиноамериканского универсума и соотносятся в другими важнейшими темами и проблемами (варварство-цивилизация, «виоленсия»).

Дева Америки – тип женской героини, который воплощает в себе символ американского континента в его женской ипостаси и культурупорождающую силу (роман «Трагическая эклога» (1916) Г.

⁶² Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. – М., Наследие, 1997, с. 238.

Сальдумбиде, рассказ «Валимаи» (1989) И. Альенде). Этот образ тесно связан с мотивом девственности латиноамериканского мира и с автохтонными культурами. Героиня является носителем «подлинного» мира, одновременно присутствуя во всех его проявлениях, ей не нужно, в отличие от мужчины, к нему прибегать.

Мифообраз Дева Америки вбирает в себя целый комплекс религиозных ассоциаций, становится собирательным образом для всех латиноамериканских святых (Девы Гвадалупской, Девы Копакобанской и т.д.). Для латиноамериканцев, в жилах которых течет кровь европейцев, индейцев, африканцев становится важным создать свои святыни в противовес европейским, «освятить» свою землю, и культуру. На Деву Америки возлагается миссия Богородицы, она должна произвести на свет нового человека, дать начало новой нации, породить нового мессию.

А.Ф. Кофман не рассматривает специально мифообраз Матери/Праматери, однако допускает расширение своей классификации. Нам кажется абсолютно правомерным выделение в отдельный образ интереснейший **мифообраз Матери/Праматери**, который пока недостаточно изучен. Именно новый латиноамериканский роман и литература постбума в полной мере начали осмысление этого мифообраза. Образ Матери/Праматери становится одним из важнейших мифообразов, из которых складывается латиноамериканский универсум. Он вырастает из многовековой традиции или из недалекого прошлого, соединяя пространственно-временные и бытийственные основы латиноамериканской картины мира. В это время писателям важно выделить специфические свойства и характеристики человека, которые позволят идентифицировать его именно как человека латиноамериканского. В центре внимания оказываются истоки нации, родовое начало человека, что закономерно выдвигает на передний план образ Матери и Праматери нации. Так возникают всем известные живые образы Урсулы

Буэндиа Игуаран из романа «Ста лет одиночества» и Большой Мамы⁶³ из рассказа «Похороны Большой Мамы» Г. Гарсиа Маркеса. В своих романах Маркес заложил восприятие женских образов как противоречивых по своей сути. В образе Урсулы воплощается, с одной стороны, рассудительность, спокойствие, рациональность хранительницы очага и праматери рода Буэндиа, с другой же – порывистость и безудержная, неиссякаемая энергия, которую она использует для сохранения традиций и памяти о своих истоках. Урсула является носителем «виоленсии», ведь именно с насилия начинается ее супружеская жизнь и оно же сопровождает ее в дальнейшем, и вместе с тем – чуткой матерью, которая, однако, не может удержать детей возле себя. «Чем тщательнее укрепляет Урсула Буэндиа семейный очаг, тем настойчивее стремятся из дома ее сыновья, внуки и правнуки»⁶⁴. Она вынуждена сосуществовать с постоянным противоборством в семье и стараться вносить порядок в этот хаос. Для Маркеса важна именно история рода Буэндиа, его роман – это своего рода этногенетическое предание, так что фигура Урсулы не находится в центре повествования. Вместе с тем, рядом с образом Урсулы постоянно маячит «теневая» фигура Пилар Тернеры – матери ветви бастардов. Пилар является отражением Урсулы и как бы «ненастоящей» матерью. Образ «ненастоящей» матери становится еще одной константой латиноамериканской литературы и воплощается и в образе Малинче, родившей двоих детей-бастардов, и в образе Эвиты, не способной иметь собственных детей, однако ставшей «матерью миллионов».

Традицию Маркеса в каком-то смысле продолжили другие писатели, интерес которых, однако, смещается с истории самого рода на образ

⁶³ Большая Мама - это гротескное воплощение женщины-диктатора, а в слове «мама» заключена злая ирония. Этот образ получит дальнейшее развитие в латиноамериканской литературе, однако эта линия развития мифообраза выходит за рамки нашего исследования.

⁶⁴ Огнева Е.В. Проза Латинской Америки: от Борхеса к Варгасу Льюсе.// Зарубежная литература XX века: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / В. М. Толмачёв, В. Д. Седелник, Д. А. Иванов и др.; Под ред. В. М. Толмачёва. - М.: Издательский центр "Академия", 2003, с. 557.

Праматери рода. Среди них Лаура Эскивель (1950 г.р.), Исабель Альенде (1942 г.р.), Анхелес Мاستретта (1949 г.р.), Росарио Ферре (1938-2016). Они возвращают своих персонажей в текущую жизнь, а сюжеты выстраивают по большей части вокруг любовных и семейных отношений, их интересует жизнь обычного частного дома или рода.

С другой же стороны «новый исторический роман», утверждая собственное сознание истории, обращается к женским историческим фигурам, которые могут восприниматься лидером, Матерью целой нации. Мифообраз Праматери может по-разному воплощаться в литературных произведениях от целой вереницы вымышленных персонажей, борющихся за себя и своих детей в мачистском социуме Латинской Америки, до реальных исторических лиц, поднявшихся до символа целого народа и ставшими заступницами нации.

Так, своим романом «Шоколад на крутом кипятке» (1989) мексиканская писательница Лаура Эскивель продолжает традицию, которую начал Жоржи Амаду романами «Габриэла, корица и гвоздика» (1958) и «Дона Флор и два ее мужа» (1966), где перед нами предстает целая вереница незабываемых женских образов, обладающим чудесный даром танца, материнства, приготовления еды, даром Слова или Разрушения. Здесь реализуется несколько типов женских образов. Мексиканская писательница парадоксальным образом воплощает мифообраз Матери не в фигуре матери трех дочерей (Матушке Елене), как было бы логично, а в фигуре бездетной Титы, наделенной «чудесными даром». Матушка Елена и Росаура, которых можно отнести скорее к типу женщин-амазонок – мужеподобны, эгоистичны, грубы и напрочь лишены материнского инстинкта. Тем не менее, в образе Матушки Елены проявляется двойственность. Когда-то она тоже была способна на спонтанные поступки, однажды она полюбила мулата и родила от него среднюю дочь – Гертрудис, нарушив тем самым все мыслимые традиции и нормы приличия. С тех пор она научилась подавлять свои чувства и желания за строжайшими правилами и «кодексом» поведения. В то время в Тите

воплощаются черты женщины-самки, «Девы Америки» и образа любящей Матери. Несмотря на то, что она не имеет собственных детей, Тита – это воплощение любви, заботы и терпения по отношению к своим племянникам. Ее материнские чувства так сильны, что могут заставить наполниться молоком девичью грудь, чтобы накормить голодного ребенка или вызвать настоящий ураган. Ее образ характеризуется такими мифологическими характеристиками, как **первозданность, близость к природным стихиям** (огонь, ураган), **родственность автохтонным началам** (дружба с Начей и Свет-Рассветом), **обладание сверхъестественными способностями, развитым инстинктом защиты потомства, мифотворческим сознанием.**

В романе «Шоколад на крутом кипятке» главная героиня, проявляет свои эмоции, чувства и материнскую заботу посредством приготовления еды, поэтому запах и вкус в этом романе — центральные мотивы, но вместе с тем они лишь средство для того, чтобы сквозь них пробивался образ главной героини, которая, родившись на кухне, в этом сакральном центре мексиканского дома, вся отдана наслаждению вкусом, запахом и через них — жизнью. Жизнь и еда сливаются в этом «романе-календаре с рецептами блюд, содержащем описание домашних средств и любовных связей» в одну неразрывную цепь.

Приготовление еды для Титы ритуально, сквозь еду и еду Тита передает свою женскую сущность и материнскую заботу, свои радость и горе: послушные продукты усваивают из ее рук все, что она чувствует, когда выхода этим чувствам нет и быть не может, они вбирают все, что вмещает ее душа. Отведав стряпни Титы, гости плачут, смеются, любят друг друга или грустят вместе с ней, получая с куском пирога кусочек ее чувств, мыслей, души — так возникает новая, невидимая, интуитивная связь между Титой и всеми остальными, так открывается новый канал взаимодействия между ею и людьми.

Именно через еду, приготовление пищи, исконно женское занятие, Лаура Эскивель в «Шоколаде на крутом кипятке» переосмысляет роль и образ женщины и Матери в мексиканской патриархальной культуре. Меняются акценты: женщина мыслится как яркая личность, со своим индивидуальным миром, со своей волей, желаниями, чувствами, а не как некая «вещь», продолжение и воплощение мужской воли. Любимые героини ее романов – «настоящие» женщины (а не мужеподобные – такие, как Матушка Елена или Росаура) воплощают в себе все чувственное, страстное, языческое, что отрицается в женщине строгой мексиканской культурой и католицизмом. Парадоксальность образа Матери, воплощенного в романе Эскивель, заключается в том, что те героини, которые имели собственных детей, были жестоки, эгоистичны и напрочь лишены материнского инстинкта (Матушка Елена, Росаура). В то же время Тита, несмотря на то, что утратила способность родить ребенка – добра, заботлива и стала настоящей Матерью и заступницей для своих племянников.

Гастрономические вкусы и наклонности героев, умение готовить являются важной характеристикой, средством раскрытия характеров, одним из способов авторской оценки и «инструментом» символизации их образов. В произведениях писательницы прослеживаются мотивы обоняния, цвета, «виоленсии», путешествия и др., входящие в мифологическую инфраструктуру латиноамериканской литературы, и помогающие раскрыть женские образы. Многочисленные гастрономические воплощения имеет жестокость матери Титы, которая тоже обладает особым даром – даром разрушения. Ее особое мастерство в разрезании арбузов символизирует ее беспощадность: «Матушка Елена была большая мастерица разрезать арбузы: взяв остро заточенный нож, она вонзала его кончик точно на глубину зеленой корки, оставляя нетронутой внутренность арбуза. Сделав на коже несколько математически точных надразов, она брала арбуз и наносила им один удар по камню – особым, ей одной ведомым местом: как по волшебству арбуз раскрывался, подобно бутону цветка, являя изумленным зрителям нетронутый

ножом красный шар»⁶⁵. Матушка Елена – это разрушительная сила, она не способна создать что-то, в отличие от Титы, она может или неукоснительно следовать правилам, созданными ею самой или обществом, или же разрушать. И неважно, что это: судьбы людей или 1000 орехов, - она с одинаковой легкостью разбивает их: «Что и говорить, по части разбивания, разрушения, расчленения, разора, разлучения, разрезания, расстраивания, разгона Матушке Елене не было равных»⁶⁶.

Для текста «Шоколада на крутом кипятке» в целом характерна фольклорная окрашенность и связь с культурным наследием мексиканцев. Это отчетливо проявляется в отражении в романе индейского компонента в менталитете мексиканцев (например, образ индеанки-отоми Начи, воспитавшей Титу и помогающей ей в самые ответственные моменты жизни, или образ Свет-Рассвета – индеанки из племени кикапу, бабушки Джона Брауна, которая помогает Тите при выздоровлении). Это сказывается и в функционировании в тексте фразеологических единиц, от общеиспанских до национально-специфических, за счет которых автор осуществляет образный диалог с читателем.

Таким образом, в структуре романа Лауры Эскивель «Шоколад на крутом кипятке» ведущая роль принадлежит гастрономическому коду, организующему и упорядочивающему текст. Но так же открыто и откровенно царствует в художественном мире Л. Эскивель чувственность и чувственное наслаждение. Наблюдения И.А Тертерян по поводу чувственности женских персонажей в романах «Габриэла, корица и гвоздика» и «Дона Флор и два ее мужа» Ж. Амаду до сих пор актуальны и справедливы по отношению к женским образам Л. Эскивель. Здесь сексуальность тесно сопрягается с любовью, здесь нет разделения и противопоставления духовной и плотской любви. Плотская любовь выступает и как любовь духовная, настойчивое

⁶⁵ Эскивель Л. Шоколад на крутом кипятке./ Пер.с исп. П.М. Грушко, В.В. Правосудова – СПб.: Амфора, 2003, с. 95.

⁶⁶ Там же, с. 95.

стремление героя к обладанию женщиной, по мнению И.А. Тертерян, оказывается по сути своей глубоко идеально⁶⁷.

Сексуальное наслаждение «положительных» героев сопоставимо с наслаждением от еды. Физическое наслаждение для них в каком-то смысле столь же естественно и необходимо, как наслаждение от еды, для получения которого герои без зазрения совести выходят за границы общественной морали. «Плотская радость, естественная жизнь тела чужда всякой исторической и социальной ограниченности, она рождена закономерностями куда более всеобъемлющими и коренными в человеческой природе, нежели установления сегодняшней, переходящей формы общества»⁶⁸.

В творчестве чилийской писательницы Исабель Альенде, о которой упоминалось выше, воплощаются разнообразные женские образы, и мифообраз Праматери в частности. Эмоционально-чувственное восприятие мира, свойственное женщинам, представлено во всех произведениях писательницы. По ее собственным признаниям для писательницы, выросшей в патриархальной среде, где все и вся было подчинено мужчинам, было важно самореализоваться и утвердиться. Яркие и чувственные женские образы становятся основными в творчестве Альенде. Героини ее романов наследуют свободолюбие и продолжают сопротивление вековым традициям. Но это не война против мужчин, а борьба за свободу от неких рамок, в которые их пытаются заключить, от устоявшихся многовековых норм поведения в латиноамериканском обществе, это возможность самой выбирать свой путь не по принципу «так принято и так делали всегда», а отталкиваясь от личных предпочтений и склонностей. Героини бросают вызов общественным традициям и установкам, но не превращаются в так называемых «*mujer hombre*», женщин-амазонок (как донья Барбара у Ромуло Гальегоса или

⁶⁷ Тертерян И. Человек мифотворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. М.: Советский писатель, 1988, с. 310.

⁶⁸ Там же, с. 372

матушка Елена у Лауры Эскивель), а остаются женщинами во всех смыслах этого слова, слабыми физически, но сильными духом, нежными и верными.

Чилийская писательница Исабель Альенде в своих романах использует образы, детали и ходы «Ста лет одиночества» Маркеса. Как отмечает литературовед-латиноамериканист Е.В. Огнева «это некий диалог с маркесовским «гипотекстом», если воспользоваться классификацией Ж. Женетта, или «переписывание» (*recriture*) колумбийской саги на чилийский манер»⁶⁹. Альенде «переписывает» маркесовский текст на свой, женский лад, после чего в критике за ней закрепляется слава «магической феминистки».

В романе «Остров под морем» мы видим совершенно другую интерпретацию образа Матери. Действие романа разворачивается на Гаити в XVIII веке, во времена массовых бунтов рабов и исторических катаклизмов и перекликается с романом Алехо Карпентьера «Царство земное» (1949). Все события в романе Альенде подает сквозь призму женской судьбы рабыни Тете, с рождения посвященной могущественной в пантеоне вуду богине Эрзюли (она соотносится с афро-бразильской богиней Йеманжой, о которой речь шла в начале главы), повелевающей в системе культа вуду страстями, водой, движением, памятью. Два модуса повествования формируют художественный мир романа: нейтральное, объективное повествование о жизни на плантации Сан Лазар и «магическое» сознание и восприятие действительности мулатки Тете, которое вмещает больше, чем сознание белых хозяев, то, что им недоступно. Например, в эпизоде тяжелых родов любимой хозяйки магическое восприятие действительности Тете позволяет рабыне увидеть в комнате не только повитуху и врача, но и ужасного Барона Самди – посланца богов смерти, с которым ведется торг за жизнь обреченной на смерть хозяйки и ее первенца. Хозяин, присутствующий при этом, не видит Барона, которому

⁶⁹ Огнева Е.В. Исабель Альенде: магия реальности в романе «Дом призраков»// Иберо-романистика в современном мире. Научная парадигма и актуальные задачи. М., 2010, с. 499.

предлагают заместительную жертву за жизнь его жены и сына. Хозяйка выживает, но в этот же день в бараке умирает раненная рабыня Серафима, подруга Тете, жизнью которой расплатились с Бароном Самди.

Оставаясь рабыней на протяжении большей части романа, Тете испытывает по отношению к себе двойной гнет и несправедливость, вызванный ее цветом кожи и тем, что она женщина, что делает ее человеком второго сорта. С детства она страстно желала, чтобы она и ее дети, были свободными, и прилагала все усилия для достижения своей заветной цели. Но заслужив вольную, Тете (сокращенное от Зарите, креольского варианта Шарите – милосердие) выбирает еще двадцать лет рабства, спасая ребенка своего хозяина, ставшего ей родным после смерти хозяйки. Главная героиня романа «Остров под морем» по собственной воли «приняла бремя жизни без свободы»⁷⁰, которую она сможет обрести лишь на закате своей жизни. Это высшая форма жертвенности Матери. На протяжении своей жизни она несколько раз была в нескольких шагах от обретения свободы, но каждый раз делала выбор не в свою пользу, жертвуя собой ради детей – своих и приемных – и отодвигая миг исполнения своей цели. Так, в эпизоде, когда рабы поднимают бунт, она отказывается от бегства со своим возлюбленным-рабом и идет за подмогой к французам, чтобы спасти ребенка хозяина. Этот эпизод, как и эпизод с Бароном Самди, примечателен особым, магическим фокусом восприятия Тете реальности. Почти лишившись сил, чтобы пробежать большое расстояние за короткий срок и успеть вовремя с подмогой, Тете призывает свою покровительницу – богиню Эрзюли, которая вселяется, буквально «седлает» героиню, позволяя той в срок привести помощь. Это уже не Тете, а грозная богиня Эрзюли, мчится по дороге, танцуя и не касаясь земли. Совершив столь парадоксальный поступок с точки зрения логики, Тете

⁷⁰ Огнева Е.В. XVIII век сквозь призму магического феминизма. («Остров под морем» Исабель Альенде после «Царства земного» Алехо Карпентьера)//XVIII век. Женское/мужское в культуре эпохи. М., 2010, с. 499.

пожертвовала своей свободой и любовью к Гамбо (возлюбленному-рабу), ради большей любви – любви к детям. Именно этой ценой заплачено за продолжение свободного рода Праматери, которой становится Тете на склоне лет в окружении своих многочисленных свободных детей, внуков и правнуков, среди которых есть белые, черные и мулаты. Она, как и Малинче, становится прародительницей латиноамериканцев, в жилах которых смешались кровь белых, индейцев и негров.

Карлос Фуэнтес в романе «Инстинкт Инес» (2001) создает схожий мифообраз, но говорит уже не только о Праматери латиноамериканской, но о всем человечестве. Главная героиня призвана выполнить особую миссию – «дать человечеству возможность начать заново свою историю»⁷¹.

Расширение арсенала изобразительных средств как за счет включения элементов народного мифотворчества, прежде всего индейского и африканского, так и опыта западного романа XX в. позволило писателям раскрыть внутреннюю конфликтность сознания латиноамериканца и латиноамериканской женщины как следствие исторического дуализма нации. Воссоздавая характерные черты жизни, они вместе с тем вводят индейскую проблематику, проблематику афрохристианских культов в широкую общенациональную перспективу, утверждая нерасторжимую связь миров – индейского, африканского и белого.

В 80-90-е годы XX века возникает «новый исторический роман». С приближением празднования 500-летия открытия Нового Света обострился интерес писателей Латинской Америки к эпохе первооткрытий и Конкисты, актуализировал множество ключевых исторических фигур и источников,

⁷¹ Айрапетян Л.С. Модификация нелинейного времени в романе Карлоса Фуэнтеса «Инстинкт Инес» // Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи: Материалы VII Международной конференции: Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, Филологический факультет, 27-28 ноября 2014 г. / Под ред. Оболенской Ю.Л., Гуревича Д.Л., Снетковой М.С. – М.: МАКС Пресс, 2014, с. 6.

обращается к женским образам и реабилитирует их, таким образом продолжая общую основную линию латиноамериканской литературы – формирование историко-культурной действительности, утверждение собственного сознания истории.

Развитие образа Матери в латиноамериканской литературе в контексте истории **поднимается на новый уровень**, приобретает масштабность, оказывает влияние на целую нацию. Одной из ключевых фигур, сыгравшей важную роль в истории завоевания Мексики, становится принцесса Малинче – переводчица Эрнана Кортеса, долгое время считавшаяся предательницей, помогавшей конкистадорам. К этому образу обращаются многие писатели, в частности, Луис Вальдес в «ауто» «Завоевание Мексики» (1970), Мари Лоу Эспиноса в стихотворении «Мать Ацтлана» (1972), Карлос Мортон в аллегорической пьесе «Сад» (1976), Р. Анайя в романе «Ла Йорона» (1984). Карлос Фуэнтес в пьесе «Все кошки серы» (1970) и в рассказе «Два берега» (1999) меняет историческую ассоциацию термина «малинчизм», наполняет его новым, более широким смыслом. Однако именно в романе «Малинче» (2005) мексиканской писательницы Лауры Эскивель в центре повествования оказывается история женщины, Праматери, мексиканской Евы, ее переживания, особое восприятие мира, отличное от восприятия европейского, эволюция ее взглядов.

Другой ключевой фигурой в истории целой страны – на этот раз Аргентины – становится Эва Перон, Эвита, «Мать нации». Она была не только многогранной и сложной личностью, которая оказала колоссальное влияние на новейшую историю Аргентины, но и стала национальным мифом, символом, который до сих пор находит отражение в многочисленных исследованиях, художественном творчестве, в средствах массовой информации и массовой культуре. Именно роман Поссе вбирает в себя многочисленные версии ее жизни, соединяя многие из них в полифоничном

тексте. Мы рассмотрим его как «новый» исторический роман, в котором сделана попытка наиболее полно изобразить и раскрыть фигуру Эвиты.

Но прежде дадим некие общие характеристики образа Истории в латиноамериканской литературе XX-XXI веков и «нового исторического романа». Мексиканский писатель Карлос Фуэнтес уверен в том, что современная социально-культурная ситуация в Мексике в большой степени обусловлена событиями прошлого, что, в принципе характерно для Латинской Америки: «*The greatness of Mexico is that its past is always alive. And not as a burden, except for the most primitive of modernizers. Memory saves it, filters, chooses, but it does not kill. Memory and desire both know there is no living present with a dead past and no future without both: a living present transformed into a living past. We remember here, today. We desire today, here*»⁷².

Утверждая особую связь между прошлым и будущим в Мексике, Фуэнтес говорит о том, что события и фигуры прошлого живы и в настоящем – они меняются, сливаются, трансформируются, воплощаются в фольклоре, музыке, литературе и кино, превращаются в устойчивые мифообразы, посредством которых человек осознает свою культурную принадлежность. Известные литературоведы и критики Сеймур Ментон, Фернандо Аинса и Хуан Хосе Барьентос отмечают, что начиная с конца 1970-х годов возникает новый тип романа, в котором исторические персонажи переосмысляются и изображаются отличным от традиционных или общепринятых канонов способом, события зачастую искажаются, они дополняют новыми деталями или опускают какую-то информацию из того, что раньше считалось историческими фактами. Такие произведения были отнесены к «новому латиноамериканскому историческому роману» и стали предметом большого количества исследований и критических работ, которые по-разному

⁷² Fuentes C. A New Time for Mexico. Trans. Marina Gutman Castañeda and Carlos Fuentes. Berkeley: U of California P, 1997, p. 216.

интерпретируют этот термин. Тем не менее из общего корпуса работ можно выделить два определения, исходя из которых:

1. «Новый» исторический роман предлагает искаженную версию прошлого и истории, как тонкую аллегорию на события настоящего и критику современных социально-политических реалий в Латинской Америке.
2. «Новый» исторический роман предлагает альтернативную версию исторических событий, освещает неоднозначные ключевые фигуры прошлого, показывает другую точку зрения, зачастую отличающуюся от официальной.

Уругвайский литературовед Фернандо Аинса в своей работе «Новый латиноамериканский роман» (*La nueva novela histórica latinoamericana*, 1991) приводит характерные черты «нового» исторического романа, а именно пересмотр официальной концепции истории, деконструкция национальных мифов, демифологизация прошлого, снятие эпической дистанции, отделяющей автора и читателей от героев и событий, что создает тесный контакт между прошлым и настоящим и позволяет взаимодействовать смыслам разных эпох. Аинса называет и такие особенности, как включение в текст романа пародий на исторические факты и архивные документы, «переписывание» исторических событий, их изображение при помощи хронотопа интегрированного времени-пространства, в котором совмещаются разные эпохи, прошлое и настоящее. Задачей «нового» исторического романа остается выявление «общих смыслов», поиск истины в истории, однако он использует для этого иные способы.

Сеймур Ментон же в своем исследовании «Новый латиноамериканский роман» (*Latin America's New Historical Novel*, 1993), в свою очередь, указывает на преобладание известных и неоднозначных исторических персонажей, искажение событий благодаря разнообразным дополнениям, преувеличениям

и намеренному включению в дискурс недостоверной информации из фольклора и литературных произведений, использование пародии, иронии, интертекста и саморефлексии. Все это позволяет указать на искусственно сконструированный исторический дискурс, сформированный под влиянием социально-политических условий, а диалогичность и карнавальность в «новом» историческом романе облегчают восприятие многоликой истории⁷³.

Ментон считает, что у истоков «нового» исторического романа стоит Алехо Карпентьер. Работая над своими произведениями как писатель-историограф (романы «Царство земное», «Век Просвещения»), он осваивал обширный документальный материал. Однако это течение обретает определенные очертания и набирает силу в 80-90-е годы XX века и обнаруживает преемственность и полемичность по отношению к «новому роману», наследуя его важнейшие проблемные узлы, мифообразы – поиск универсальных образов и мотивов, позволяющих пройти процесс национального самоосознания и идентификации, утверждение собственного сознания истории, критика европоцентристской концепции истории, рационализма, мачизма, американской утопии в разнообразных ее версиях, колониализма, авторитаризма, каудильлизма, идеологического монологизма.

Другим важнейшим источником формирования «нового» исторического романа становится пересмотр официальных концепций истории в странах Латинской Америки, художественное переосмысление итогов Мексиканской революции (романы К. Фуэнтеса, ранние произведения Ф. дель Пасо, Х. Ибаргуэнгойтия). Следует отметить также антидиктаторские романы 70-х годов, в частности «Я, Верховный» Аугусто Роа Бастоса, который в отличие от Маркеса или Карпентьера, обратился к конкретной исторической фигуре – тирану Г. Франсиа, создателю Парагвайской республики в годы войны за независимость от Испании. Романы Аугусто Роа Бастоса, Карла Фуэнтеса,

⁷³ Menton S. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: U of Texas P, 1993, p. 14-38.

Алехо Карпентьера уже прямо предвосхищали приемы «нового» исторического романа. В своей повести «Арфа и тень» Карпентьер вносит пародийно-бурлескное и игровое начало в трактовку исторической темы, видит релятивизацию исторической истины, экспериментирует с умножением точек зрения на исторически значимую фигуру, что позволяет говорить об этой повести как о первом образце «нового» исторического романа, основную идею которого можно сформулировать как «историю под знаком вопроса». В середине 70-х годов Фуэнтес провозглашает один из основных постулатов нового течения: «Искусство возрождает то, что историография уничтожила, дает голос тому, кого она отрицала, замалчивала или преследовала. Искусство извлекает истину из лжи историографии»⁷⁴.

Важнейшими источниками также становятся идеи нового историзма, французской Школы «Анналов» и других историографических течений, утверждающих принцип междисциплинарности. Объектами их изучения оказываются различные области культуры, ментальность, коллективное бессознательное, историко-антропологические исследования. Новые писатели всю сумму идей европейской культуры конца века (деконструктивизм, постмодернизм) включили в свой идейно-художественный арсенал. Было переосмыслено одно из ключевых положений постструктурализма о том, что историография – это не более чем «литературный дискурс», «большой рассказ», а историческая «истина» - лишь фикция. Теперь историография предстает как сложное и зачастую неопределенное сгущение возможностей и вероятностей, здесь герой сходит с пьедестала и превращается в обычного человека, которого лишь игра случайностей вознесла к значимым событиям истории.

Возросший интерес к событиям прошлого, ключевым историческим фигурам стал очевиден – от эпохи первооткрывателей и конкистадоров до

⁷⁴ Fuentes C. Cervantes y la crítica de la lectura. México: Joaquín Mortiz, 1976, p. 82.

последующих переломных периодов, таких, как Индепенденсия и эпоха формирования национальных государств до событий современности. В СМИ и интеллектуальных кругах развернулась широкая дискуссия об истории, фигуре Колумба, подвергалась сомнению его эпистемологическая роль, поднимался вопрос о необходимости празднования этого события. Переосмысление истории и прошлого воплощается не только в литературных произведениях, но и вызывает целую волну академических конференций, публичных дискуссий, становится материалом для научных исследований и статей.

С 80-х годов XX века и по сегодняшний день выходят десятки исторических романов, в которых по-разному воплощается новое видение истории, среди них, «Трагедия генералиссимуса» Д. Ромеро (1985), «Сияющий мир» (1969) Р. Арена, «Остров Робинзона» (1984) А. Услара Пьетри, «Генерал в своем лабиринте» (1989) Г.Г. Маркеса, «Кампания» (1991) К. Фуэнтеса, «Райские псы» (1983), «Даймон» (1978), «Долгие сумерки путника» (1992), «Страсти по Эвите» (1994) А. Поссе, «Бессонница Адмирала» А.Роа Бастоса (1992), «Малуко. Роман о первооткрывателях» Н. Баксино Понсе де Леона (1989), «Как я покорил ацтеков» (1980) А. Айала Ангиано, «Лопе де Агирре, Князь свободы» (1979) М. Отеро Сильвы, «Луна доктора Фауста» (1983) Ф. Эрреры Луке и многие другие.

В своей статье «Новый исторический роман» в испанской литературе» американский литературовед Х.Х. Перес расширяет границы течения, включая новую подкатегорию, к которой относятся романы, написанные женщинами и романы о ярких женских образах, стремясь исправить и расширить устоявшиеся традиции в литературе и культуре. Он также подчеркивает, что «новый» исторический роман зачастую обращается к неоднозначным историческим фигурам, порицаемым или замалчиваемым

официальной историографией, чтобы реабилитировать их, проводя параллели между событиями прошлого и настоящего⁷⁵.

Таким образом, согласно Ментону, Аинсе и Пересу, «новый» исторический роман помогает обнаружить противоречия в историческом дискурсе и переосмыслить их. Сеймур Ментон выделяет шесть характерных признаков, отличающих «новый» исторический роман от традиционного:

1. В «новом» историческом романе на разных уровнях прослеживаются три философские идеи, популяризированные Борхесом, и приложимые ко всем периодам прошлого, настоящего и будущего: а) невозможность познания истинной природы реальности или истории; б) цикличность истории; в) непредсказуемость истории.
2. Сознательное искажение истории посредством опущения событий или деталей, гиперболизации и анахронизмов.
3. Главными героями становятся зачастую неоднозначные реальные исторические фигуры, значительно отличающиеся от вымышленных персонажей Вальтера Скотта.
4. Металитературная рефлексия.
5. Интертекстуальность.
6. Использование в тексте концепта диалогичности и карнавальности, предложенного Бахтиным, пародии и полифонии⁷⁶.

В своей работе «Новый латиноамериканский роман» Фернандо Аинса выделяет уже десять характерных признаков «нового» исторического романа, сходных с теми, о которых говорит Ментон. Исследования «нового»

⁷⁵ Perez J. The "nueva novela historica" in Hispanic Literature. Spec. Issue of Monographic Review 19 (2003), p. 11-12.

⁷⁶ Menton S. Latin America's New Historical Novel. Austin: U of Texas P, 1993, p. 22-24.

исторического романа основываются у обоих литературоведов на сопоставительном текстологическом анализе произведений, выявлении основных закономерностей. Однако, как отмечает сам Ментон, все эти признаки могут проявляться по-разному и необязательно должны присутствовать в каждом романе⁷⁷.

В отличие от Ментона и Аинсы, которые рассматривают «новый» исторический роман как принципиально отличающийся от традиционного, мексиканский литературовед Хуан Хосе Баррьентос считает его лишь естественной эволюцией исторического романа, а новые тенденции – обновлением устоявшегося жанра⁷⁸. Он указывает, что повествование зачастую ведется от первого лица, а не от третьего, что позволяет автору, показав внутренние мысли и переживания изображаемых исторических персонажей, сделать их более человечными и близкими читателю, а также показать события прошлого с иной точки зрения⁷⁹.

Следует отметить, что по мнению канадского литературоведа Линда Хатчен «новый» исторический роман выходит за рамки латиноамериканской традиции. Она считает, что он находится в рамках постмодернизма и определяет его как «историографическую метабеллетристику» - известные и популярные романы, которые с одной стороны характеризуются высокой саморефлексивностью, с другой – стойким интересом к историческим событиям и фигурам⁸⁰. Ее определения слишком широки и не могут быть приравнены к «новому» историческому роману, тем не менее ее исследования в области постмодернистской европейской литературы очень важны и легли в основу других изысканий. Так, кубинский литературовед Сантьяго Хуан-Наварро, опираясь на исследования Хатчен, в своей монографии «Архивные

⁷⁷ Menton S. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: U of Texas P, 1993, p. 22.

⁷⁸ Barrientos J. J. *Ficción-historia: La nueva novela histórica hispanoamericana*. México, D.F.: UNAM, 2001, p. 13.

⁷⁹ *Ibid*, p. 13 -22.

⁸⁰ Hutcheon L. *A poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988, p. 5.

размышления» проводит сравнительный анализ исторического романа XX века в Латинской Америке и США, выявляя общие тенденции⁸¹.

Испанский литературовед Амалия Пульгарин рассматривает романы, которые согласно Сеймуру Ментону относятся к «новым» историческим. Она считает, что характерной особенностью таких произведений является понимание и использование теорий «нового историзма» и осознание того, что всякая попытка отразить реальность в ее истинных проявлениях окажется тщетной. Писатели сознают, что как исторический документ, так и фикциональный текст создаются людьми в определенной среде и контексте в силу тех или иных обстоятельств, поэтому такие тексты в равной степени субъективны. Такая предпосылка дает основание и материал для переоценки и переосмысления событий и фигур прошлого для лучшего понимания настоящего и будущего⁸².

Мексиканский писатель Карлос Фуэнтес отмечает, что феномен «нового» исторического романа в Латинской Америке – это пример того, что вымысел говорит нам намного больше чем историки: прошлое не завершено, оно не застывает, как камень, а обнаруживается, оживает в каждом моменте нашего бытия⁸³. Фуэнтес говорит о неразрывной связи между прошлым и будущим, которую можно установить посредством дискурса. Всякий исторический текст будь то традиционное исследование историка, или же вымышленный роман – это прежде всего память о прошлом в настоящем. Посредством процесса взаимодействия прошлого и настоящего, переключки времени с другим появляется особая устойчивая связь времен, ощущение непрерывности истории и принадлежности человека к ней на локальном,

⁸¹ Juan-Navarro S. and Young T. R. A Twice-Told Tale: Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film. Newark: U of Delaware P, 2001, p. 12

⁸² Pulgarín A. Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista. Madrid: Fundamentos, 1995, p. 14.

⁸³ Fuentes, C. Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. Madrid: Mondadori, 1990, p. 24.

региональном, национальном, этническом уровнях⁸⁴. Следует отметить, что стойкий интерес к истории и ее переосмысление зачастую спровоцированы той или иной социально-политической ситуацией, когда возникает необходимость навязать определенное видение событий, или же пересмотреть свое.

Таким образом, мифообраз женщины и Матери обрел особую значимость в годы формирования нового латиноамериканского романа, стало возможным говорить о его признаках и чертах таких, как **«естественность»**, **связь с землей, открытость чуду** (Урсула Игуаран, Большая Мама), **сверхнормативность, властность и иногда даже некоторая жесткость по отношению к своим детям**. В годы постбума мифообраз Матери стал более **чувственным, женственным**. Внимание писателей сместилось к индивидуальным чертам образа Матери, их больше стала интересовать история самой женщины, а не только рода, прародительницей которого она стала.

«Новый исторический роман» вобрал в себя и переработал всю предыдущую традицию. Именно в нем соединился интерес писателей нового романа к истории формирования латиноамериканской картины мира и сущности латиноамериканца с индивидуализмом, вниманием к мелким бытовым деталям, переживаниям и чувствам героев у писателей периода постбума. Роман такого типа выдвинул на первый план все, связанное в образе Матери с формированием латиноамериканских наций, праматерью или заступницей которых она стала.

⁸⁴ Aínsa F. Reescribir el pasado: historia y ficción en Hispanoamérica. Mérida, Venezuela: CELARG, 2003, p. 67.

Глава 2. Образ Малинче как Праматери мексиканского народа

Многие латиноамериканские писатели в поисках собственной идентичности возвращаются к истокам своей истории, своего бытия, обращаются ко временам Конкисты, к тому, откуда все началось. Они снова и снова переосмысливают роль давно ушедших исторических личностей, выражая таким образом свое понимание истории, философии, литературы, взаимосвязей и жизни в целом прошлого и настоящего. Одним из важнейших образов в истории и культуре Мексики, наравне с Кортесом и Мотекусомой, становится образ Малинче. За пять столетий, прошедших со времен завоевания Мексики этот противоречивый образ проходит непростое развитие: впервые появляется как символ всех предателей и соглашателей, идущих на сговор с властью имущими или завоевателями, и превращается впоследствии в **образ Праматери** всех мексиканцев, Евы Нового Света.

В творчестве мексиканских писателей, как уже было отмечено ранее, занимает важное место идея сохранения культурного достояния страны и глубокое осмысление собственных традиций. Писатели проявляют устойчивый интерес к культурно-историческому наследию индейских и мексиканских предков, что проявляется в активном обращении к древним мифам и архетипическим образам в художественных произведениях. В их число входит и триада женских архетипических образов: Пресвятой Девы Гваделупской, Малинче и Плакальщицы Ла Йороны. В XX веке писатели предпринимают критическое переосмысление патриархальных мифов и связанных с ними гендерных моделей и стереотипов, существующих в культуре. Именно поэтому в литературных произведениях мексиканских писателей последних десятилетий все чаще возникает тема Праматери, мексиканской Евы, что напрямую связано с процессом самоидентификации и обусловленным им интересе писателей к индейской мифологии. У истоков этой темы в причудливом сочетании сходятся три мифа: ацтекский (о Ла Йороне – «Плакальщице»), мексиканский (о Малинче –

исторической Праматери) и библейский (о Еве - прародительнице). Каждый из них представляет самостоятельный интерес и требует специального рассмотрения, равно как и рожденные этими мифами сквозные образы. Однако мы не можем совсем обойти их вниманием, поэтому рассмотрим вкратце каждый из них.

Прежде всего представляется необходимым сфокусировать внимание на новом для европейского художественного сознания образе Ла Йорона (плачущей, стенающей женщины). Ядро мифа, существующего в разных интерпретациях, содержит сведения о бродячем призраке матери, обреченной вечно оплакивать своих детей, ее колдовской вой предвещает новые человеческие жертвы.

Согласно распространенной версии об ацтекском происхождении мифа, Ла Йорона – это, возможно, Матлациуатль, «женщина с сетью», вид вампира, жаждущая человеческой крови. В ней также узнают черты Циуапипилтин – богини, выходящий в полночь к детской кровати причитать о потерянных детях, и находят сходство с Циуакоатль – богиней земли с ее «темным зовом».

Фигура Ла Йорона особенно часто появляется в художественных произведениях исследуемого периода в силу стойкой ориентации авторов на доколумбово прошлое Америки: наличие образа отчетливо прослеживается в литературном пласте «по горизонтали», на временном срезе семидесятых годов XX века; а также вписывается в историко-культурную «вертикаль»: упоминания о Ла Йороне можно встретить как в ранних испанских хрониках XVI в., так и в произведениях мексиканских писателей периода восьмидесятых годов XX века (Р. Анайя «Ла Йорона», 1984).

Мотивами, связанными со сказаниями о Ла Йороне, насыщен фольклор в Мескике и на юго-западе США. В исследовании «Ла Йорона в Южной Аризоне» Бетти Ледди упоминает о сорока двух вариантах легенды⁸⁵. Плачем

⁸⁵Leddy B. La Llorona in Southern Arizona.//Western Folklore 7, 1948. p. 73-76.

Йороны буквально пронизан фольклор Техаса⁸⁶ и других местностей. Подробнее об этом можно узнать из диссертации Сорокиной Я.В.⁸⁷

В поздних вариациях миф часто переплетается с действительными трагическими историями о загубленных младенцах. Так, в одной из них, записанной Соледад Перес в Остине, Техас, говорится о жестоком обращении молодой матери с собственными детьми, которые мерзли и голодали в то время, как она искала все новых развлечений. Малыши умерли один за другим. Беспечная женщина продолжала вести веселую жизнь и на пороге смерти не исповедалась в грехах и не раскаялась в совершенном злодеянии. За это она подверглась тяжелой каре: душа ее обречена на муки бесконечного скитания, страшный призрак матери мечется по штату, не ведая покоя и накликая беду.

В данном случае перед нами образец смешения элементов мифа, реальных событий и преданий, характерных для так называемого «обытовленного католицизма» иберо-романского происхождения (легенда об *almas penadas*). Согласно преданиям, души тех, кто умер без исповеди, либо попадают в ад, либо продолжают блуждать по земле.

Что касается формы воплощения образа Ла Йороны в фольклоре, а затем в литературе, то здесь наблюдается определенная линейная закономерность. Как правило, Йорона предстает или в виде стонающей матери, ищущей своих детей (которых зачастую она же и убила) – одна линия, или в качестве опасной, влекущей к воде сирены, обладающей, подобно аналогичным персонажам древнегреческих мифов, необыкновенной силы зовом-плачем, опасным для человека (что усугубляется ее признанным вампиризмом) – другая линия.

В современной интерпретации мексиканских авторов образ Ла Йороны приобретает символический смысл: «Мать оплакивает своих детей,

⁸⁶ Mexican Folklore from Austin, Texas.// Healer of los Olmos./Ed. Moody Boatright/ Publications of the Texas Folklore Society 24. Dallas: Southern Methodist UP, 1951.

⁸⁷ Сорокина Я.В. Образ Плакальщицы (Ла Йороны) как фактор становления этнокультурного самосознания мексикано-американцев: автореф. дис. ... канд. культурол. М, 2009.

пойманных в сети современным обществом и колеблющихся в установлении своей идентичности»⁸⁸.

Вместе с тем, амбивалентность образа предполагает и другую его трактовку. В романе Р. Анайи «Сердце Ацтлана» - это символ угрозы, гнездящейся в омуте городской жизни. «Сейчас она становится все более и более реальной, сейчас это полицейская сирена, мы можем видеть ее, и мы действительно видим ее, пожирающей людей из баррио»⁸⁹.

В урбанистическом пейзаже Ла Йорона сохраняет лишь отдаленное сходство с архетипом, символически выступая то в роли вампира, то в роли плачущей матери, причем в качестве последней она, «хотя и продолжает причитать о своих детях, но по все более реальным и конкретным поводам, рожденным жизнью большого города»⁹⁰, что и прослеживается в романе Р. Анайи «Сердце Ацтлана».

Однако, если обратиться к ранней книге Анайи «Благослови меня, Ультима» («Bless me Ultima», 1971), в ней можно обнаружить ярко выраженное стремление автора воссоздать мифологические черты образа. Мотив Ла Йороны, который проходит через весь роман, заставляет вспомнить и Матлациуатль, «женщину с сетью», и Циуапипилтин, оплакивающую потерянных детей, и Циуакоатль, исторгающую тревожные звуки из земных глубин.

Как неотъемлемая часть жизни героя-рассказчика, юного Антонио, образ Ла Йороны проявляется во взаимоотношениях последнего с природой. Зов Ла Йороны слышится мальчику в крике совы и голубином клекоте, в клубящейся на ветру пыли ему чудится ее силуэт (подобно Циуакоатль, обладающей свойством пугать маленьких детей, она устрашающе завывает: «Антонио-ооо...»).

⁸⁸ Rocard M. The children of the Sun: Mexican-Americans of the Unated States. Tucson: University of Arisona Press, 1989, p. 321.

⁸⁹ Anaya R. Heart Of Aztlan. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988, p. 49

⁹⁰ Lewis A. M. Heart of Aztlan by Rudolfo Anaya.// Revista Chicano-Riquena. 9 (Summer 1981). P. 75.

Образ Ла Йороны живет в сознании Антонио и ассоциируется с амбивалентным образом реки. Герой, с одной стороны, боится воды, с другой же стороны, ощущает мистическую связь собственной души с мифологическим миром. В восприятии Антонио, Ла Йорона – «старая ведьма, которая плачет на берегах реки и жаждет крови мальчиков и мужчин»⁹¹. Этот миф, живущий в сознании героя, имеет прямое отношение к рассказу персонажа романа рыбака Кико о том, что он слышал русалочье пение во время своей рыбалки «на таинственном бездонном озере в горах, откуда берет начало река». «...Это было подобно тому, как если бы пела печальная девушка... что-то звало меня присоединиться... еще шаг, и я сорвался бы с уступа и утонул в озере»⁹². Так, постепенно Ла Йорона все больше становится похожей на Матлациуатль, сетей которой страшится маленький герой (в конце романа повзрослевший Антонио чудом избегает их): «...мучительный крик одинокой богини несется вдоль реки наполняя долину. ...Йорона жаждет души Антонио-ооо...»⁹³.

Время от времени печальный зов Ла Йороны сливается в воображении героя с мольбами его матери Марии о возвращении с фронта трех старших сыновей Эндрю, Эухена и Леона, ему чудится в крике Ла Йороны материнский плач о нем самом, Антонио, которого она теряет, ибо «с каждым оборотом солнца сын вырастает». Часто и протяжно зовет Мария своего младшенького: «Антонио-ооо...» - и рыдает, отправляя его впервые в школу. «Мой мальчик уйдет сегодня»⁹⁴.

Зов Ла Йороны противоречив (что обнаруживается в приведенных выше эпизодах), но, как правило, это знак жизненной угрозы в соответствии с ацтекским мифом.

⁹¹ Anaya, R. Bless me Ultima. – Berkeley: Tonatiuh-Quinto Sol International, 1990. p. 24.

⁹² Ibid. p. 109.

⁹³ Ibid. p. 24.

⁹⁴ Ibid. p. 50.

В центре мироздания у мексиканцев стоит образ Богоматери Гвадалупской, которую они отделяют от Девы Марии романского католицизма. Смуглая Богоматерь (La Virgen Morena) считается покровительницей Мексики, ее также называют «матерью сирот». Среди индейского населения она часто именуется Гвадалупская-Тонатцин. Индейцы соединяют европейскую фигуру Богоматери с Тонатцин, богиней земли и плодородия.

Истоки этого образа отыскиваются в фольклоре. Как гласит легенда «О виноградной лозе Гвадалупы», которую восстановила Ховита Гонсалес, все началось с истории, происшедшей с бедным вакеро. Он был сброшен с лошади и получил серьезные повреждения. Неожиданно к нему приблизилась прекрасная смуглая женщина в синей мантии, усыпанной звездами. Она подала вакеро ягоду винограда, от сока которой раны мгновенно зажили. С этого времени, говорится в легенде, потомки придерживаются святого образа в лице Богоматери Гвадалупской.

По другой версии, в 1531 году, через 10 лет после прихода испанцев во главе с Кортесом, Матерь Божия из Назарета появилась на холме Тепеуйяк и заговорила на языке науатль с ацтекским индейцем Хуаном Диего. Она просила его передать испанскому священнику в Мехико, чтобы на этом месте воздвигли храм. Поскольку Хуану Диего дважды не удалось убедить священника, по велению Пресвятой Девы среди пустыни в декабре зацвели розы, которые Хуан Диего отнес в своей накидке священнику. Когда он раскрыл ее, розы высыпались, а на самой накидке засияло изображение Богоматери. Священник тотчас же повелел выстроить храм в указанном месте⁹⁵.

Поскольку Богоматерь предстала в образе смуглой женщины и говорила на науатль, ее провозгласили навечно покровительницей индейцев Мексики. В пределах ее явлений, на холме Тепеуйяк близ Мехико, издревле было место

⁹⁵ Festival of American Folklore. New Mexico: Smithsonian institution, 1992. p. 17

поклонения Тонатцин. В этом совпадении усматривают формальную причину смешения образов Богоматери Гвадалупской и Тонатцин. Суть же этого явления отражает христианско-ацтекское взаимопроникновение религии и культуры.

Образ Богоматери Гвадалупской как и образ Малинче становится символом *La Raza* – новой метисной расы мексиканцев. Рождение расы Алуриста уподобляет появлению на свет Христа от смуглой Богоматери – «плод с оттенком бронзовым из чрева бронзовой Богоматери» - в стихотворении «Бронзовый плод» («*Fruto de bronce*», 1971)⁹⁶. Для Дельгадо – она духовная мать метисов, труды ее направлены на то, чтобы «дать духовное рождение расе сильных»⁹⁷, в то время как Малинче дает жизнь первым мексиканцам.

В произведениях мексиканских писателей образы Ла Йороны и Богоматери Гвадалупской зачастую сливаются с образом Малинче, который мы рассмотрим подробнее. Многие писатели, считая ее своей Праматерью, логически закономерно вызывают к жизни мексиканский миф о принцессе Малинче. Для них этот образ представляет особый интерес как живительный источник литературных сюжетов.

Малинче, Малинцин, Малинали Тенепатль, Донья Марина – это реальное историческое лицо, помощница Эрнана Кортеса, которая сыграла значительную роль в завоевании Мексики испанцами. Она была дочерью вождя, владевшего несколькими селениями на юго-западе Мексики (современный штат Халиско). После смерти отца ее мать вышла замуж второй раз и отдала Малинче в рабство индейцам Хикаланго, чтобы сын от второго брака был единственным наследником. Индейцы Хикаланго продали Малинче одному касику в Табаско, который несколько лет спустя, 15 марта 1519 года в

⁹⁶ Alurista J. H. *Floriscanto en Aztlan*. UCLA Chicano Studies Research Center Press, LA, 2011. p. 53

⁹⁷ Delgado. *Mama Lupe*.//*Chicano: 25 pieces of Chicano Mind*. – Denver: Barrio, 1971. p. 27.

Табаско подарил ее Кортесу в числе двадцати других женщин, а также золотых изделий. К ней относились как к вещи, но несмотря ни на что, эта фигура обретает масштаб и становится выдающейся личностью в истории Мексики. По приказанию Кортеса ее сразу же крестили Мариной, и отдали в качестве наложницы капитану Алонсо Эрнандесу де Портокареро. Однако, обнаружив, что она говорит на науатль – ее родном языке, и языке майя, бытовавшем на Юкатане и в Табаско, Кортес отдал Малинче в обучение к Херонимо де Агиляру – испанцу, который, побывав в плену у майя, выучил их язык. Малинче очень быстро выучила испанский язык и на первом этапе завоевания Мексики выступала как переводчица и дипломат. От Кортеса у неё родился сын Мартин, позднее Малинче была выдана замуж за Хуана Харамилью, от которого у нее родилась дочь Мария. Это позволило повысить и узаконить ее положение. Скончалась Малинче, судя по документам, в 1529 году во время эпидемии оспы⁹⁸.

Кроме реальных исторических фактов существуют легенды и предания, в которых образ Малинче интерпретируется по-разному, претерпевая определенные трансформации. Согласно преданию, обладая обширными знаниями об ацтеках и майя, владея их языком, Малинче встает на путь измены: помогает завоевателям в колонизации индейцев. Поступая таким образом, она предает свой народ и губит своих детей. В качестве расплаты за содеянное, всеми отторгнутая и презируемая, она обречена на вечные стенания. В этом смысле она – Ла Йорона (Плакальщица), чей вопль слышен сквозь столетия. Имя ее на долгий срок становится позорным прозвищем соглашателей и предателей, которые идут на тайный сговор с властью имущими или колонизаторами.

⁹⁸ Кофман А.Ф. Кортес и его капитаны. Москва: ООО «Издательство «Пан пресс», 2007. с. 67.

Переоценка образа Малинче происходит в конце XX – начале XXI вв., поэтому будет целесообразно проследить развитие этого образа от незначительного персонажа истории завоевания Мексики из хроник XIV века до символического образа Праматери мексиканцев, которым она стала сейчас. Существует два типа исторических документов: тексты, написанные хронистами и конкистадорами и индихенистские тексты о Конкисте.

Первый дошедший до нас источник, где упоминается о Малинче – это «Письма-реляции» Эрнана Кортеса. Кортес написал всего пять писем в период с 1519 по 1526 года. В своих «Письмах-реляциях», в которых он объясняет почему он не подчинился приказам командира экспедиции Хуану де Грихальбе, Эрнан Кортес описывает себя как необычайно харизматичного лидера и героя. Упоминание о Малинче очень краткое и впервые появляется во втором письме, в котором Кортес описывает, как Малинче предупредила его о возможной засаде, которую планировали устроить жители Чолулы против испанцев: *«Меня это несколько смущало, и вот, женщине-толмачу, которая мне помогает, индеанке из этих краев, взятой мною у Потончана, большой реки, о коей я писал Вашему Величеству еще в первой реляции, одна женщина из этого города сказала, что совсем близко стоит несметное войско Моктесумы, и что жители города отправили за его пределы своих жен и детей и отнесли туда одежду, и что на нас собираются напасть и нас перебить, но не всех, и ежели она хочет спастись, то пусть уйдет от нас и эта женщина ее спрячет; но наша индеанка сказала об этом толмачу Херонимо де Агилару, которого я взял на Юкатане и о котором также писал Вашему Величеству, а он доложил мне. И тогда я велел схватить жителя одного города, оказавшегося поблизости, и потихоньку, чтобы никто не видел,*

с ним уединился и допросил, и он подтвердил все, что сказала та индеанка, а прежде говорили мне жители Тласкальтеки»⁹⁹.

Еще одно упоминание о Малинче встречается в пятом письме-реляции Эрнана Кортеса, в котором он называет ее своим переводчиком или «lengua» (букв. «язык»), «que es Marina, la que siempre conmigo he traído, porque allí me la habían dado con otras veinte mujeres»¹⁰⁰. Больше Кортес не упоминает о Ла Малинче, несмотря на то, что позже она ему родила сына.

Один из хронистов – Франсиско Лопес де Гомара в «Истории Конкисты Мексики», описывая Малинче, подчеркивает ее роль именно как переводчицы Кортеса. Как отмечает американский литературовед и латиноамериканист Сандра Мессинджер Сайпс: «Он [Ф.Л. де Гомара] в своем тексте называет ее «наша индеанка-переводчица», или Марина, но не относится к ней с такой же любовью и уважением, как Берналь Диас [дель Кастильо]»¹⁰¹. В своей «Правдивой истории завоевания Новой Испании» Берналь Диас дель Кастильо очень подробно описывает Малинче и все, что с ней связано. Двадцать один год спустя Диас пишет свою версию происходивших событий в ответ на «Историю конкисты Мексики» Гомары. Возможно, он руководствовался при написании своей хроники стремлением показать преданность обычных солдат, таких, каким был и он сам, испанской Короне, в то время как другие хронисты фокусировали все свое внимание на главных героях и участниках Конкисты и игнорировали вклад обычных людей. Берналь Диас описывает Малинче в восторженных тонах, называет ее прекрасной женщиной и хорошим переводчиком, и даже выделяет отдельную краткую главку, чтобы рассказать ее историю. Показателен эпизод, в котором он описывает встречу Малинче с ее матерью, которая, согласно его описанию, продала дочь в рабство, когда та

⁹⁹ Хроники открытия Америки. Новая Испания. Книга 1. Исторические документы. М.: Академический проект, 2000, с. 120.

¹⁰⁰ Cortes H. Cartas de relación. Mexico: Porrúa, 1969. p.203.

¹⁰¹ Cypess Messinger S. La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth. Austin, TX: U of Texas P, 1991, p. 32

была еще девочкой. Здесь Малинче предстает как истинная милосердная христианка, она не держит зла на мать, прощает ее и даже благодарит, - в дальнейшем этот эпизод будет неоднократно воспроизводится и перерабатываться, а поступки и поведение Малинче будут сравниваться с милосердием и всепрощением Девы Марии. Также как и Кортес, Берналь Диас рассказывает какую огромную роль сыграла Малинче в завоевании Мексики, предупредив испанцев о готовящейся засаде в Чолуле, спасая их от неминуемой гибели.

Участие и роль Малинче, в событиях произошедших в Чолуле и последовавшей за этим резне индейцев испанцами, в дальнейшем очень сильно повлияли на восприятие мексиканцами фигуры Малинче как предателя своего собственного народа, всех индейцев. Однако следует отметить, что Малинче, как и другие индейцы, не мыслила себя «индеанкой» с точки зрения этнической принадлежности и общности, она была выходцем из небольшого племени Пайналы¹⁰². Другими словами, восприятие Малинче как предателя всех индейцев, проживающих на территории Мексики, бытовавшее долгое время, во времена Конкисты ещё просто не существовало, каждое племя мыслилось как отдельный народ. Именно поэтому ее нельзя считать предателем своего народа за то, что она предупредила испанцев о засаде в Чолуле, так как жители Чолулы – это не ее племя, не ее народ.

Теперь рассмотрим два кодекса, составленные индейцами в XVI веке о событиях периода Конкисты: Льенсо де Глашкала и Флорентийский кодекс, - в которых изображения Малинче достаточно сильно отличаются.

Льенсо де Глашкала был составлен мастерами глашкальтеков, которые были лояльны к испанцам и, заключив альянс с Кортесом, помогали в завоевании империи ацтеков, которые были их заклятыми врагами.

¹⁰² Bartra R. *The Cage of Melancholy: Identity and Metamorphosis in the Character.* / Trans. Christopher J. Hall. – New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.

Тлашкальтеки гордились своим вкладом в завоевание Мексики и, составляя свои кодексы, они еще раз хотели подчеркнуть свою роль в падении ацтекской империи.

В кодексах, которые были составлены во времена Конкисты и позднее, Малинче называют «la lengua», «tongue» (букв. язык), таким образом обозначая ее роль как переводчика и посредника между испанцами и индейцами. Иногда такое обозначение приобретает буквальное воплощение, например, во Флорентийском Кодексе момент речи изображается рисунками маленьких «языков», идущих от собеседника к собеседнику. Этот элемент имеет важную символику, так как Мотекусому на языке науатль называли Тлатоани, что означало «Тот, кто может говорить». Это имя свидетельствовало о том, что Мотекусома был «вещателем» для своего народа, посредником между волей богов и своим народом. Поэтому называя Малинче «языком», индейские мастера, составлявшие кодексы, подчеркивали ее роль как посредника между Кортесом и Мотекусомой, между двумя народами, между двумя культурами и мирами – европейским и индейским.

«Всеобщая история о делах Новой Испании» или Флорентийский Кодекс¹⁰³ – наиболее фундаментальное и полное произведение об истории и культуре ацтеков XVI века, - создавался в период с 1547 по 1577 гг. одновременно на испанском и науатль монахом-францисканцем Бернардином де Саагуном, и состоял из 12 книг и был иллюстрирован более чем 1800 рисунками. В его создании принимали участие 5 или 6 писарей, в том числе индейцы, а иллюстрации к кодексу были выполнены ацтекскими мастерами. Эти иллюстрации представляют собой синтез европейских и индейских искусств, так как используя древнюю доколумбовую технику изображений,

¹⁰³ До сих пор на русский язык это произведение полностью не переведено. Отдельные главы можно найти в Куприенко С.А. Общая история о делах Новой Испании. Книги X-XI/ Ред. и пер. С. А. Куприенко. — К.: Видаець Купрієнко С.А., 2013. Также краткие упоминания о Флорентийском кодексе можно найти у Кинжалова, Р.В. Орёл, кецаль и крест. М., 1991. с. 30, 37-39.

индейские мастера используют также христианскую символику, европейскую одежду и здания, манеру их изображения. Тексты на испанском и наuatль сильно отличались, некоторые разделы на испанском даже не были написаны.

Первые упоминания о Малинче во Флорентийском Кодексе встречаются в 9 главе 12 книги: «Монтесуме было сказано..., что женщина, одна из наших местных людей, пришла, сопровождая их (испанцев), в качестве переводчика. Ее звали Марина...»¹⁰⁴. На иллюстрациях кодекса Малинче всегда изображена в непосредственной близости к Эрнану Кортесу: или рядом с ним, или перед ним, или за ним, - такая необычная центральная позиция Малинче необычна как для ацтекской культуры, так и для испанской. В 18 главе 12 книги кодекса, она изображена перед Кортесом в доме Мотекусомы, где отдает приказы одному из индейцев. (рис. 2)

Одно из наиболее важных изображений Малинче во Флорентийском Кодексе – это изображение встречи Кортеса и Мотекусомы. Малинче находится в центре изображения, Мотекусомы и его люди – справа, а испанцы – слева. Графические знаки, обозначающие процесс речи, идут от Малинче и к Мотекусоме, и к Кортесу, несмотря на то, что она обращена к Мотекусоме. Фигура Малинче по размеру больше чем фигуры Кортеса и Мотекусомы и расположена в центре изображения, что показывает важность ее роли в процессе переговоров. (рис. 1)

Следующее изображение Малинче встречается в кодексе аж в 25 главе 12 книги после множества битв между испанцами и индейцами. Она появляется вновь как переводчик Кортеса, когда он принимает дары подношения от индейцев в Теночтитлане. На этом изображении Малинче,

¹⁰⁴ Lockhart J. We People Here: Nahuatl Accounts of the Conquest of Mexico. Vol. 1. Eugene, OR: Wipf and Stock, 1993. p. 86.

стоит рядом с Кортесом, в то время как он сидит, она одета в более изысканные одежды, чем остальные индейцы. (рис. 3)

Фигура Малинче встречается еще дважды в 41 главе 12 книги Флорентийского Кодекса на встрече Кортеса с Куатемоком.

Далее мы обратимся к Льенсо де Глашкала – изображение, или пиктографический кодекс примерно середины XVI века, выполненный на большом полотне ткани, или льенсо (отсюда и название) глашкальтекскими мастерами, изображающий события, имеющие отношение к военному альянсу, сложившемуся между Эрнаном Кортесом и глашкальтекскими правителями, с целью завоевания ацтеков – их заклятых врагов, - и их территорий. Оригинал Льенсо де Глашкала был утерян, но общая структура может быть реконструирована по двум копиям, сделанным с оригинала.

Льенсо де Глашкала состояла из одной прямоугольной формы сцены в верхней части полотна и 87 сцен поменьше, расположенных под этой сценой. Сцены поменьше располагались последовательно вдоль 13 рядов и были обрамлены рамками. Композиция изображений достаточно простая, а рисунки четкие, чтобы во время празднований их могло видеть как можно большее количество людей.

Малинче появляется в самом начале – во 2 сцене Льенсо де Глашкала, там, где повествуется об этапах Конкисты. Слева на ней изображена группа индейцев, которые преподносят испанцам, расположенным справа, разнообразные подношения, среди которых и индюшки. Малинче расположена в центре между двумя группами, одна ее рука указывает на испанцев, другая – на индейцев, что можно истолковать, как указание на то, что она говорит и с испанцами, и с индейцами, выполняя свою непосредственную функцию переводчика. Фигуры Малинче и Кортеса

прорисованы очень хорошо, в то время как остальные участники изображены почти схематично.

Следующие две сцены практически повторяют предыдущую: индейцы изображены слева с подношениями для конкистадоров, испанцы же верхом или сидя изображены справа, а Малинче – в центре, переводит.

В 5 сцене изображается прибытие испанцев в Тлашкалу. Тлашкальтеки находятся слева, как и все изображенные до этого индейцы, испанцы – справа. Однако фигура Малинче смещена с центральной позиции, которую занимает христианское распятие.

В 6 сцене Малинче снова занимает центральную позицию и изображена стоя перед сидящим Кортесом, принимающим подношения от тлашкальтеков. Следует отметить, что на этой сцене фигура переводчицы существенно больше других фигур. Это придает больше значимости ее роли в процессе переговоров с тлашкальтеками.

Одна из наиболее важных сцен, на которых изображена Малинче – сцена 9, в которой мы видим обряд крещения четырех тлашкальтекских правителей. Малинче находится в правом углу сцены за креслом Кортеса, ее левая рука обращена на Кортеса, что должно указывать на то, что она выполняет свои обязанности переводчика. В центре находится большая икона Девы Марии с младенцем Иисусом, под ней – фигура священника с огромной облаткой в руке. Это кульминационная сцена встречи испанцев с тлашкальтеками, поскольку согласно Льенсо де Тлашкала именно обряд крещения этих четырех тлашкальтекских правителей и их переход в католицизм формально закрепляет военный альянс между тлашкальтеками и испанцами и становится отправной точкой для последующей серии сцен, повествующих о совместных военных подвигах союзников вплоть до завоевания и разрушения Теночтитлана.

В большинстве военных сцен Малинче не изображается, за исключением нескольких, где она занимает уже не такую важную позицию. В этих сценах она изображена уже не в полный рост, а появляется лишь изображение ее лица, среди многих других сражающихся индейцев и испанцев.

Единственная сцена, в которой Малинче обретает свой прежний статус – это сцена, изображающая резню в Чолуле, так как именно Малинче сыграла решающую роль на этом этапе Конкисты, предупредив Кортеса о готовящейся засаде. Ее фигура, изображенная в полный рост, находится справа и рукой указывает на храм Чолулы, который захватывают испанцы и тлашкальтеки, а многие жители Чолулы, обороняющие его, лежат поверженные и буквально разрубленные противниками на части.

В сцене 11 Малинче снова выполняет свою функцию переводчика во время встречи Кортеса и Мотекусомы. Здесь Кортесу также преподносят разнообразные подношения, принимая его за воплощение своего бога Кецалькоатля.

Последнее значимое изображение Малинче в Льенсо де Глашкала в 29 сцене, где изображается возвращение испанцев в Глашкалу и встреча Кортеса с тлашкальтекским правителем. Малинче находится не в центре, а внизу слева от Кортеса и, очевидно, что ее роль уже не такая значимая, как при первых встречах между испанцами и тлашкальтеками. Таким образом изображения, на которых присутствует Малинче в Льенсо де Глашкала замыкаются – все заканчивается также как и начиналось, смещаются только акценты. Очевидно, что важнейшая роль, которую играет Малинче в первых сценах кодекса, в последующих сюжетах постепенно нивелируется.

Несмотря на то, что и Льенсо де Глашкала, и Флорентийский Кодекс были созданы в XVI веке, изображение Малинче в них достаточно сильно

отличаются. В то время как Льенсо де Глашкала был создан для восхваления и увековечивания роли глашкальтеков – союзников испанских конкистадоров – в завоевании Мексики, Флорентийский Кодекс был создан мастерами не имеющими никакого отношения к описываемым событиям, лицами незаинтересованными. Именно поэтому отношение к испанцам, своим союзникам, и их изображения в Льенсо де Глашкала выглядят более теплым и лояльным, чем изображения испанцев во Флорентийском Кодексе, и как следствие, можно выявить целый ряд различий в изображении Малинче. Эти различия касаются количества изображений, на которых появляется Малинче, контекста и сюжетов, ее расположения на изображениях, - все это позволяет говорить о том, что в Льенсо де Глашкала и Флорентийском Кодексе ее фигуре отводится разная роль в истории завоевания Мексики.

До нас дошло только 7 изображений Малинче из Флорентийского Кодекса, которые достаточно сильно разнятся между даже собой. Обычно она изображается босой с уложенными вокруг головы волосами с двумя узлами наверху, на некоторых изображениях от нее исходит своеобразная «спираль», символически обозначающая процесс речи.

В Льенсо де Глашкала Малинче присутствует в двадцати сценах и ее изображения более последовательны, чем во Флорентийском Кодексе, несмотря на то, что кодекс составляли несколько мастеров. Она изображается всегда с распущенными волосами и в обуви, похожей на европейскую. Позиция, которую она занимает на изображениях, ее расположение и размер фигуры позволяют говорить о ее высоком положении.

Отличаются также сцены, на которых изображена Малинче – во Флорентийском Кодексе она в основном изображена как переводчик в мирных ситуациях, в Льенсо де Глашкала она играет более существенную роль в конфликтах и военных действиях во время Конкисты. Например, одна из сцен показывает Малинче спящей рядом с глашкальтеками со своим щитом и

заплечным мешком. В этот момент она показана, как независимо от Кортеса действующий участник похода, солдат¹⁰⁵, что противопоставляется ее образу служанки и любовницы Кортеса. В обоих кодексах Малинче изображается как переводчица и помощница Кортеса, однако на изображениях нет ни одного указания на какие-либо любовные отношения между ними.

Все эти различия в отображении образа Малинче во Флорентийском Кодексе и Льенсо де Глашкала указывают, как разные авторы наделяют этот образ различными свойствами и чертами, манипулируя историей в зависимости от своих потребностей.

На некоторое время имя Малинче исчезает из исторических и литературных текстов, игнорируется на протяжении Колониального периода, и появляется уже в XIX веке после Войны за Независимость. Именно в этот период возникает острая необходимость в выявлении и утверждении собственной самобытности, напряженном поиске культурной сущности, того, что делает мексиканцев свободной нацией. В своей книге «Ла Малинче в мексиканской литературе: От Истории к Мифу» Сандра Месинжер Сайпс отмечает, что в это время Малинче становится знаковой фигурой, символом перемен для всех последующих поколений мексиканцев. Сайпс настаивает на том, что в тот момент, когда Малинче превращается в символическую фигуру **она становится частью мексиканского культурного мифа о Малинче.** После Войны за Независимость происходит некое переосмысление и переоценка фигуры конкистадора-завоевателя, многих ценностей – то, что раньше имело положительную коннотацию, приобретает негативную окраску. Отныне авторы, обращаясь к образу Малинче, по-разному интерпретируют ее жизнь – она предстает как предательницей, так и спасительницей, как соблазнительницей, так и мексиканской Евой.

¹⁰⁵ Salas E. Soldaderas in the Mexican Military. – Austin: University of Texas Press, 1990.

В анонимном романе Хикотенкатль (1826?) и романе Элихио Анкона «Мученики Анауака» (1870) Малинче изображается как индеанка, которая по своему желанию примкнула к испанцам, предала собственный народ и религию, приняла христианство, и даже предпочла испанского возлюбленного индейцу. Однако в этот же период в Мексике появляются два романа Иренео Паса «Любовь и пытка» (*Amor y suplicio*, 1873) и «Донья Марина» (*Doña Marina*, 1883), в которых автор романтизирует фигуру Малинче, которой волею судьбы было предназначено стать переводчицей испанцев. Уже тогда возникает тенденция положительного восприятия процесса метисации и сложившейся концепции истории, однако эти романы были скорее исключением из правил и не могли изменить складывающуюся традицию восприятия образа Малинче. Годы спустя внук Иренео Паса, Октавио Пас, напишет свое знаменитое эссе «Лабиринт одиночества», в котором обозначит важность образа Малинче для самоопределения каждого мексиканца. В литературе, равно как и в быту, имеют хождение два речевых оборота: «дети Малинче» и «сыновья Чингады». Последнее выражение (*los hijos de Chingada*) принадлежит поэту и философу Октавио Пасу. Он прибегает к нему в эссе «Лабиринт одиночества», рассматривая судьбу Мексики как «чингаду».

Испанская Конкиста на южном американском континенте, в отличие от колонизации на северном, не сопровождалась поголовным истреблением индейцев, хотя и не была бескровной, и оборачивалась интенсивной метисацией. Как результат ее, возник феномен этносинтеза. Однако дух насилия безусловно сопутствовал процессу метисации.

По Октавио Пасу, мексиканская нация – это плод «чингады», насилия конкистадоров над индейской расой. «Это слово – наша святыня и наш символ»¹⁰⁶, - утверждает он.

¹⁰⁶ Paz O. *El laberinto de la soledad* / O. Paz. – México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 3.

Что касается современной трактовки «чингады», то это – «поэтический образ системы насилия... развернутая во времени метафора, органичность и основательность которой подтверждается множеством фактов истории, быта, культуры Мексики»¹⁰⁷.

Вместе с тем, есть все основания утверждать, что образ Малинче постепенно подвергается модификации (в позитивном смысле), что, в свою очередь, ведет к смещению привычных оценок в его осмыслении. Эта тенденция начинает проявляться еще в начале XX века в фольклоре, затем получает развитие в литературе латиноамериканского «бума» и, несмотря на бытующие обличительные мотивы, становится доминирующей в период восьмидесятых годов XX века.

В одном из «корридо» первых десятилетий XX века повествуется о том, что Малинче (в этом устном варианте – дочь ацтекского императора Мотекусомы), выданная отцом за Кортеса, попадает под влияние Эль Торо, духа недоброжелательства. Подстрекаемая Кортесом, она склоняет Мотекусому оставить престол, бросив людей на произвол судьбы. Однако старику суждено вернуться из царства мертвых – «земли предков» и изменить сердце Малинче, после чего она возвращает Мотекусому своему народу¹⁰⁸.

Когда в двадцатые годы XX века знаменитый мексикано-американский танцор Хосе Аподака прямо в церкви исполнял «матачине» (народный танец-буффонаду), рядом со статуей святого Антония танцевали юные «Малинче». И сегодня во время церемоний в церкви спутницы Христа – маленькие девочки – именуется Малинче.

Генри Паркс в книге «История Мексики» так описывает события, связанные с Малинче: «Кортес прочел побежденным касикам проповедь о христианстве, велел священнику Ольмедо отслужить мессу и принял в число

¹⁰⁷ Paz O. El laberinto de la soledad / O. Paz. – México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 3.

¹⁰⁸ Rocard M. The Children of the Sun: Mexican-Americans in the Literature of the United States. – Tuscon Univ. of Arizona Press, 1989. p. 320.

вассалов испанского короля. По обычаю страны, индейцы подарили Кортесу двадцать девушек, среди которых была Малинчин, которую испанцы называли Мариной, дочь касика из племени науа, жившего в рабстве среди майя области Табаско. Через Марину Кортес мог общаться с индейцами, говорившими на науа»¹⁰⁹. Вполне очевидно, что Малинче принадлежала к одному из враждебных Мотекусоме племен и располагала многими сведениями, полезными для испанцев владея широко распространенным науа, и не раз предупреждала их об опасностях, засадах и заговорах.

Выдающийся деятель теоретик и драматург современного мексиканского театра – Луис Вальдес в своем ауто¹¹⁰ «Завоевание Мексики»¹¹¹ (1970) также обращается к образу Малинче. Однако он обыгрывает не столько детали мифа, сколько реального исторического сюжета и воспроизводит основную канву событий. В пьесе Кортес, которого капризный и мнительный Мотекусоме вначале принимает за Кецалькоатля, сразу приступает к колонизации. Брат Бартоло производит серию церковных служб, а «Белобородый койот» (так индейцы называли Эрнана Кортеса) берет себе Малинче и с помощью коварной индеанки объединяет враждебные племена против Мотекусомы, подталкивая их к самоуничтожению.

«Ауто» Л. Вальдеса – пьеса-обличение. В этом контексте прочитывается у драматурга негативное отношение к Малинче, которое можно считать традиционным.

Карлос Мортон в аллегорической пьесе «Сад» (1974) сплетает мексиканскую легенду с библейским сюжетом. В одной из сцен змей говорит

¹⁰⁹ Паркс Г. История Мексики. – М.: Издательство иностранной литературы, 1949. с. 55.

¹¹⁰ Классический европейский ауто претерпевает изменения в Латинской Америке. В XVI веке в Латинской Америке возникает «театр евангелизации», или «миссионерский театр», в котором христианские сюжеты преподносились индейцам на их языках и в привычном для них оформлении (костюмы, маски, украшения и т. п.). Самым распространенным жанром миссионерского театра была теологическая драма – ауто сакраменталь, а самым ярким его представителем – бразилец Жозе ди Аншьета, которого по традиции считают первым латиноамериканским драматургом.

¹¹¹ Valdez L. Actos: El Teatro Campesino, - San Juan Bautista, Cal.: Cucaracha Publications, 1971. p. 58

Еве о том, что ей предстоит выступить в человеческой истории в ипостаси Малинче и сыграть роль новой прародительницы: «... твоё имя будет Малинче, и ты предашь ацтеков, tu raza... Ты всё объяснишь бородачам и будешь подругой их предводителя Эрнана Кортеса, и первый внебрачный ребенок – ребенок расы – родится в Мексике»¹¹².

Подобный подход к переосмыслению образа Малинче у Мортон не случаен. В литературе укрепляется тенденция к рассмотрению этой фигуры с позиции христианской мифологии как **мексиканской Евы, прародительницы метисов**.

В слиянии образов Евы христианской и Евы языческой современные литераторы видят символ позитивных общественных перемен. «Обе Евы «преступили» закон и считаются «изменницами» в своих культурах, тем не менее в их руках ключ к будущему успеху человечества в целом: коалиция и приятие двух или более культур – гарантия прогресса»¹¹³.

Логика этой мысли в общих чертах такова: если, согласно Библии, Ева явилась первопричиной грехопадения человечества, то Малинче сыграла аналогичную роль в мексиканской истории: способствовала уничтожению величия своего народа, вместе с тем, подобно тому, как библейская Ева стала родоначальницей человечества, Малинче, Ева мексиканская, дала начало процессу метисации, который носил достаточно мирный характер. К примеру, женой основателя нового королевства в Нью Мехико Хуана де Оньяте стала правнучка Мотекусомы. Испытывая недостаток в женщинах, испанцы по примеру Кортеса, брали в подружки или жены индейнок, а позднее девушек смешанной крови. Были, конечно, и многочисленные «сыновья Чингады» (жертвы насилия), не знавшие своих отцов.

¹¹² Morton C. El Jardin.//Chicano Drama, Quinto Sol, Berkeley, Vol. 7, No. 4, Summer, 1974. p. 13

¹¹³ Цит. по Воронченко Т.В. Мексикано-американский феномен в литературе США. 4.П, МГУ, фак-тет журналистики, 1992. с. 26.

Как соотносится в общекультурном контексте образы Малинче и «чингады»? М. Рокард справедливо отмечает, что многие мексиканцы не без основания называют себя «сыновьями Чингады», отмежевываясь таким образом от прозвища «Малинче», напоминая о предательстве той, кого считают праmaterью.

Образ Малинче постепенно теряет негативную окраску и начинает рассматриваться как символ угнетенного народа – индейцев, предков современных мексиканцев. Мари Лоу Эспиноса в стихотворении «Мать Ацтлана» (1972) констатирует: «От индейцев приходит к нам и сильная фигура матери, от испанцев – доминирующая фигура отца»¹¹⁴. Первая восходит к Малинче, вторая, соответственно, к Кортесу.

В богатых мексиканских семьях долгое время стремились сберечь имидж знатного отца-конкистадора, однако этот образ стал постепенно тускнеть в жизни и литературе. Как след его присутствия в художественном творчестве остается тема «мачизма», получающая наиболее яркое выражение в женской литературе. В произведениях авторов более позднего периода предпочтение отдается не испанскому отцу, но индейской матери. У поэтов можно встретить отождествление себя с Малинче. Поэты стремятся подчеркнуть, что ацтекское происхождение составляет их гордость. Процесс реабилитации Малинче набирает силу в 70-80 годы XX века, когда позитивное изменение образа приводит к качественному скачку: Малинче теперь рассматривается уже как трагическая фигура в мексиканской истории, «первая Ла Йорона нового мира».

Взаимосвязь образов Малинче – Ла Йороны, их преобразование, трансформация одного в другой ярче всего проявляется в романе Р.Анайи «Ла Йорона» («The Legend of la Llorona», 1984), где легенда о «первой мексиканской матери» поднимается автором до высоты классического античного мифа. В послесловии к роману О. Романо справедливо отмечает,

¹¹⁴ Aztlán & An Antology of Mexican' American Literature./ Ed. L. Valdez & St. Steiner. – N.Y.: Random House, 1972. p. 279

что Рудольфо Анайя ярко высвечивает всеобщие мотивы в мексиканской легенде, представляя вниманию современного читателя работу, не столь отличную от великих греческих трагедий, где Эдип убивает отца, а Медея – своих детей. «Благодаря творческому воссозданию «Легенды о Ла Йороне» становится очевидным, что древние мексиканцы и древние греки не так уж отличались друг от друга. Посредством их легенд, а сейчас благодаря художественному мастерству Рудольфо Анайи, они говорят с нами о единстве человечества и о путях его развития»¹¹⁵.

Это рассказ о несчастной любви индейской принцессы Малинче к завоевателю Мексики Кортесу. Испытав неблагодарность со стороны своего избранника, Малинче в порыве отчаяния убивает своих сыновей и становится призраком, вечно оплакивающим судьбу своих детей.

В 1970 году крупнейший мексиканский писатель Карлос Фуэнтес пишет пьесу «Все кошки серы», в которой меняет историческую ассоциацию термина «малинчизм», наполняет его новым, более широким смыслом, толкуя «малинчизм» так: одна женщина не могла принести Кортесу с его пятьюстами солдатами полную победу над Мотекусомой с его десятками тысяч воинов. Основная беда, погубившая ацтекскую империю, - «малинчизм» Мотекусомы, а не Малинче; «малинчизм», исподволь подрывающий внутренние силы народа и распахивающий ворота перед внешним врагом.

Когда ацтеки под руководством вождя Куаутемока – ныне национального героя Мексики, - устремились против захватчиков, вырвавшись, наконец, из ночи царя Мотекусомы, было уже поздно. Перед ними стояла ночь Эрнана Кортеса. А ночью, как известно, все кошки серы...

Искусно перебрасывая в финале пьесы мост от трагедии прошлого к тревогам настоящего, Карлос Фуэнтес, однако, оптимистически рисует будущее, которое символизирует и озаряет мифический бог ацтеков

¹¹⁵ Anaya R. The Legend of La Llorona. Berkeley, California: Tonatiuh-Quinto Sol. International Publishers, 1984. p. 21.

Кецалькоатль – надежда и воплощение народа Мексики. После ночи непременно настанет день.

Уже в начале XXI века к образу Малинче обращается мексиканская писательница Лаура Эскивель в своем романе «Малинче» (2005). Она воссоздает основную канву реальных исторических событий периода Конкисты, вплетая в нее легендарный сюжет и индейскую мифологию. В центре повествования оказывается история женщины, ее переживания, особое восприятие мира, отличное от восприятия европейского, эволюция ее взглядов. Этот роман интересен тем, что автор расширяет текст не только «Введением автора», но и «Кодексом Малиналли»¹¹⁶, стилизованным под индейские исторические кодексы, что значительно обогащает роман новыми значениями в восприятии читателей.

В своем пятом романе мексиканская писательница Лаура Эскивель обращается ко временам Конкисты, к мифу об одной из наиболее противоречивых исторических фигур в мексиканской истории и культуре – к мифу о Малинче. Роман написан в том же стиле, что и первый «Шоколад на крутом кипятке» (1989), благодаря которому Лаура Эскивель прославилась. Истории Эрнана Кортеса, Малиналли, ее воспоминания чередуются, причудливо переплетаясь с мифами, легендами и обычаями индейцев, которые рассказывает Малиналли и ее бабушка, дается взгляд на события «изнутри» - с точки зрения индейцев. Из многочисленных диалогов и монологов Малиналли с Кортесом, из воспоминаний героини и рассказов ее бабушки вырастает целый мир, четко структурированный и понятный для любого читателя. Автор устами своих персонажей рассказывает об устоях жизни индейцев, религиозных представлениях, основных богах из их пантеона, об

¹¹⁶«Введение автора» и «Кодекс Малиналли», к сожалению, отсутствуют в русских изданиях романа, однако присутствуют в испанских и английских изданиях.

особом отношении индейцев к природе, которую они обожествляли, считая себя ее частью.

Роман «Малинче», с одной стороны, отмечен влиянием «магического реализма», характерного для большой латиноамериканской прозы, с другой – вполне вписывается, по мнению исследователей, в «новый» исторический роман и в исторически сложившийся в Америке своеобразный тип романа «Romance»¹¹⁷, т.е. романического, в котором «подчеркиваются тенденции к «мифологическим, аллегорическим, символическим формам», гипертрофированный интерес к сфере сознания, положения человека в обществе¹¹⁸.

Подобно Карлосу Мортону в пьесе «Завоевание Мексики», Лаура Эскивель в романе «Малинче» воссоздает основную канву реальных событий периода Конкисты, вплетая в нее легендарный сюжет и индейскую мифологию. С первых строк романа она показывает, что были определенные предпосылки для роковой ошибки индейцев, которые приняли Кортеса за вернувшегося с востока бога утренней зари и брата солнца Кецалькоатля, изобретателя наук и искусств. «Змеевидный в перьях» Кецалькоатль считался богом воздуха и воды, в особенности ряби, вызываемой ветром на поверхности озера (она символизировала одушевляющее и творческое начала природы). По преданию он был изгнан богом тьмы Тескатлипокой и отсутствовал пятьсот лет. Прибытие белокожего мужчины с белой бородой было воспринято индейцами как возвращение Кецалькоатля по волнам океана: согласно древнему солнечному календарю, одна эра пришла к концу, заканчивался последний пятидесятидвухлетний цикл, на небесах появились символические знаки (в историческом труде Г. Паркса: трехглавая комета над Анаунаком и

¹¹⁷Литературоведы-латиноамериканисты не употребляют этот термин. Он применяется только в англоязычной литературоведческой традиции.

¹¹⁸ Денисова Т.Н. Современный американский роман. – Киев: Наукова думка, 1976. с. 18.

наводнение в столице - Теночтитлане)¹¹⁹, а главное – в народе сгустились легенды о возвращении лучезарного бога. Вот как это описывает Л. Эскивель: *«Серебряная змея пронеслась по небосводу над долиной, на мгновение замерев над городом... А затем хлынул дождь. Впервые за долгие, долгие годы на долину Анаунак стеной обрушился ливень»*¹²⁰, который шел три дня (что тоже символично). Эти события трактуются старейшинами как тайные послания Тлалока, бога дождя: *«...Тлалок не просто пытался сказать им что-то, но, обрушив на город стену воды и едва не затопив его, желал просветить их, представить им новый, омытый ливнем мир и явить новое понимание смысла их жизни и их судьбы в этом мире»*¹²¹.

Предгрозовая атмосфера ожидания, характерная для начала романа, вновь заставляет нас обратиться к Парксу, который упоминает в своем исследовании, что люди были доведены до экзальтации, уверовав, что *«...бородатый белолицый бог возвращался, чтобы потребовать свое достояние, и чтобы положить конец угнетению и человеческим жертвоприношениям и восстановить золотой век»*. На общем тревожном фоне многие также *«слышали голос женщины, оплакивающей судьбу своих детей»*¹²².

Осмысление темы Малинче в общечеловеческом плане позволяет включить ее в круг «вечных» тем, что согласуется со стремлением Эскивель к универсальности в интерпретации мифа (о чем она неоднократно заявляла), однако диапазон звучания темы при этом сужается до охвата нескольких ведущих мотивов: **любви и ненависти, жизни и смерти, самоидентификации мексиканца, образа женщины** и др. Поэтому, думается, обозначив классическое русло темы, писательница сознательно расширяет и углубляет его, представляя в художественном произведении многие мифы индейцев майя и ацтеков, их представления о мироздании.

¹¹⁹ Паркс Г. История Мексики. – М.: Издательство иностранной литературы, 1949. с. 51.

¹²⁰ Эскивель Л. Малинче. (пер. с исп. В. Правосудова). - М.: Эксмо, СПб.: Домино, 2010, с. 7.

¹²¹ Там же, с. 7-8.

¹²² Паркс Г. История Мексики. – М.: Издательство иностранной литературы, 1949. с. 51.

Лаура Эскивель обогащает мексиканский миф, привлекая образ Ла Йороны из ацтекского мифа и образ Богоматери Гвадалупской из христианской легенды. Однако она не останавливается на этом: писательница делает попытку модернизации мифа за счет включения в него проекции на будущее как органичной составной части, а точнее, подобно Г.Г. Маркесу, она творит новый миф, используя древние мотивы и образы.

Как и «Шоколад на крутом кипятке», роман «Малинче» имеет сложную повествовательную структуру. В силу того, что в текст романа органично вплетаются фрагменты из мифологии индейцев, описание жизненного уклада, психологического склада, духовного мира индейцев, особого восприятия природы, - природные образы и мотивы составляют самую сердцевину этого произведения. Они встречаются очень часто – буквально заполняют художественное пространство, - и *«именно под эти образы так или иначе «подверстываются» мотивы и мифологемы, характеризующие латиноамериканский универсум и бытие человека»*¹²³.

После резни в Чолуле Малиналли ясно осознает, что испанцы не посланники бога Кецалькоатля и несут с собой только болезни и разрушения. Она понимает, что она, как и ее соотечественники обманывали сами себя и видели в испанцах только то, что им хотелось видеть, а не то, что было в действительности. На самом деле, она лишь хотела, чтобы прекратились человеческие жертвоприношения, в остальном же – чтобы все оставалось по-прежнему. Она понимает, что все изменилось и в этом есть и ее вина, но изменить ничего уже нельзя. Малиналли находит третий вариант решения проблемы, о котором ей в детстве говорила бабушка, и который включает в себя первые два – нужно объединить два мира, стать **связующим звеном**, мостом через непреодолимую пропасть, их разделяющую. Именно таким «мостом» она и становится, а ее дети, первые метисы, становятся одновременно носителями и наследниками индейской культуры майя и

¹²³ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997, с. 108.

ацтеков, и культуры западноевропейской – испанской. Эскивель включает в ткань произведения проекцию на будущее – в кульминационной сцене романа Малиналли даруется прозрение свыше. В этот миг, равный вечности, не индеанка Малиналли, но **Праматерь мексиканцев** осознает, что великая миссия ее детей состоит в том, чтобы войти в историю народа, стать духовными символами новой нации.

Существует ряд теоретических исследований, о которых мы подробнее говорили в первой главе и в которых освещаются разные подходы к проблеме образа Малинче в истории и культуре мексиканцев, такие как, работа Сеймура Ментона о новом историческом романе¹²⁴, исследование Кимберли Лопес, посвященное латиноамериканскому роману Конкисты¹²⁵, теория Линды Хатчен о паратекстуальности в исторических романах¹²⁶, - все эти подходы так или иначе проявляются в произведениях о Малинче.

В своем романе Лаура Эскивель использует элементы «нового исторического романа», пытаясь переосмыслить официальную концепцию истории завоевания Мексики испанскими конкистадорами, и предлагает свое видение истории. Текст романа отсылает к более ранним текстам, в которых упоминается или подробно рассказывается история Малинче. К ним относятся не только тексты хронистов, кодекс Льенсо де Глашкала, Флорентийский Кодекс, но и эссе Октавио Паса.

Согласно Сеймуру Ментону романы о завоевании Мексики являются частью течения, возникшего в 80-90 е годы XX века – «нового исторического романа», наиболее значительного художественного явления конца XX столетия. Первой характеристикой нового исторического романа, которую выделяет литературовед, становится критическое переосмысление истории,

¹²⁴ Menton S. Latin America's New Historical Novel. Austin: U of Texas P, 1993.

¹²⁵ Lopez K. S. Latin American Novels of the Conquest: Reinventing the New World. Missouri: University of Missouri Press, 2002.

¹²⁶ Hutcheon L. Postmodern Paratextuality and History. Texte 5 (1986).

которое включает в себя 3 важнейшие составляющие, а именно: 1) невозможность познать истинную сущность истории, исторических событий, 2) циклическая сущность истории, и 3) непредсказуемость истории¹²⁷. В новом историческом романе авторы сознательно искажают историю посредством анахронизмов и опущений, используют известные исторические фигуры, вводят в повествование интертекст, метаповествование, пародию, полифонию.

В своем исследовании нового латиноамериканского романа о Конкисте, Кимберли Лопес относит эти произведения к поджанру «нового исторического романа», они переосмысливают и переписывают момент встречи европейцев – испанцев и португальцев с коренным населением континентов Южной и Северной Америки – индейцами. В отличие от индихенистского романа XIX – начала XX веков, эти романы описывают события из истории Конкисты не только с точки зрения индейцев, но и с точки зрения завоевателей, однако преломляют традиционную оппозицию «себя» - Европе, утверждая третью культуру: не белую, не индейскую, а метисную, которая сочетает в себе первые две. Авторы еще раз возвращаются к истокам своего бытия, своей истории, продолжают напряженный поиск своей сущности¹²⁸.

Так, в романе «Малинче» Лаура Эскивель переосмысливает историю и культурное наследие всех мексиканцев, чтобы понять и объяснить мировоззрения и действительность современных мексиканцев конца XX – начала XXI веков. Для этого она обращается к тому, откуда все началось – к прошлому, которое сформировало и создало настоящее. Здесь легенда о «первой мексиканской Матери» поднимается до национального мифа. **Трагический образ Малинче**, имеющий в фольклоре негативную коннотацию (Малинче называют предательницей, помогавшей Кортесу

¹²⁷ Menton S. Latin America's New Historical Novel. Austin: U of Texas P, 1993, p. 23.

¹²⁸ Lopez K. S. Latin American Novels of the Conquest: Reinventing the New World. Missouri: University of Missouri Press, 2002, p. 26.

завоевать свою родину), трансформируется, становясь универсальным, соотносимым с образом мифологической Праматери, давшей жизнь метисам - первым мексиканцам.

Роман Эскивель можно также отнести к корпусу текстов, которые Линда Хатчен определяет, как «постмодернистский исторический метатекст»: *«Они все (тексты) поднимают вопрос о том, как история, исторические документы и свидетельства переплетаются с вымыслом в тексте романа, и в то же время каким-то образом сохраняют свой исторически достоверный статус»*¹²⁹. Согласно Хатчен это происходит благодаря паратексту.

Действительно, паратекст, используемый в романе Эскивель, включающий библиографию, «Введение автора» и «кодекс Малиналли», разрывает ткань повествования, одновременно дублирует основной текст и несет в себе дополнительную смысловую нагрузку. Так называемый «кодекс Малиналли» разделен на фрагменты, которые сопровождают текст каждой главы. Однако в каждом издании романа (английском или испанском) набор изображений из кодекса разный, что указывает на попытку издателя как можно лучше донести содержащуюся в кодексе информацию, исходя из языковых и культурных предпочтений и склонностей читателей. «Кодекс Малиналли» отсылает читателей к оригинальным индейским текстам и кодексам, таким как «Льенсо де Тлашкала» и «Флорентийский Кодекс», однако способ воспроизведения изображений из кодекса очень близок к жанру комиксов или графического романа, что невольно пародирует и умаляет значение оригинальных текстов как культурных памятников и исторических документов.

В своем труде «Паратексты: пороги интерпретации» Жерар Женетт отмечает, что такие элементы как обложка книги или иллюстрации играют

¹²⁹ Hutcheon L. Postmodern Paratextuality and History. Texte 5 (1986). p. 302.

огромную роль в восприятии книги читателем, что в свою очередь влияет на спрос книги и ее популярность. Он говорит о том, что паратекст дает возможность тексту превратиться в книгу, которая будет представлена читателям, и шире, публике. Это является своеобразным преддверием, «порогом» или «вестибюлем», который предоставляет читателю выбор: окунуться в мир книги или вернуться назад и не читать¹³⁰.

Паратексты, обычно, дополняют текст книги и формируют определенные ожидания у читателей, а также указывают на то, как именно автор и издатель хотят, чтобы книга воспринималась. Во «Введение автора», которое является паратекстом наравне с обложкой книги, «Кодексом Малиналли», библиографией, в которой Лаура Эскивель ссылается на исторические тексты, другие романы и произведения о Малинче, используемые ею для написания романа, а также в краткой аннотации роман описывается как «необычная история трагической и страстной любви конкистадора Эрнана Кортеса и индейки Малиналли, ставшей его переводчицей во время конкисты ацтекской империи».

Теперь обратимся к «Кодексу Малиналли» - это иллюстрации к роману «Малинче» Лауры Эскивель, выполненные ее племянником Хорди Кастельсом и отсылающие нас к техникам, в которых создавались индейские кодексы в период ранней испанской колонизации. Техника, которую использует Кастельс совмещает в себе традиционные формы исторических кодексов XVI века (техника изображения мыслей персонажей, их речи, течение воды и др.) и элементы современных комиксов («пузырек речи»). Как автор поясняет во «Введении», она стремилась, чтобы кодекс дополнял текст и стал формой, в которой должны сойтись два видения мира, две формы повествования – письменная и символическая, два времени, две страсти, две

¹³⁰Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Trans. Jane E. Lewin. New York: Cambridge UP, 1997. p. 1-2.

души¹³¹. Поэтому автор считает, что роман состоит из двух частей: текста и пиктографических изображений кодекса, - образуя некое гибридное единство. Изображения в «Кодексе Малиналли» вкратце передают события, изложенные в тексте романа, сквозь них прослеживается жизнь Малинче, ее участие в событиях Конкисты. Сам автор же стремление своей героини Малиналли объединить два мира, две культуры в нечто новое, единое, передает и посредством форм повествования, совмещая письменное повествование и пиктографическую технику индейских кодексов.

«Кодекс Малиналли», стилизованный под индейские кодексы, отсылает к целой традиции создания кодексов, посредством которых индейцы сохраняли и передавали свою историю, культуру и верования еще с доколумбовых времен. Несмотря на то, что много индейских кодексов было сожжено испанцами в 1520-1530-е годы, другие кодексы создавались на протяжении всего периода колонизации, чтобы сохранить и передать потомкам хотя бы часть индейского наследия. Как отмечает Хорхе Рабаса после Конкисты индейские мастера, создававшие кодексы, стали незаменимым источником информации о доколумбовом прошлом, находившем отражение в таких документах как иллюстративная часть во «Флорентийском кодексе» Саагуна, записи о дани в «Кодексе Оссума» или восхваление роли тлашкальтеков в завоевании Ацтекской империи в Льенсо де Тлашкала. К тому же в индейских кодексах содержалась информация, изображения, которые не могли быть переданы только в письменном тексте¹³².

Так, в романе «Малинче» автор подчеркивает возможность передачи и восприятия истории несколькими способами – наиболее значимые эпизоды описаны и в тексте романа, и изображены в «Кодексе Малиналли». Таким образом история Малинче, ее роль в завоевании Мексики испанцами

¹³¹ Esquivel L. Malinche. Mexico: Santillana, 2005. p. viii.

¹³² Rabasa J. Pre-Columbian Past and Indian Presents in Mexican History./Colonialism Past and Present. Ed. Alvaro Felix Bolanos and Gustavo Verdesio. Albany, NY: SUNY P, 2002. p. 55

пересказывается сразу в нескольких плоскостях, воспроизводится несколькими дискурсами.

Изображения из кодекса почти всегда расположены в начале главы, однако их расположение может варьироваться от издания к изданию. Например, в изданиях на английском языке некоторые изображения с откровенными сценами, такими, как сцена рождения Малинче и сцена посещения Кортесом и Малинче бани, - просто не публикуются. Тогда как в мексиканских изданиях романа «Малинче» изображения расположены по всему тексту, создавая атмосферу графического романа, что в свою очередь оказывает более глубокое эмоциональное воздействие на читателей и привносит дополнительные коннотации, о чем уже говорилось выше.

В большинстве случаев изображения в «Кодексе Малиналли» визуализируют основные сцены событий, описываемых в романе и идут параллельно с повествованием. Эта техника напоминает графический роман, изображения отбираются из оригинального кодекса и располагаются рядом с той частью текста, в которой повествуется о событиях, отраженных на данном изображении. Кроме того, «Кодекс Малиналли» напоминает саму структуру романа: каждой главе романа соответствует большое детальное изображение, которое обобщает события и является ключевым для данной главы. За каждым большим изображением следует серия маленьких, которые последовательно отражают суть событий, описываемых в каждой главе. В кодексе восемь больших изображений, сопровождаемые серией более мелких каждое, и они соотносятся с восьмью главами романа.

Все изображения можно условно разделить на две категории. К первой категории можно отнести неизвестные истории события и сцены из жизни Малинче, которые вводит Лаура Эскивель в свой роман, чтобы обогатить характер главной героини, заполняющие пробелы, «пустоту» неизвестности, окружающую эту неоднозначную историческую фигуру. Сюда относятся

изображения со сценой рождения Малиналли, сценой разговора Кортеса и Малиналли в бане, сценой ее жизни дома с мужем Харамильо и ее двумя детьми и сценой ее смерти, ведь достоверной информации об этих событиях нет. Посредством описания этих неизвестных событий, автору удается создать цельный живой характер главной героини. Ко второй категории мы относим изображения, пересказывающие события Конкисты, уже описанные в хрониках и разнообразных кодексах («Льенсо де Тлашкала», «Флорентийский кодекс»). К ним относятся изображения со сценой подношения даров тлашкальтеками, с которыми Кортес заключает союз, где Малиналли выступает переводчиком, сценой резни на Темпло Майор в Теночтитлане в 1520 году.

Используя «Кодекс Малиналли», как паратекст в своем романе, как некое дополнение к основному тексту, мексиканская писательница переплетает реальные исторические события с вымышленными, создавая единое целое. Также как повествование в романе ведется от первого лица, так и в кодексе Малиналли присутствует почти на всех изображениях и чаще всего находится в центре сцены. «Кодекс Малиналли» показывает нам историю Малинче, «ее историю», изображает события параллельно с текстом романа, акцентируя внимание читателей на том, что именно эта версия истории наиболее значима для мексиканцев.

Лаура Эскивель далеко не первая, кто превращает Малинче в литературного героя, однако она наделяет свою героиню еще и чертами героини любовного романа. Однако «Малинче» - это не просто еще один любовный роман, главными героями которого, становятся исторические фигуры, но и не вполне «новый» исторический роман с элементами любовного. Это саморефлектирующий постмодернистский текст, в котором автор использует клише романтизма, пародию, отсылает к «новому» историческому роману, не предлагая новый взгляд на исторические события или фигуры, вводит элементы магического.

Образ Малинче (в романе – Малиналли), который создает Эскивель, не дает радикально нового понимания исторического контекста, жизни и роли в истории Малинче, а только меняет акценты. В своем романе автор делает установку на историческую достоверность событий. Образ Малинче часто соотносится с традиционными представлениями об индеанке, особенно с текстами Берналя Диаса дель Кастильо. Это приводит к тому, что Эскивель вводит в роман традиционные эпизоды и информацию, не создавая кардинально новую версию событий. Малиналли оказывается ограничена ролью героини любовного романа. События романа не позволяют героине использовать свой собственный голос, тем самым сообщая читателю о необходимости переоценки мифа о Конкисте, разрушения традиционного, официального, мачистского восприятия, которое даже в современном мире формирует представления общества об исторических фигурах прошлого Мексики.

В романе «Малинче» мексиканская писательница делает попытку изобразить исторического персонажа, о жизни которого сохранилось очень мало достоверной информации, наделить его цельным и живым характером, всесторонне осветив все особенности и черты образа. Большая часть повествования ведется от лица главной героини или отражает ее точку зрения, но сама Малиналли начинает осознавать силу и важность собственного голоса, только после эпизода резни в Чолуле. Такой прием **«нарушенного молчания»**, когда подавляемая мужчиной и обществом героиня выражает несогласие с установленными правилами и начинает борьбу против них, автор использует и ранее в своем дебютном романе «Шоколад на крутом кипятке». Следует отметить, что при анализе главной героини первого романа Лауры Эскивель, мнения критиков о том, можно ли применить здесь принцип **«нарушенного молчания»**, разделились. Логика этой дискуссии сводится к тому, на самом ли деле Тита обретает свой «голос», осознает свою самостоятельность и неповторимость как индивида, выражая свои чувства

единственным доступным ей способом – через приготовление еды; или же она просто пассивный носитель незаурядных кулинарных способностей, позволяющая другим говорить за себя, распоряжаться своей жизнью. Эта дискуссия расширяется еще и тем, что Титу можно признать героиней любовного романа. Она использует традиционные женские способы для самовыражения: вязание, приготовление еды, составление поваренной книги, которые обычно относятся к женским занятиям и обязанностям, однако Тита их использует для критики и протеста против строгих патриархальных устоев своей матери.

В романе «Шоколад на крутом кипятке» главная героиня находит способ для самовыражения, однако только посредством занятий, традиционно считающимися женскими. Кроме того, она **жертвует собой**, своим счастьем, для лучшей судьбы будущих женских поколений семьи де Ла Гарса. Так, Анна Мария Сандоваль отмечает, что на первый взгляд кажется, что «Шоколад на крутом кипятке» только закрепляет сложившиеся клише и стереотипы о женщине и Мексике. Такой успех романа в США может быть объяснен узнаванием читателями стереотипных образов: «горячего» латиноамериканского любовника, мексиканской домохозяйки, кроткой индейской служанки, слабой матери, ревнивого мужчины – настоящего мачо, страстной мулатки, событий мексиканской революции. Однако, проанализировав роман, становится очевидным, что Эскивель пародирует введенные ею в повествование стереотипы. Так, слабая мать становится воплощением всех строгих патриархальных традиций и правил. Возлюбленный главной героини Педро, вместо того, чтобы вести себя как настоящий мачо: рискнуть и спасти ее от, предназначенной ей семейными традициями и матерью, судьбы всю жизнь ухаживать за матушкой Еленой, никогда не выходить замуж и не иметь детей, оказывается слабым и нерешительным и женится на старшей сестре своей любимой, чтобы хотя бы таким образом быть с нею рядом. Служанка-индеанка Нача, оказывается

совсем не кроткой и незаметной фигурой, и несмотря на то, что умирает рано, обладая сверхъестественными способностями, посещает Титу в виде духа в важные моменты ее жизни¹³³.

Лаура Эскивель вводит в свои романы клише и стереотипные элементы при изображении мужских и женских образов как в романе «Шоколад на крутом кипятке», так и в своем пятом романе «Малинче». Персонажей этих романов можно соотнести с типичными героями «любовного треугольника». Эрнан Кортес изображен как эгоистичный самоуверенный «донжуан» (альфа-самец), Хуан Харамильо – покладистый и заботливый муж (бета-самец), и Малиналли – девушка, оказавшаяся между притягательной силой и властью первого, и обещанием тихих радостей семейной жизни и стабильности, предложенные вторым.

«Безумная любовь» в романе «Малинче» - это не просто страстная любовь вспыхнувшая между Малиналли и Кортесом, а настоящая **«любовь-ненависть»**. Это проявляется уже в конце сцены первой близости Кортеса и Малиналли: *«Parecía que nadie más que Dios fue testigo del arrebató de esa ira lujosa, de esa venganza pasional, de ese odio amoroso, pero no fue así»*¹³⁴. Автор несколько раз подчеркивает и гиперболизирует этот концепт «безумной любви» повторением фраз «ira lujosa» (священный гнев), «venganza pasional» (замешенного на страсти отмщения), «odio amoroso» (ненависти в любви). Используя гиперболу, автор обращает внимание на абсурдность описываемой ситуации и совмещает две существующих версии интерпретаций об отношениях Кортеса и Малиналли. С одной стороны, их традиционно изображают как страстных любовников, когда Малинче выступает в роли

¹³³ Sandoval A. M. "No dejen que se escapen." Carmen Boullosa and Laura Esquivel.// *Toward a Latina Feminism of the Americas*. Austin: U of Texas P, 2008. p. 45-64.

¹³⁴ Esquivel L. *Malinche*. Mexico: Santillana, 2005, p. 77 (пер. с исп. В. Правосудова) «Казалось, никто, кроме бога, не был свидетелем этого всплеска священного гнева, этого восторга, этого замешенного на страсти отмщения, этой любви в ненависти и ненависти в любви...»

соблазнительницы, с другой – Малинче, будучи рабыней и не имея другого выхода, скорее всего, была изнасилована Кортесом.

В романе «Малинче» введение автором клише любовного романа может иметь две цели: воспроизвести миф о Малинче как важнейшей исторической фигуре, Праматери мексиканцев, ставшей подругой и любовницей Кортеса, а также подвергнуть этот образ положительным изменениям в сознании мексиканцев. Однако не стоит также отрицать, что, автор используя для создания романа достаточно простой сюжет, стереотипные характеры персонажей, клише любовного романа, помещает свое произведение в обширное поле литературы, где «история написана женщинами для женщин».

Как и «Шоколад на крутом кипятке» роман, «Малинче» имеет сложную повествовательную структуру. В обоих текстах можно выявить ряд схожих элементов: в этих двух романах главные героини Тита и Малиналли – молодые невинные девушки, которые оказываются перед нелегким **выбором между любовью и долгом**. Они ведут непримиримую борьбу за свою свободу против «**виоленсии**», мачизма в тяжелые периоды в истории страны (завоевание Мексики испанцами и гражданская война), когда многое меняется, когда в стране и обществе царит беспорядок и хаос.

Роман «Малинче» состоит из восьми глав, повествование ведется от третьего лица и отражает точку зрения Малиналли (повествование несколько раз переключается и отражает восприятие, воспоминания и переживания Эрнана Кортеса и Хуана Харамильо). Подобный прием присущ авторам, которые пытаются переосмыслить и переписать историю о Малинче. Как отмечает Марго Гланц, в испанских хрониках Малинче лишена голоса. Все, что она говорит, все что можно интерпретировать как ее мысли, видение мира передается несобственно-прямой речью¹³⁵. Например, в хронике «Правдивая

¹³⁵ Glantz M. Doña Marina Captain Malinche. Bilingual Games: Some Literary Investigations. Ed. Doris Sommer. New York: Palgrave MacMillan, 2003. p. 104.

история завоевания Новой Испании» Берналя Диаса нет ни одного эпизода, в котором представилась бы возможность Донье Марине говорить от себя. Она становится «языком» («lengua») и только повторяет слова других, поэтому она не имеет своего дискурса.

Возможно, Лаура Эскивель пыталась изменить сложившуюся традицию в своем романе – позволить Малинче обрести свой голос. Однако точка зрения героини романа скорее отражает видение мира женщины-индеанки, которая, по мнению Эскивель, способна была стать Праматерью всех мексиканцев, чем реальной Малинче. Другими словами, автор, пытаясь дать больше свободы самовыражения своей героине, лишь вкладывает в ее уста свое видение истории и современного общества и не позволяет в полной мере ей рассказать свою историю. В этом и состоит ирония – в романе «Малинче», как и в хрониках, главная героиня так и не получает реальной возможности использовать свой собственный голос.

В своем исследовании «Голос антигероини: Повествовательный дискурс и трансформации в пикареске» американский литературовед Эдвард Фридман говорит о дистанции, возникающей между автором и рассказчиком, которая очень хорошо прослеживается в испанской пикареске. Когда авторы-мужчины пытаются воссоздать внутренний мир женщины, они зачастую терпят неудачу – образы получаются неестественными, ходульными, в определенной степени идеализированными. Их женские образы не дают представления о женщине, ее внутреннем мире, - таком, каков он на самом деле. Неважно, какое положение занимает героиня в мужском обществе, неважно, за что она борется – в большинстве случаев она потерпит неудачу¹³⁶.

Такой же парадокс возникает и в романе «Малинче». Стремясь переосмыслить образ Малинче, сделать его более живым, наделять

¹³⁶ Friedman E. H. *The Antiheroine's Voice: Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque*. Columbia, U of Missouri P, 1987. p. 222-227.

собственным голосом, Лаура Эскивель идеализирует свою героиню. Когда в романе мы видим Малиналли занимающейся домашними исконно женскими делами (приготовление еды, вышивание гупиля, обучение своих детей языку науатль дома), она полностью исключается из сферы мужских занятий – сферы политики, войны, дипломатии, переговоров. Последние два действия Малиналли в романе – прокол языка шипом агавы и добровольная самоизоляция от общественной жизни – только увеличивают пропасть между мужской сферой (внешней) и женской сферой (домашней, внутренней) деятельности. Лаура Эскивель **возвышает Малинче до образа «Праматери Мексики»**, и ее героиня Малиналли в конце ее путешествия с Кортесом воплощает в себе **черты идеальной жены и матери**. Эскивель только модулирует точку зрения Малиналли, заставляя читателей поверить, что именно героиня романа пересказывает свою историю, делится своими переживаниями, эмоциями, внутренним миром. Однако такое изображение Малиналли как идеальной домохозяйки и матери отрицает свободу героини.

В интервью с Адрианой Лопес Лаура Эскивель говорит о том, что пыталась создать такой образ Малинче, который бы вписывался в современный социальный контекст и был понятен как можно большей аудитории читателей. На вопрос, должны ли современные латиноамериканки соотносить себя с образом Малинче, которая была достаточно прогрессивной для своего времени и даже в какой-то степени феминисткой, автор ответила: *«К тому моменту как Малинче попала к Кортесу, она была уже дважды перепродана как рабыня. Какую точку зрения о свободе женщин она могла иметь? Что значило быть женщиной в той ацтекской империи, по ее мнению? И что она думала о правителях, которые позволили сформироваться в обществе такому угнетенному положению женщин? Эти вопросы послужили основой для развития ее (Малинче) характера. Мне было бы очень приятно, если бы современные женщины, которые должны «отвоевывать» свою свободу и права, ориентировались на мою Малинче...*

*Это было бы прекрасно, если бы вымышленный персонаж помогал реальным женщинам, и даже мужчинам». Иными словами, переосмысливая историю Малинче, Эскивель создает **яркий образ женщины, который может служить примером** для всех латиноамериканских, в первую очередь мексиканских, **угнетенных женщин**. В своем романе мексиканская писательница предлагает свое видение образа Малинче, ее роли в процессе самоидентификации мексиканцев. Во «Введении автора», которое включено в американские и испанские издания романа, и к сожалению, отсутствует в русском, так же как и в своих интервью, имеющих отношение к роману, Эскивель говорит о необходимости процесса переосмысления образа Малинче, как Праматери мексиканцев и осознания себя современными «дочерьми Малинче»¹³⁷.*

Лаура Эскивель поднимает сложный вопрос в своем романе о том, имеет ли Малиналли и шире мексиканка, каждая женщина **свободу самовыражения** вне традиционной домашней сферы деятельности, ведь кажется, что Малиналли гордится своей покорностью рабыни и умением угодить своим хозяевам. Однако, она обладает двумя необычными для женщин той эпохи талантами, которые выводят ее персонажа, далеко за рамки обыкновенных женских занятий, а именно, **способностью к языкам**, которая позволяет ей стать переводчиком и дипломатом Кортеса и влиять на ход истории, и **умением создавать кодексы и сохранять историю** и передавать будущим поколениям эти знания, **внося**, таким образом, **порядок в окружающий ее хаос**. Эти занятия мыслились как исключительно мужские и женщины к ним не допускались, что еще раз показывает исключительность фигуры Малинче, которая была способна изменить укоренившиеся в обеих культурах правила. В романе нет даже намека на то, что создание кодексов выпадает из женской сферы деятельности: *«Та (бабушка), едва Малиналли начала говорить, стала*

¹³⁷ Vivancos Pérez R. F. Feminismo, traducción cultural y traición en Malinche de Laura Esquivel. // Mexican Studies / Estudios Mexicanos. 26.1 (2010). p. 120-121.

учить внучку не только устной речи, но и занималась с ней неким подобием письма. Она научила девочку рисовать тексты, состоящие из образов – не то знаков-иероглифов, не то картинок. Так Малиналли увеличивала запас слов, училась мыслить образами и развивала память. [...] Едва девочка освоила азы этого полурисования-полуписьма, как бабушка научила ее писать тексты-картинки (кодексы) череду образов, которые рассказывали бы о каком-либо событии или происшествии»¹³⁸.

Главная героиня Лауры Эскивель способна заниматься делами, выходящими за рамки традиционной обычной сферы деятельности индейской женщины. Ее роль как переводчика и дипломата очень важна для истории, однако для мексиканской писательницы XXI века более значимой становится **способность Малинче создавать кодексы**, которые она использует, чтобы сохранить свои воспоминания, переживания и передать их последующим поколениям своих детей – мексиканцев. Это **позволяет создать мост и диалог культур прошлого и будущего**, ведь не зря многие мексиканцы считают Малинче своей Праматерью. Изображая Малинче как наставника и составителя кодексов, автор неоднократно обращает внимание читателей на необходимость сохранять и ценить свое мексиканское культурное наследие как индейское, так и испанское. Вот как она говорит об этом в интервью с Лопес: *«В коллективном подсознании мексиканцев Малинче мыслится как мать, а Кортес как отец нации, и если мы считаем, что она была предательницей и шлюхой, а он вором и убийцей, кем же тогда являемся мы? Я считаю, что мы должны изменить свой взгляд на события Конкисты. Мы должны перестать считать себя «жертвами» испанцев. [...] Очень важно быть способным переосмыслить свою историю, взглянуть на события прошлого свежим взглядом, и, возможно, наконец-то понять, что кровь, текущая в наших жилах соединяет в себе две крови, что наша кожа*

¹³⁸ Эскивель Л. Малинче. (пер. с исп. В. Правосудова). - М.: Эксмо, СПб.: Домино, 2010, с. 50.

содержит все оттенки, что в наших глазах отражаются все культуры, что в Мексике впервые история Европы, Азии, Африки и Америки сошлись воедино. Если мы сможем взглянуть на мир с этой точки зрения, разве не будем мы гордиться своим прошлым?»¹³⁹

Создание кодексов становится той творческой деятельностью, которая **связывает между собой поколения**: так, бабушка учит этому искусству Малиналли, а она в свою очередь передает его своим детям, которые впитают его и передадут последующим поколениям свое индейское наследие. Воспитывая своих детей (Мартина Кортеса и Марию Харамилью), Малиналли со своим мужем Хуаном Харамилью договорились учить детей говорить и на испанском языке, и на науатль, рассказывать им об испанской и индейской истории и культурах, наследниками которых они стали: *«Вот тогда она и решила написать для них книгу – книгу-кодекс, историю ее семьи, частью нарисованную, а частью написанную иероглифами и словами. Малиналли хотела, чтобы ее дети не забывали этот древний священный язык, чтобы они научились читать эти знаки и иероглифы. Ведь язык древних священных текстов все больше уходил из жизни ее народа. Один из древнейших текстов майя гласил: «Лишь тот, кто умеет смотреть и видеть, лишь тот, кто обладает многими знаниями и мудростью, может понять страницы нарисованных слов и написанных рисунков. Две краски – красная и черная – подвластны тому, кто творит эти кодексы. Его творения служат нам указателем в пути, подсказывают верную дорогу, помогают дойти до цели»¹⁴⁰*. Этот отрывок повествует о периоде семейной жизни Малиналли после экспедиции в Ибуэрас и живописует гармонию и радости счастливой семейной жизни, идиллические отношения супругов и детей. Однако то, что

¹³⁹ Lopez A. Laura Esquivel: Reconquering Malinche.// *Criticas*. 6.2 (2006): n. pag. January 10 2010 [Электронный ресурс: дата обращения 15.08.2016] <<http://www.criticasmagazine.com/article/CA6305733.html>>.

¹⁴⁰ Эскивель Л. Малинче. /Пер. с исп. В. Правосудовой. - М.: Эксмо, СПб.: Домино, 2010. с. 237.

описывает Эскивель в конце романа значительно отличается от того, что нам известно о судьбе ее двоих детей.

В то время как в истории о судьбе Малинче сохранилось очень мало достоверных данных, о жизни ее детей Мартина Кортеса и Марии Харамильо имеется намного больше документов, дошедших до наших дней. Мартин Кортес – сын Малинче и Эрнана Кортеса, вырос в Испании в семье друзей Кортеса, и вероятнее всего так никогда и не вернулся в Мексику, даже будучи уже взрослым. Это была обычная практика для испанских конкистадоров, признавших своих внебрачных детей от индейнок – детей разлучали с индейскими матерями и зачатую отправляли в Испанию¹⁴¹.

Мария Харамильо едва знала свою мать, так как Малинче умерла, когда Мария была еще совсем ребенком. Сведения, которые мы имеем о дочери Малинче, почерпнуты из судебного иска и документов дела по тяжбе, возникшей между Марией и ее мачехой, когда вторая жена Хуана Харамильо унаследовала обширные земли, изначально пожалованные Малинче Кортесом. Судебные документы этой тяжбы позволяют составить ясное представление о том, какие непростые отношения связывали метиску-падчерицу и испанку-мачеху на протяжении длительного периода их жизни, поэтому образ семейной гармонии, который живописует Лаура Эскивель в последней главе своего романа, демонстрирует переосмысление автором не только истории, жизни самой Малинче, но и ее детей и наследников.

Для Эскивель в образах Марии и Мартина в романе воплощаются все мексиканцы, все читатели, которые должны расшифровать коды, чтобы переосмыслить и понять прошлое Мексики. К сожалению, чрезмерная идеализация встречи и взаимодействия европейской и индейской культур в романе «Малинче» сглаживает многие обстоятельства и жестокость

¹⁴¹ Powers K. V. *Women in the Crucible of the Conquest*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2005. p. 78.

конкистадоров и индейцев во времена Конкисты, что не дает полной картины событий.

Итак, проследив развитие образа Малинче в мексиканской литературе, можно утверждать, что он превратился в устойчивый мифообраз женщины и Праматери народа в Мексике. Образ Малинче **амбивалентен** по своей сути и вбирает в себя мифологические черты как Ла Йороны, погубившей своих детей, так пресвятой Девы Гвадалупской, считающейся покровительницей и заступницей мексиканцев. Можно утверждать, что во второй половине XX века происходит позитивное изменение образа в сознании мексиканцев – Малинче становится **символом объединения культур**, ведь именно она **положила начало процессу метисации**, став Праматерью мексиканцев.

Прослеживая характер развития образа Малинче в произведениях писателей, можно убедиться в том, что, во-первых, он является лейтмотивным в реализации темы женщины и Праматери, а, во-вторых, что его модификация влечет за собой расширение диапазона темы и коренное изменение ее: на первый план в качестве доминанты выступает идея философии истории, обращенной в будущее и роль женщины в ней.

Тема «мексиканской Евы Малинче» относится к числу направляющих в мексиканской литературе, однако она не развивается широко и плавно, что, на наш взгляд, обусловлено отчасти **амбивалентностью образа**, живущего в народном сознании, отчасти – изменением менталитета мексиканцев.

Глава 3. Эвита: от имиджа к мифообразу

В этой главе мы рассмотрим образ Эвиты в контексте аргентинской литературы и культуры, который приобретает наиболее яркое воплощение в романе аргентинского писателя Абея Поссе «Страсти по Эвите» (*La pasión según Eva*, 1994). Он вобрал в себя всю многогранность и неоднозначность образа, ставшего символом аргентинского народа и «Матерью нации». Мы проследим развитие и эволюцию мифообраза «матери аргентинской нации», которой стала в XX веке Эва Перон.

Мария Эва Дуарте де Перон была второй женой Хуана Перона и с 1946 вплоть до своей смерти в 1952 году – Первой леди Аргентины. Хотя она никогда не занимала определенного поста в правительстве Хуана Перона, во время первого срока президентства своего мужа, она вела активную общественную деятельность, поддерживала профсоюзы и вскоре стала самой влиятельной женщиной Аргентины. Наибольшую популярность среди народа она обрела, благодаря своей работе в благотворительном Фонде Эвы Перон, который она же и основала, а также основанию крупномасштабной политической партии (*Partido Peronista Femenino*). В 1951 году Эва Перон заявила о своем желании баллотироваться на пост вице-президента Аргентины. Ее кандидатура получила большую поддержку со стороны перонистской общественности, однако ухудшение ее здоровья и постоянное противостояние со стороны военных и политической элиты страны сделали невозможным выдвижение ее кандидатуры на этот пост. В конечном итоге, в качестве утешения ей предложили официальный титул Духовного Лидера Нации незадолго до ее смерти в 1952 году.

Популярность и важность фигуры Эвы Перон как символа нации в истории Аргентины главным образом связана с целым рядом изменений, произошедших, когда у власти находился Хуан Перон, в частности, предоставление избирательных прав женщинам и вовлечение народных масс

в общественную деятельность и политику страны. Эва Перон была неординарным представителем аргентинского народа не только потому, что высказала проблемы обычных людей и прилагала усилия для их решения, но и потому что сама была выходцем из народа. Она была женщиной в строгом патриархальном обществе, к тому же внебрачным ребенком, единственной, кого не признал ее родной отец, которая смогла сломать традиционные устои, перешагнуть через предрассудки и сплетни, стать самым влиятельным общественным деятелем и первой леди Аргентины, получить мировое признание. Тот факт же, что переехав в Буэнос-Айрес, Эва Перон выбирает себе профессию актрисы – не слишком уважаемая и благородная в те времена – профессия для девушки среди политической и общественной элиты страны – еще больше выделял и маргинализировал ее фигуру. Она не принадлежала к аргентинскому высшему сословию и ее приход к власти не только потряс политические структуры страны, но и обеспечил ей лояльность низших сословий, когда каждый человек мог отождествить себя с нею и обрести надежду на лучшую жизнь.

Эва Перон стала важной и значимой фигурой для Аргентины, ее истории несмотря на то, что она лишь ненадолго появилась на политической сцене страны. Вместе со своим мужем Хуаном Пероном они навсегда изменили политическую ситуацию в стране, а масштаб их влияния можно проиллюстрировать фразой известного аргентинского критика и аналитика культуры и литературы Беатрис Карло: «Formó parte de una generación que fue marcada en lo político por el peronismo y en lo cultural por Borges»¹⁴². Она считает, что в аргентинской культуре и политике послевоенного периода существует два феномена: если Борхес является выдающейся фигурой в истории литературы, имевшей огромное значение и сформировавшей целое

¹⁴² Beatriz S. La pasión y la excepción. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2003. p. 9.

поколение писателей и читателей, то супруги Перон оказали такой же эффект на политическую жизнь страны.

Несмотря на то, что в 1920-1930-е годы, с возникновением партии Гражданский радикальный союз (ГРС, Union Cívica Radical) и президентством Иполито Иригойен (1916-1922 гг. и 1928-1930 гг.), аргентинский рабочий класс обрел определенный вес в жизни страны, именно популистская политика Хуана и Эвы Перон вывела народ на политическую сцену Аргентины, придала ему невиданную до сих пор значимость и вовлеченность в общественную и политическую деятельность. Это не значит, что народ в прямом смысле занимался политикой, учитывая авторитарность перонистского режима, однако бесспорным остается тот факт, что Хуан и Эва Перон, в отличие от остальной аргентинской политической элиты, вовлекли в политическую жизнь и привлекли на свою сторону аргентинский рабочий класс – ту группу населения, которую прежде никогда не брали в расчет лидеры страны. Что еще важнее, как отмечает аргентинский историк Мариано Бен Плоткин, они создают целый комплекс символов, мифов и ритуалов, которые образуют некую единую систему, которую он называет «Peronist political imaginary». Эта система создана для лучшего воздействия на аргентинский народ, управления им, и использования в политике для достижения своих целей. Центральной фигурой в этой системе становится Эва: *«Впечатляющее единство движения [перонизма] может быть частично объяснено стремительным ростом его численности за счет не политизированных групп населения, которые до этого не поддерживали ни одну из политических партий и были бесконечно преданы перонизму. При Пероне число профсоюзов удвоилось, новые члены которых были всецело преданы своему Лидеру. Жена Перона – Эва способствовала поддержанию хороших отношений с профсоюзами, а также привлекла в перонистское движение другую маргинализованную группу населения. Эва Перон получила поддержку аргентинских женщин, дав им право голоса и создав отдельную партию [Partido Peronista Femenino]. Она*

завоевала доверие и любовь «притесняемых», создав для них Фонд социального обеспечения»¹⁴³.

Перонизм прежде всего был движением, основанным на сильном эмоциональном воздействии на обычных людей, которые вовлекались в политическое движение благодаря пропагандируемому и тиражируемому чувству социальной справедливости, основные принципы которого были изложены идеологией хустисиализма. Согласно Сарло, перонизм был больше чем просто идеология: *«Перонизм был больше чем просто идеология, больше чем система идей, он был самоидентификацией»*¹⁴⁴. Плоткин также отмечает, что такая впечатляющая эффективность воздействия перонизма на людей основывалась на том, что большинство аргентинцев способны были отождествить себя, свои жизненные сложности и беды с перонистским движением и Эвой Перон на эмоциональном, а не идеологическом уровне.

Следует отметить, что общим знаменателем идеологии перонизма был, конечно, сам Хуан Перон, однако идеи и принципы, стоящие за этим человеком, даже внутри политического движения очень часто трактовались по-разному, иногда кардинально противоположными способами. Это достаточно подробно описано в исторических и политологических исследованиях, а также находит свое отражение даже в литературных произведениях. Так, роман «Ни горя, ни забвения...» (*No habrá más penas ni olvido*, 1980) аргентинского писателя Освальдо Сориано – это пародия на внутривнутриполитическую борьбу оппозиционных групп, каждая из которых называет себя перонистской, при этом вкладывает в это понятие совершенно различный смысл. Точно так же и в романе аргентинского писателя Томаса Элоя Мартинеса «*La novela de Perón*» (1985) Хуан Перон является лишь

¹⁴³ Halperin Donghi T. *The Contemporary History of Latin America*. Ed. and trans. John Charles Chasteen. Durham: Duke UP, 1993. p. 263.

¹⁴⁴ Beatriz S. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2003. p. 92.

именем, некой оболочкой, обозначением, наполняемым противоречивыми идеями внутрипартийного противостояния.

В истории Аргентины и для перонистского движения в целом Эва Перон не может рассматриваться только как супруга президента, всегда скрытая в тени Хуана Перона. Она не только занимала важное политическое положение, но, как и Малинче, она стала символом, иконой, в которых воплотились многие политические и социальные стремления народа Аргентины, она обрела большую популярность среди обычного населения, чем ее супруг – Хуан Перон, президент Аргентины. В своем исследовании Сусана Росана несколько раз подчеркивает, сколь важное значение в формировании мифообраза имел визуальный и эмоциональный образ Эвы Перон, тщательно придуманный и разработанный еще во время первого президентского срока Перона¹⁴⁵.

Во время обоих президентских сроков Перона (1946-1952 гг. и 1952-1955) гг. Министерство Информации (Secretaría de Informaciones) организовало масштабную информационную кампанию для популяризации образов Эвы и Хуана Перона. Портреты Эвы Перон ежедневно появлялись на первых полосах в проправительственных газетах, таких как «Мир Перониста» (Mundo Peronista), «Демократия» (Democracia) и «Дело Перониста» (La causa Peronista), отныне публикация изображений Эвы и Хуана Перон стали обязательными во всех школьных учебниках. Помимо этого Министерством были выпущены брошюры об Эве, ее изображения тиражировались на тысячах спичечных коробков, пепельниц, носовых платков, зажигалок, календарей, ее голос звучал на радио и телевидении, чета Перон была частым и главным героем кинохроники (Sucesos argentinos), показываемой перед каждым показом фильма в кинотеатрах по всей стране. Аргентинское общество постоянно засыпало и просыпалось с изображением Эвы Перон, смотрящей на

¹⁴⁵ Rosano S. Reina, santa, fantasma: la representacion del cuerpo de Eva Peron. /Morafila and Olivera-Williams. – Madrid.: Frankfurt am Main Iberoamericana, 2005. p. 189-190.

них из газет, рекламных щитов, киноэкранов, говорящей с ними каждый день по радио.

Для многих аргентинцев образ Эвы Перон стал не только узнаваемым и родным, но и ассоциировался с заботой о каждом, даже самом «скромном» аргентинце, со всем положительным, что исходило от правительства, с обретением права голоса женщинами в исконно мачистском обществе. Во время правления Перона существенно улучшились условия жизни для большого слоя бедного аргентинского населения, была пересмотрена его роль и участие в общественной жизни. Долгое время, и даже сейчас, во многих аргентинских домах можно увидеть на стенах или в укромных уголках вместо традиционных статуэток святых изображения Эвы Перон, потому что для них она буквально воплотила идею социальной справедливости.

Образ Эвы Перон формировался в 1950-е годы и после ее смерти, вот уже на протяжении шестидесяти лет. Он постоянно обновлялся, обогащаясь новыми чертами и характеристиками, превращаясь в универсальный мифообраз, знакомый каждому аргентинцу. Этот образ снова и снова вдохновлял писателей, режиссеров, композиторов, становясь объектом многочисленных исследований и сюжетом, вокруг которого строились произведения литературы, музыки, кино.

Образ Эвиты в аргентинской литературе вобрал в себя множество подлинных и вымышленных свойств, характеристик и ликов Эвы Перон, формировавшихся всю ее жизнь и после смерти во многом благодаря ее положению и роли в истории страны. Это породило множество точек зрения и художественных интерпретаций, литературных произведений, которые по-разному осмысливали этот сверхнормативный образ. Так, появляются произведения, сюжет которых сосредоточен на церемонии прощания народа с Эвитой и последних почестей, воздаваемых ей аргентинской общественностью: рассказы «Она» (Ella, 1953) Хуана Карлоса Онетти,

«Творение» (La creaci3n) Сильвины Окампо, «Симулякр» (El simulacro, 1960) Хорхе Луиса Борхеса и «Мертвая Сеньора» (La se1ora muerta, 1963) Давида Виньяса, а также два стихотворения Нестора Перлонгера «Труп» (El cadáver) и «Труп нации» (El cadáver de la naci3n).

В небольшом рассказе «Симулякр», который вошел в сборник «Делатель» (El Hacedor, 1960), Борхес показывает, как политики манипулируют общественным мнением, используя в своих целях заупокойное бдение у тела Эвы Перон. Здесь Эва изображена как белокурая кукла, Хуан Перон же выступает кукловодом, разыгрывающим целый спектакль, чтобы завоевать любовь доверчивого народа. Он превращает Эвиту в симулякр, символ, за которым скрывается пустота и вымысел.

Рассказ был написан уже после смерти Эвиты и свержения Хуана Перона в 1955 году в результате военного переворота. Новое правительство стремилось преодолеть волнения в стране и покончить с невероятной популярностью Эвы Перон, культом преклонения перед ней. Действие разворачивается на ранчо неподалеку от реки в небольшом городке в провинции Чако, где каждая деталь говорит о бедности и убогости его обитателей. Местные старухи помогают организовать одному военному, вдовцу (имена не называются) заупокойное бдение по его жене – «*mi1esa de pelo rubio*»¹⁴⁶, которая покоится в хлипкой картонной коробке на сооруженном помосте. Речь идет о постановочном заупокойном бдении, организованном авантюристом, который зарабатывает деньги на доверчивости обычных людей из провинции, которые не могли себе позволить поехать в Буэнос Айрес на настоящую церемонию прощания с Эвитой Перон.

Автор с иронией описывает церемонию бдения, которая разыгрывается как спектакль, а декорации подменяют реальность. Однако для народа, для

¹⁴⁶ Borges J. L. El simulacro./ El hacedor. Madrid: Alianza, 1972. p. 31.

«*viejas desesperadas*»¹⁴⁷ для тех, кому «*no les bastó venir una sola vez*»¹⁴⁸ это действо наполнено истинными эмоциями и драматизмом. В действительности, им не важно, что это всего лишь кукла, а не настоящее тело, они охотно платят за иллюзию, за символ, который она олицетворяет. Невыразительная застывшая маска страданий на лице куклы резко контрастирует с живыми переживаниями и сильными эмоциями посетителей и помощников. Казалось бы перед нами, с одной стороны, холодный расчет и жажда наживы организатора бдения, с другой – наивность рядовых аргентинцев, которые участвуют в этом спектакле и произносят реплики, полагающиеся в подобных ситуациях: «*Era el destino. Se ha hecho todo lo humanamente posible*»¹⁴⁹. Но несмотря на это, мы становимся свидетелями рождения нового мифа. Аргентинскому народу необходим был герой, мученица, защитница, покровительница, и он создает мифообраз Матери, воплощенный в Эвите Перон.

В рассказе «Симулякр» ирония сосуществует с холодным научным интересом, с которым Борхес наблюдает ритуал, зарождение иллюзии, а затем мифообраза. Не случайно в конце рассказа автор еще раз подчеркивает незначительность для коллективного сознания аргентинцев того факта, что вдовец – это не Хуан Перон, а белокурая кукла – не Эва Дуарте. Образ Эвиты стал символом перемен и надежды на лучшее будущее, олицетворением веры в чудо. Вопреки холодному расчету и обыденной реальности смерть Эвы Перон даже в большей степени, чем жизнь способствовала зарождению особой мифологии («*una crasa mitología*»).

В рассказе «Она» уругвайский писатель Хуан Карлос Онетти с натуралистическими подробностями описывает труп Эвы Перон, церемонию прощания с телом. Автору удалось показать пропасть, разделяющую богатых

¹⁴⁷ Borges, J. L. *El simulacro./ El hacedor*. Madrid: Alianza, 1972. p. 31.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 32.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 32.

и бедных аргентинцев, первые из которых проявляли презрение к Эвите, другие же – обожали ее, преклоняясь, как перед святой.

В рассказе можно выделить несколько точек зрения. С одной стороны, читатель видит терзания и сомнения пятерых ученых, решающих бальзамировать тело Эвиты или нет. Их больше волнует, как это будет выглядеть в рамках общепринятой традиции: медицинской и религиозной. Никто не хочет брать на себя ответственность и принимать окончательное решение, они безвольны, им нужен авторитет, чтобы освятить образ и тело Эвиты. Автор с нескрываемой иронией описывает, как ученые спорят и колеблются прибегая к авторитету образов Богородицы Луханской, Богородицы Ла Риохской, Богородицы из Сан Тельмо, не в состоянии выбрать единственную, с которой можно было бы соотнести образ Эвиты, и освятить происходящее. В это же время терпеливо дожидается своего часа каталанский бальзамировщик Педро Ара, которого не мучают ни сомнения, ни угрызения совести. Он относится к своей задаче со всей серьезностью ученого, и трепетным отношением возлюбленного. Для него тело Эвиты становится произведением искусства, шедевром и фетишем.

Между тем на улице уже выстроилась многокилометровая очередь аргентинцев, пришедших проститься с Эвитой. Здесь собрались представители нации всех сословий: элита и важные богатые сеньоры, к которым Эвита обращалась «*con órdenes y humillaciones*»¹⁵⁰, и они ей теперь платили тем же, а также миллионы бедняков, которые пришли из трущоб и провинций, сжимая в руках картонки с изображением Эвы, ставшей их заступницей и святой. Они шли, чтобы почтить память Эвиты, отдать ей дань уважения, выразить свою безграничную преданность и любовь. Как и в рассказе Борхеса, у Онетти натуралистические детали и признаки разложения

¹⁵⁰ Onetti J. C. *Ella*.//Cuentos completos: [(1933-1993)]. Madrid: Alfaguara, 1994. p. 458.

тела только подстегивают веру обычных людей в чудо, в нетленность и святость Эвиты, и ничто не может их в этом переубедить.

Здесь мы имеем дело с присущим латиноамериканской культуре и литературе сотворением «воображаемой реальности как истинной»¹⁵¹, о котором говорит один из ведущих отечественных латиноамериканистов Ю.Н. Гирин. Нельзя не согласиться с его утверждением о том, что «Латинская Америка исторически возникла как своего рода плод воображения», а «творцы латиноамериканской культуры, не случайно столь пристрастны к поэтике измышления, выдумки, инвенции (и инвентария) как способа самопознания и, в конечном счете, к мифотворчеству»¹⁵². Аргентинским писателям важно было запечатлеть мифотворящее сознание народа, когда все без исключения – и богатые, и бедные – были движимы невероятно сильными эмоциями и чувствами, испытывая которые они создавали новый мифообраз, превращая Эвиту в Мать Нации. *«provenía de barriadas desconocidas por los habitantes de la Gran Aldea, de villas miseria, de ranchos de lata, de cajones de automóviles, de cuevas, de la tierra misma, ya barro. Ensuciaron la ciudad silenciosos y sin inhibiciones, encendían velas en cuanta concavidad ofrecieran las paredes de la avenida, en los mármoles de ascenso a portales clausurados.*

*A algunas llamas las respetaban las lluvias y el viento; a otras no. Allí fijaban estampas o recortes de revistas y periódicos que reproducían infieles la belleza extraordinaria de la difunta, ahora perdida para siempre»*¹⁵³. В этом отрывке Онетти создает поэтический почти песенный ритм, что позволяет читателю на миг дистанцироваться от авторской точки зрения, иронии, и проникнуть в живое коллективное сознание народа.

¹⁵¹Гирин Ю.Н. Функция мифа в культуре Латинской Америки.// Миф и художественное сознание XX в. М.: Канон, 2011. с. 666.

¹⁵² Там же. с. 665-666.

¹⁵³ Onetti J. C. Ella./ Cuentos completos: [(1933-1993)]. Madrid: Alfaguara, 1994. p. 462.

Действие рассказа Давида Виньяса «Мертвая Сеньора» (1963) происходит через два дня после смерти Эвы Перон на улице в огромной очереди, выстроившейся к заупокойному бдению. Моуре – единственный персонаж, имя которого называется, становится в очередь в надежде найти себе подругу и утолить свои плотские желания. Виньяс переплетает в своем рассказе полярные силы – Эрос и Танатос, последняя из которых оказывается сильнее. При этом, если главный герой одержим единственной целью – пройти процесс инициации и удовлетворить свое «влечение к жизни», то все остальные движимы «инстинктом смерти», соотносимым со смертью Сеньоры (Эвиты). Казалось бы Моуре находит женщину, которая соглашается поехать с ним в мотель, однако всего одна неосторожная фраза, брошенная им в адрес Эвиты, вызывает возмущение у его подруги и разрушает все его планы. «Eso sí que no se lo permito...»¹⁵⁴, - говорит она и возвращается в очередь к заупокойному бдению.

Смерть побеждает жизнь, но следует отметить, что смерть здесь трактуется несколько по-другому, как иная, более совершенная форма жизни. Такой латиноамериканский тип соотношения жизни и смерти хорошо выразил мексиканский писатель А. Яньес «...самая опасная и пугающая форма жизни – смерть»¹⁵⁵. Столь разные писатели пришли к тому же, о чем говорил Маркес в «Похоронах Большой Мамы» - не сговариваясь они показали процесс зарождения национального мифа. Заупокойное бдение занимает необычайно важное место в целом корпусе произведений аргентинских писателей, так как становится ритуалом и понимается как попытка утвердить свою новую святыню. Это еще раз подчеркивает то, насколько важна для латиноамериканской культуры и литературы категория воображения, которая «играет роль моделирующего механизма, содействующего

¹⁵⁴ Viñas D. La Señora muerta./ Las malas costumbres. Buenos Aires: Peón negro, 2007. p. 72.

¹⁵⁵ Цит. по Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997. с. 289.

культуротворческому процессу в узловых актах самосозидания»¹⁵⁶. Писатели снова и снова обращаются к периоду, когда аргентинский народ наделил Эвиту жизнью после смерти, сделал ее выразительницей своих проблем, желаний и надежд, национального сознания, стихийно превратил ее в мифообраз Матери Нации.

Рассказ Родольфо Уолша «Эта женщина» (*Esa mujer*, 1965) связан с романом Томаса Элоя Мартинеса «Святая Эвита» (*Santa Evita*, 1995), который можно рассматривать как его продолжение. В них повествуется о перемещениях, похищениях, путешествиях и злоключениях тела Эвы Перон после ее смерти, при этом оно становится объектом ненависти и жажды обладания, страха и любви, символом нации для ее врагов и почитателей. В их основу легли реальные интервью с очевидцами и свидетелями, которые могли поделиться информацией об Эвите. Здесь тело Эвы, ее образ становятся метафорой аргентинской нации, историей ее злоключений.

Рассказы «Эвита жива» (*Evita vive*) Нестора Пролонгера, «Единственный привилегированный» (*El único privilegiado*, 1991) Родриго Фресана и «Ночь Санта-Ана» (*La noche de Santa Ana*) Фернандо Лопеса и роман «Невозможный мертвец» (*El cadáver imposible*) Хосе Пабло Фейнманна объединяет интерес к политической ситуации в Аргентине в 1970-х годах и при Карлосе Менеме¹⁵⁷. В этих произведениях фигура Эвы Перон важна не только для отражения и осмысления событий того времени, но и для понимания механизмов формирования образа национального героя, мифообраза Матери Нации.

¹⁵⁶ Гирин Ю.Н. Функция мифа в культуре Латинской Америки.// Миф и художественное сознание XX в. М.: Канон, 2011. с. 666.

¹⁵⁷ Карлос Саул Менем – президент Аргентины (1989-1999). Его президентство характеризовалось неолиберальной политикой, которая привела страну к экономическому кризису.

В рассказе «Касандра» (Casandra) Родольфо Вилькока, сборнике рассказов «Привилегированный» (El privilegiado, 1963) Давида Виньяса и пьесе «Эва Перон» (Eva Perón, 1964) Копи воплощается идея о своеобразной деспотичности и излишнем своеволии женщин, облеченных властью. А в стихотворении «Эва Перон на костре» (Eva Perón en la hoguera, 1972) аргентинского писателя и поэта Леонидаса Ламборгини и романе «Генеральша должна умереть» (La generala debe morir, 1995) Сесара Дани авторы уделяют основное внимание восхождению Эвы к славе и власти.

Роман «Роберто и Эва» (Roberto y Eva, 1989) Роберто Саккоманно и пьеса «Эва и Виктория» (Eva y Victoria, 1990) Моника Оттино повествуют о вымышленных встречах и диалогах между Эвой Перон и Роберто Арльтом в первом произведении и Эвой Перон и Викторией Окампо – во втором, как способе переосмысления и переоценки противоречивых взаимосвязей литературы и политики, высокой и массовой культуры, модернизма и постмодернизма. Подобные сопоставления и противопоставления Эвы с другими известными историческими фигурами подчеркивают фикциональность происходящего и вводят в контекст мировой культуры, что позволяет нам говорить о том, что образ Эвиты становится символом нации, универсальным архетипом.

И наконец, в романах «Китовая пасть» (La boca de la ballena, 1974) Гектора Ластра, «Семейные секреты» (Secretos de familia, 1995) Грасиэлы Беатрисы Кабаль и «В 20:25 Сеньора вошла в бессмертие» (A las 20:25 la Señora entró en la inmortalidad, 1981) Марио Зичмана Эва Перон является скорее второстепенным персонажем, а не главным героем, символом, который отражает настоящее и предвещает будущее страны. Интересно, что Хулио Кортасар также должен был написать роман об Эве Перон в рамках проекта «Отцы родины», предложенного Карлосом Фуэнтесом, однако роман так и не

был написан. Показательно, что на роль женщины диктатора¹⁵⁸ Кортасаром была выбрана именно фигура Эвиты Перон.

Постепенно самые удачные литературные воплощения Эвы Перон, становятся мифами, ее слова превращаются в крылатые выражения и возвращаются и бытуют в массовой культуре. Одним из самых ярких примеров такого процесса, пожалуй, можно считать приписываемую Эве Перон фразу: «Volveré y seré millones». Аргентинский журналист и писатель Хуан Састурайн в газете «Página 12» поясняет, что несмотря на то, что многие приписывают эту фразу Эве Перон, сама она ее никогда не произносила. Впервые она появляется в стихотворении Хосе Марии Кастинейры де Дьос, написанном к десятилетней годовщине смерти Эвы Перон в 1962 году:

«Yo he de volver como el día
para que el amor no muera,
con Perón en mi bandera
con mi Pueblo en mi alegría.
¿Que paso en la tierra mía,
desgarrada de aflicciones?
¿Por que estan las ilusiones
quebradas, de mis hermanos?
Cuando se junten sus manos,
volveré y seré millones. [...]
Aunque la muerte me tiene
presa entre sus cerrazones,
yo volveré de la muerte.
*Volveré y seré millones»*¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Начиная с середины 70-х гг. XX века внимание писателей привлекает образ именно Женщины Диктатора – орудия и жертвы. Замысел Кортасара реализовал парагвайский писатель Аугусто Роа Бастос в романе «Мадама Суи» («Madama Sui», 1966). Главная героиня, дочь японца и парагвайца Суи – любовница Стреснера, в некотором роде новая «Мадама Линч» (супруга маршала Лопеса). Образ героини Роа Бастос выстраивает по романтическому канону – гетера Суи внутренне непорочна и хранит в душе чистую и пылкую любовь к своему бывшему однокласснику-оппозиционеру. Ее образ мифологизируется и утверждает основную мысль романа о том, что порочное и развращающее влияние диктатуры не способно искоренить лучшее человеческое начало.

¹⁵⁹ Castiñeira de Dios J.M. [Электронный ресурс] <http://rincondopoetasmajo.blogspot.ru/2012/08/jose-maria-castineira-de-dios.html> (дата обращения 21.09.2016).

Это крылатое выражение не только нашло отклик, укоренившись в массовом сознании аргентинцев, но и вошло в историю, породило множество мифов и толкований в массовой культуре, литературе, музыке, кино. Здесь ощутима стилизация под песенный аргентинский фольклор с его особым ритмом, повторами, инверсиями. В стихотворении Кастинейры де Дьос образ Эвиты приравнивается к образу всей Аргентины.

Образ Эвиты, как символ покровительницы Аргентины, соткан из множества ликов, интерпретаций, которые постоянно меняются, и по сей день миллионами воспроизводятся и возвращаются в аргентинскую культуру. К примеру, Поссе вводит в свой роман знаменитую фразу «*Volveré y seré millones*», которую произносит исповедник, а затем повторяет и сама Эвита: «*Ella me dijo:*

- *No busque palabras, padre, estoy en un pozo muy hondo y de este pozo ya no me sacan ni los médicos, ni nadie, sólo Dios... Me voy, padre.*

Entonces me salió del alma y le dije:

- *Volverá y será millones.*

- *Volveré y seré millones...»*¹⁶⁰

Фигура Эвы Перон должна рассматриваться в контексте мифов, созданных политической пропагандой, подхваченных литературой, и ставших важной культурной составляющей страны. В них она воплощает всеохватную материнскую заботу и любовь направленную на каждого аргентинца, отныне они мыслятся ее детьми, ведь своих она не имела, воплощает в себе мифообраз Матери народа, о чем пойдет речь далее. Однако следует отметить, что даже своим существованием, занимаемым высоким положением, и популярностью она оскорбляла мораль и нормы поведения среднего класса и элиты. Она опережала свое время и ее фигура не вмещалась в привычные рамки представлений о нормах поведения и традициях. Ее осуждали за карьеру

¹⁶⁰ Posse A. *La pasión según Eva*. Barcelona: Planeta, 1995. p. 341.

актрисы и безнравственность, критиковали за властный и вспыльчивый, порой даже агрессивный, характер, упрекали в холодности и неполноценности ее как женщины, так как она не имела детей, а ее благотворительность мотивировали ее жаждой власти. Но именно в этих качествах и проявились мифологические характеристики истинного латиноамериканского героя, о которых мы уже говорили: **сверхнормативность, хаотичность и в то же время внесение порядка в хаос, связь «с землей» и укорененность в «своем» латиноамериканском мире, предопределенность трагической жизни и смерти, открытость чуду.** Ее образ как Матери так же парадоксален, как образ Титы у Лауры Эскивель. Тот факт, что Эва не имела собственных детей, перестает быть недостатком, делая ее образ универсальным символом, Матерью всего аргентинского народа, позволяя каждому прикоснуться к «чудесному».

Одержимость образом Эвы, ее телом во многом происходит от постоянного воспроизведения и тиражирования ее изображения в мельчайших подробностях политической пропагандой в своих целях. Эва Перон соотносилась напрямую с образом Аргентины и нации, а когда ее физическое здоровье ухудшилось, перонисты начали постепенно менять ее образ, представляя теперь ее не «матерью нации», а святой. Перонистский режим противопоставляет оппозиционным плакатам и лозунгам агиографический образ Эвиты, используя факт ее неизлечимой болезни, превращает ее в живую легенду и святую¹⁶¹.

Эва Перон приобретает по сути черты святой, к которой взывают и обращаются за помощью обездоленные аргентинцы. Зачастую у нее просили швейные машинки, зубные протезы, свадебные наряды – все это в большом количестве рассылалось просившим по всей стране Фондом Эвы Перон, что,

¹⁶¹ Rosano S. Reina, *santa, fantasma: la representacion del cuerpo de Eva Peron*. /Morafila and Olivera-Williams. – Madrid.: Frankfurt am Main Iberoamericana, 2005. p. 200.

конечно, еще больше усиливало популярность супруги Перона, раскручивая маховик пропаганды. Но этим не исчерпывалось представление о ее могуществе. Ей ежедневно приходили тысячи писем с просьбами о совете и заступничестве, исповедями и мольбами. Эта женщина воспринимается как защитница для народа, своеобразный буфер между обычными людьми и правительством во главе с Хуаном Пероном. Ее образ воплощается в многочисленных литературных произведениях всех жанров и форм, в песнях, романсах, на радио и в кино, в граффити на стенах, и даже в молитвах... Это в свою очередь вызывает волну исследований о ней – журналистов, историков, литературоведов, культурологов, политиков, экономистов и др. Эвита становится устойчивым аргентинским мифообразом и своеобразным феноменом в культуре и литературе страны. В квази-агиографической автобиографии «Смысл моей жизни» (*La razón de mi vida*, 1952), опубликованной за 7 месяцев до ее смерти, она говорит о себе и Пероне: «*yo no era ni soy nada más que una humilde mujer... un gorrión en una inmensa bandada de gorriones... Y él era y es el cóndor gigante que vuela alto y seguro entre las cumbres y cerca de Dios.*

Si no fuese por él que descendió hasta mí y me enseñó a volar de otra manera, yo no hubiese sabido nunca lo que es un cóndor ni pudiese contemplar jamás la maravillosa y magnífica inmensidad de mi pueblo.

Por eso ni mi vida ni mi corazón me pertenecen y nada de todo lo que soy o tengo es mío. Todo lo que soy, todo lo que tengo, todo lo que pienso y todo lo que siento es de Perón.

Pero yo no olvido ni me olvidaré nunca que fui gorrión ni de que sigo siéndolo. Si vuelo más alto es por él. Si ando entre las cumbres es por él. Si a veces

toco casi el cielo con mis alas, es por él. Si veo claramente lo que es mi pueblo y lo quiero y siento su cariño acariciando mi nombre, es solamente por él»¹⁶².

В автобиографии «Смысл моей жизни» Хуан Перон изображается как мифическое существо, кондор, который может общаться с Богом, Эва же оказывается простым «воробушком», ей повезло оказаться рядом, быть выбранной этим восхитительным полубожеством, и быть введенной в высокие сферы. По ее словам, быть с рядом с Пероном означает быть ближе к божественному, свою же роль она сравнивает с судьбами святых – избранных людей, посвятивших себя служению Богу, способных прикоснуться к божественному («toco casi el cielo con mis alas»), - и считает, что она призвана указать путь остальным бедным «воробушкам» (аргентинцам) к райскому блаженству.

«Смысл моей жизни» стал важнейшим элементом при создании образа Эвы как святой. Как отмечалось ранее, пропаганда перонистского режима во многом создала и закрепила в сознании народа визуальный образ Эвы и тиражирование ее изображений создало иконографию для режима. Однако, следует отметить, что это становится возможным только благодаря тому, что Эва обращалась к массам социально незащищенных слоев населения, выступая их защитницей и покровительницей – эти массы откликнулись и влились в перонистское движение. Книга «Смысл моей жизни» только укрепила связь Эвы с народом, установила эмоциональную и духовную основу ее святости. Так как автобиография была адресована «наивному» читателю – обычным аргентинцам – в тексте перемежаются разговорная речь и даже просторечия с восторженностью и пафосом торжественных речей, которые были характерны для публичных выступлений Эвы и Хуана Перонов¹⁶³. В

¹⁶² Peron E. La razón de mi vida. Mi mensaje. Buenos Aires: Editorial Docencia, 2004. p. 9-10.

¹⁶³ Foster D. W. Narrative Persona in Eva Peron's La razon de mi vida. // Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature. Carmelo Virgillo and Naomi Lindstrom eds. Columbia: U of Missouri P, 1985. p. 74.

своем рассказе Эва концентрирует внимание не на событиях и политических аспектах, которые привели к триумфу ее мужа, а на своих чувствах и эмоциях, которые выгодно отличали ее от прочих высокопоставленных чиновников и перонистов. Как отмечает американский исследователь Дэвид Уильям Фостер, в «Смысле моей жизни» создается миф, образ Эвы, которая *«воспринимает себя как уникальную личность, призванную исполнить важную миссию. Ее особые задачи и цели, значение ее миссии возвышают Эву Перон, выделяют ее фигуру среди всех прочих. Поэтому история, рассказанная ею самой, несет в себе особый смысл. Она стремится показать, что является носителем «естественных», подлинных чувств и эмоций, которые позволяют ей бороться против устаревших норм и традиций аргентинской культуры и общества. Ее фигура воплощает в себе идею интуитивного познания мира, что делает ее автобиографию ценной в процессе самоидентификации аргентинцев и их приобщению к этому подлинному миру»*¹⁶⁴.

Действительно, в «Смысле моей жизни» Эва Перон подчеркивает различия между **истинными, исконными чувствами и миропониманием** и неистинными, наносными европейской культурой понятиями и эталонами. Она использует присущие латиноамериканской культуре оппозиции «Старого – Нового света», «варварства» - «цивилизации», идею притеснения элитой и подавления всего истинно аргентинского, «варварского» устоями и культурой цивилизованного мира, эталонами которых были французская и английская. Взамен она предлагает перонистскую доктрину – хустисиализм, который провозглашает социальную справедливость, нивелирует социальную иерархию и выводит на первый план личные индивидуальные качества каждого человека.

¹⁶⁴Foster D. W. Narrative Persona in Eva Peron's *La razon de mi vida*.// Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature. Carmelo Virgillo and Naomi Lindstrom eds. Columbia: U of Missouri P, 1985. p. 68

В автобиографии снова и снова повторяется рассказ о том, сколь много бессонных ночей потратила Эва трудясь во благо «истинных» аргентинцев, что неминуемо вызывало упреки со стороны Хуана Перона за ее длительное отсутствие, а также наносило вред ее пошатнувшемуся здоровью. В итоге Эва предстает в своей автобиографии не только как **мученица, но и как «истинная» аргентинка**, действия которой продиктованы ее глубоким духовным совершенством: *«Es que un trabajo realizado exige otro y no hay más remedio que seguir adelante. Yo, desde ahora me lamento ya de que la vida, por más larga que sea, sea tan corta, porque hay demasiado que hacer para tan poco tiempo»*¹⁶⁵; *«Pero... no he escrito esto para la historia. Todo ha sido hecho para este presente extraordinario y maravilloso que me toca vivir: para mi pueblo y para todas las almas del mundo que sientan, de cerca o de lejos, que está por llegar un día nuevo para la humanidad: el día del Justicialismo.*

Yo solamente he querido anunciarlo con mis buenas o malas palabras... con las mismas palabras con que lo anuncio todos los días a los hombres y a las mujeres de mi propio pueblo.

No me arrepiento por ninguna de las palabras que he escrito. ¡Tendrán que borrarse primero en el alma de mi pueblo que me las oyó tantas veces y que por eso me brindó su cariño inigualable!

*¡Un cariño que vale más que mi vida!»*¹⁶⁶

У современного читателя восторженность, пафос и даже наивность «Смысла моей жизни» может вызвать лишь улыбку или чувство негодования от осознания необъективности описываемой политической ситуации. Аргентинские читатели, разочарованные супругами Перон и мифом, их окружавшим, не могут не рассматривать этот текст как проявление эгоизма,

¹⁶⁵ Peron E. La razón de mi vida. Mi mensaje. Buenos Aires: Editorial Docencia, 2004. p. 203.

¹⁶⁶ Ibid. p. 317.

корысти и лукавства, как «превосходный пример политического китча»¹⁶⁷. Восприятие страны и аргентинского народа, которое дает Эва Перон в «Смысле моей жизни», основано на эмоциональных критериях, так характерных для масс, но чуждых политической элите, которую Эва исключает из своей концепции Аргентины.

Среди всего, что было написано об Эве Перон следует выделить роман Абея Поссе «Страсти по Эвите», который вобрал в себя всю предшествующую литературную традицию. Те черты и характеристики мифообраза, которые только намечались в других произведениях, в полной мере нашли отражение в романе Поссе. Так, **таинственность и непостижимость** образа Эвиты, обозначенная Борхесом и Онетти, превращается в **амбивалентный многоликий и многоголосый образ** у Поссе. **Чудесные свойства** Эвы Перон, проявляющиеся уже после ее смерти, о которых повествуют Уолш и Мартинес, предвосхищаются в разговорах Эвиты с отцом Бенитесом в романе «Страсти по Эвите». Поссе переосмысляет **взбалмошность, избалованность и своеволие** Эвиты, описанные Копи и Перлонгером, превращая их в **сверхнормативность, и «хаотичность»**, присущие всякому подлинному латиноамериканскому герою. Так же, как и Роберто Саккомано и Моника Оттино, Поссе вводит образ Эвиты в контекст мировой истории и культуры, однако не в вымышленных встречах с диалогах с известными фигурами, а в описании реальных встреч с Папой Римским и королем Испании. Все это позволяет говорить о том, что в романе «Страсти по Эвите» накопились и нашли яркое выражение все основные черты мифообраза женщины и Матери аргентинской нации. Образ Эвиты, изначально создаваемый как имидж, превратился в символ нации и универсальный архетип.

¹⁶⁷Foster D. W. "Narrative Persona in Eva Peron's *La razon de mi vida*". *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*. Carmelo Virgillo and Naomi Lindstrom eds. Columbia: U of Missouri P, 1985. p. 77

Абель Поссе – аргентинский писатель, прославившийся своими историческими романами о периоде Конкисты. В романе Поссе «Даймон» (Daimon, 1981) рассказывается история конкистадора и бунтовщика Лопе де Агирре и его безумной экспедиции вдоль реки Амазонки (1560-1561), роман «Райские псы» (Los perros del paraíso, 1983) повествует о Христофоре Колумбе, в романе «Долгие сумерки путника» (El largo atardecer del caminante, 1992) изображается история конкистадора Альвара Нуньеса Кабеса де Ваки (1490-1557), чье участие в экспедиции во Флориду в 1528 закончилось кораблекрушением и пленом у индейцев. В каждом из этих романов Поссе переписывает, переосмысливает исторические события и фигуры, используя приемы и способы повествования, которые выходят за рамки стандартных и общепринятых методов исследования исторических документов и текстов. Например, в романе «Долгие сумерки путника» Поссе сосредоточил основное внимание на кораблекрушении, жизни конкистадора среди индейцев, его удивительном и долгом путешествии по континенту в поисках испанцев. Перед читателем предстают личные переживания и эмоции героя, незначимые и не влияющие на ход истории. Индейцы описаны как достойные, свободные люди со своей, «иной» культурой иногда непонятной и не принятой европейцами, а не как варвары, дикари и людоеды. Такими оказываются испанцы, приехавшие «просвещать» индейцев – столкнувшись со сложностями, они очень быстро «опускались», теряя человеческий облик и не гнушаясь даже каннибализма.

История Кабесы де Ваки хорошо известна по его «Отчету» (La Relación, 1542) или «Кораблекрушения» (Naufragios). Это отчет, написанный Кабесой де Вакой для короля Карлоса V после его возвращения в Испанию, который становится впоследствии классическим образцом жанра *naufragios*. В своем романе Поссе переписывает историю конкистадора и уделяет особое внимание тем событиям, которые упомянуты лишь вскользь или вовсе остались без внимания по тем или иным причинам в оригинальном тексте, в частности те

шесть лет, которые конкистадор провел среди индейцев. Как и Лаура Эскивель, Поссе в своих романах показывает исторические события с другой точки зрения, которая отличается от традиционной историографии и кардинально меняет восприятие описываемых событий.

В романе «Страсти по Эвите» Абель Поссе использует те же способы и принципы переписывания истории, что и в предшествующих романах – вместо того, чтобы использовать традиционные методы и структуру повествования с линейной хронологией, всезнающим рассказчиком, который определяет основную точку зрения на описываемые события, перед нами фрагментированный полифоничный роман с нелинейной и непоследовательной хронологией, история, рассказывается несколькими рассказчиками, каждый из которых предлагает свою точку зрения на жизнь Эвы Перон (1919-1952). Такая структура повествования позволяет Поссе параллельно рассказывать о юности главной героини, ее становлении, о кратком периоде ее участия в политической жизни Аргентины (1946-1952), о периоде ее болезни и преждевременной смерти, а также позволяет показать как конструировался миф об Эвите Перон, как она стала символом объединения народных масс и их включения в политическую жизнь Аргентины.

Как и предшествующие романы Поссе, «Страсти по Эвите» следует рассматривать в контексте других многочисленных текстов, романов, исторических документов и фильмов, имеющих отношение к Эве Перон, и к которым автор делает как прямые отсылки и аллюзии, так и те, что прочитываются между строк. Эва Перон была не только многогранной и сложной личностью, которая оказала колоссальное влияние на новейшую историю Аргентины, но и стала национальным мифом, символом, который до сих пор находит отражение в многочисленных исследованиях, художественном творчестве, в средствах массовой информации. В своем романе Поссе не отдает предпочтение какой-то одной версии ее жизни, а

соединяет многие из них в полифоничном тексте романа. Поэтому «Страсти по Эвите» будет проанализирован в этой главе не как биография Эвы Перон, а скорее, как «новый» исторический роман, в котором сделана попытка наиболее полно изобразить и раскрыть образ Эвиты.

В романе «Страсти по Эвите» Абель Поссе переосмысливает историю Эвы Перон. Уже в названии романа он делает отсылку к агиографическому изображению Эвы, которое так тщательно разрабатывала и внедряла перонистская пропаганда, представляя ее святой. Однако в то же время он показывает двусмысленность и многоликость ее личности, которые делают образ «истинной» Эвы текучим и неуловимым. Благодаря полифоничности романа и изображению Эвы с нескольких точек зрения автор избегает устоявшихся клише и политического китча. Поссе использует свой роман для создания нового видения аргентинской нации, что отражается, в частности, в организации самого текста, для которого характерна временная и повествовательная фрагментарность.

Роман начинается тремя короткими абзацами, в которых мы видим Эву Перон одну в своих апартаментах в президентском дворце в тот момент, когда она осознает, что ее болезнь неизлечима: *«NO QUEDA NADIE. Acomodaron los muebles y luego el servicio subió para preparar el traslado de la ropa, de los cosméticos y de la vitrina de los remedios, que siniestramente desplazaron en cantidad a los aromáticos mejunjes de la belleza femenina.*

Detrás del cortinado rojo del pasillo Eva descubre esos objetos que ingresaron con el sigilo con el que el libertino desliza en la casa un par de prostitutas. Son dos tubos de oxígeno, golpeados y rayados del traqueteo, de ir de una muerte a otra. De ellos penden unas obscenas gomas rosadas. Los tubos de oxígeno parecen dos palurdos provincianos invitados a una fiesta médica de punta en blanco. Eva sabe que estos tubos suelen llegar apenas un poco antes que el cura. Los trataron de esconder detrás del cortinado del pasillo que da al baño.

Eva se desliza hasta el baño, enciende todas las luces y se planta en medio, ante los espejos, que tienen esa implacable sinceridad de enfermera alemana»¹⁶⁸.

Мы приводим этот фрагмент полностью, так как он является своеобразным обзором или прелюдией к дальнейшим событиям. Изображая личное пространство Эвы, автор очень тщательно подбирает детали, каждая из которых возвещает читателю о болезни и последнем периоде жизни героини. Кислородные баллоны, всевозможные ампулы и пузырьки с лекарствами и безжалостно правдивое зеркало, которое отражает, буквально истаявшее на глазах, тело Эвы и, предательски выпирающие кости. Все это не оставляет у читателей ни тени сомнения в том, что Абель Поссе расскажет о последнем пути удивительной Эвы Перон.

Основная линия в романе «Страсти по Эвите» - это хронологическое описание героической борьбы Эвы с раком, на что автор указывает уже в названии романа. В данном контексте «страсти» можно интерпретировать по-разному, в частности «Страсти по Эвите» предполагает религиозный евангельский подтекст и отсылает нас к «Страстям Христовым» - совокупности событий, согласно Евангелиям, принесших Иисусу Христу физические и духовные страдания в последние дни и часы его земной жизни, в период между Тайной Вечерей и его смертью. Хотя такие религиозные интерпретации в отношении Эвы Перон кажутся чрезмерными, в романе снова и снова повторяется мотив страданий человека, работающего и живущего во благо других. Болезнь Эвы, ее духовные и физические страдания могли интерпретироваться как своего рода жертва, предлагаемая ею для спасения народа Аргентины и его вовлечение в политическую жизнь страны, создания аргентинской нации нового порядка, особенно, если принять во внимание перонистскую пропаганду, сделавшую Эвиту «святой».

¹⁶⁸ Posse A. La pasión según Eva. Barcelona: Planeta, 1995. p. 11.

Акцентируя свое внимание на последнем периоде жизни Эвы, Поссе представляет ее смерть как апофеоз жизни. И действительно, сверхъестественной популярности, которая переживает падение перонистского режима, и тому факту, что образ Эвы Перон становится символом, иконой для поклонения и святой для аргентинцев, способствует длительная и мучительная болезнь, каждый этап которой в подробностях транслировали все СМИ страны, а также ее смерть в относительно молодом возрасте. К тому же, образ Эвиты постоянно тиражировался массовой культурой, где воспроизводились ее изображения из разных периодов жизни: тех, когда она была здорова молода и красива, и тех, когда ее, истощенное болезнью, тело и запавшие глаза свидетельствовали о невероятных мучениях и железной воле последних месяцев жизни.

Абель Поссе, рассказывая историю Эвы Перон, выбирает период, когда главная героиня оказывается на пороге смерти. С одной стороны, это момент слабости, с другой же стороны – именно это позволяет персонажу многое осознать, переосмыслить все свои поступки, вместе с читателем заново пережить самые яркие моменты своей жизни. Такой прием используется не только в романе «Страсти по Эвите», но и в других латиноамериканских «новых» исторических романах, например, в романах Риверы о Хосе Марии Пасе и Хуане Мануэле де Росасе, в романе Маркеса «Генерал в своем лабиринте» о Симоне Боливаре, в романе Алехо Карпентьера «Арфа и тень» о Христофоре Колумбе, в романе Абеля Поссе «Долгие сумерки путника» об Альваре Нуньесе Кабесе де Ваке и др. Однако в случае же с Эвой Перон, именно в период своей болезни и после смерти благодаря умелой пропаганде и фантастической популярности в аргентинской культуре и литературе она становится Святой Эвитой, символом, защитницей и покровительницей народа. Все этапы болезни и ее осознания вынесены автором в 8 эпиграфов, рассеянных по тексту, и выделены в романе курсивом, что лишь подчеркивает неизбежность смерти и преобразования Эвы в Святую Эвиту. Первый эпиграф

устанавливает своеобразный отсчет: «*¡Sólo nueve meses! Nueve meses y quince días. Nueve veces un mes. Sólo nueve veces esto que pasa volando, un mes*»¹⁶⁹, - в следующих эпиграфах мы видим тот же временной отрезок в восемь месяцев (48) и несколько месяцев (104), и снова начинается обратный отсчет уже в днях: 272 дня осталось (229), 50 дней (318), 41 день (331), «unos días» (335), и наконец 24 часа (339). Девять месяцев развивается плод в утробе матери, чтобы родится и стать человеком, «Страсти по Эвите» охватывает девять месяцев борьбы с болезнью Эвы Перон, именно столько времени ей понадобилось, чтобы после смерти возродится Святой Эвитой.

Следует отметить, что цель романа Абея Поссе не только описать последние месяцы жизни Эвы, но также и показать все предпосылки, переосмыслить все события ее жизни, которые привели ее к вершине, сделали ее Эвитой. Именно поэтому основная линия повествования неоднократно прерывается, чтобы рассказать о прошлом Эвы посредством ее воспоминаний и воспоминаний людей, знавших ее при жизни и помнящих ее после смерти. Автор вводит такие ретроспективные кадры, когда сознание героини ослабевает во время лихорадки или под воздействием лекарств. Поэтому все воспоминания Эвы тесно связаны с болью, и постепенно они сходят на нет, вызывая, однако, другие, более глубокие подавляемые воспоминания: «*A veces la fiebre no levanta llama. Es un rescoldo, un lecho de cenizas. Una se abandona. Se dormita y surgen visiones de entresueño. El cuerpo, el ser es llevado como hoja caída en la corriente mansa. Se va navegando el pasado. Y el ayer se produce de toda voluntad. Las imágenes llegan sin esfuerzo, a contra-olvido, con quien puede decir a contracorriente*»¹⁷⁰.

Ретроспективные воспоминания переносят Эву и рассказчика в разные периоды ее жизни: детство, период актерской жизни, знакомство и жизнь с

¹⁶⁹ Posse A. La pasión según Eva. Barcelona: Planeta, 1995. p. 11.

¹⁷⁰ Ibid. p. 30.

Хуаном Пероном. Такая разбивка и фрагментация повествования в романе «Страсти по Эвите» соответствует структуре классической биографии Хуана Хосе Себрели «Eva Perón: ¿aventurera o militante» (1966). Себрели условно разделил жизнь Эвы Перон на три различных этапа, каждый из которых был отмечен особым преобразованием главной героини. Первая метаморфоза превращает ее из провинциальной девочки Эвы Ибаргурен в Эву Дуарте – гламурную актрису на радио в Буэнос-Айресе. Второе преобразование превращает ее из актрисы в Сеньору де Перон – супругу президента Аргентины Хуана Перона – занимающую высокий социальный статус, к чему она изначально стремилась. Как супруга президента страны, она обретает определенные обязанности, благодаря своей благотворительной работе она обретает политическую значимость и это приводит к ее третьему преобразованию в Эвиту, *la compañera*, женщину наделенную народом колоссальной властью, в лидера и символ нации. Образ Эвиты Перон в восприятии аргентинцев существенно отличается от образа Хуана Перона и даже противопоставляется ему, его идеологии именно тем, что она берет на себя роль Матери и покровительницы всех *descaminados*, становится самой влиятельной женщиной в стране, источником надежды и вдохновения для миллионов людей.

Хронологическая структура романа «Страсти по Эвите» не только подчеркивает значимость смерти Эвы в историческом и культурном аспекте, но и акцентирует наше внимание на том, что во время болезни происходит переосмысление всех этапов жизни главной героини, ее духовных преобразований, роли в истории и культуре страны. Поскольку образ Эвиты создается несколькими рассказчиками в романе, он обретает некую двусмысленность, изменчивость, недостоверность. Несмотря на то, что все свидетельства и воспоминания очевидцев вплетаются в основную нить повествования, все они были собраны уже после смерти Эвиты, и только в некоторых случаях мы можем приблизительно определить время действия.

Например, в эпизоде, где воспоминаниями об Эвите делятся Серж Лифарь – знаменитый французский артист балета и хореограф, аргентинские писатели Мануэль Мухика Лайнес и Оскар Монтесоло, можно приблизительно определить время, как 1970-е, так как рассказчик ссылается на последнюю выставку Джорджо де Кирико (1888-1978), которая состоялась примерно в это время: «*ESTAMOS EN VENECIA, EN LA GALERÍA 1 del Campo Sant'Angelo, donde Giorgio De Chirico inaugura lo que sería su última muestra en vida. Es un tórrido día de agosto a la insólita hora de las tres de la tarde. Cruzamos el "campo" hacia el café de enfrente con Serge Lifar, Manuel Mujica Láinez y Oscar Montesolo. Mujica Láinez evoca aquella ya lejana noche en el Colón, 1951. [...] Tomábamos café con agua mineral y Lifar recordó a Evita*»¹⁷¹.

Итак, хронологическая структура романа «Страсти по Эвите» позволяет автору параллельно вести повествование в трех временных пластах: в настоящем Эвы (ее болезнь), в прошлом (разнообразные события ее жизни, которые превратили ее в Эвиту) и в будущем (когда она становится исторической фигурой, мифообразом). Такой прием указывает на неординарность и многогранность образа Эвиты, который, по мнению Поссе, невозможно было бы всесторонне отразить при помощи линейной хронологии.

Образ Эвиты вобрал в себя множество подлинных и вымышленных свойств, характеристик и ликов Эвы Перон, формировавшихся всю ее жизнь и после смерти во многом благодаря ее положению и роли в истории страны. В романе «Страсти по Эвите» автор во введении заявляет о своем стремлении преодолеть «вульгаризированный стереотип» (*estereotipo vulgarizado*), обусловленном ее вышеупомянутой политической ролью. Он не пытается представить исторически достоверные данные об Эве и подчеркивает, что это было бы неправильно и несколько однобоко, ведь именно многогранность ее

¹⁷¹ Posse A. *La pasión según Eva*. Barcelona: Planeta, 1995. p. 292.

образа сделала ее национальным символом и феноменом. Он полагает, что вместо того, чтобы безуспешно пытаться понять, познать и описать Эву Перон, необходимо принять всё разнообразие, таящееся в ее образе, все лики, маски, рассмотреть все противоречивые данные, свидетельства и мнения о ней. Только объединив эту информацию, можно будет получить представление о самой известной женщине Аргентины. И действительно, в романе Поссе главная героиня не только осознает двойственность своего образа, но всячески ее подчеркивает, гордится своей многоликостью: «*Eva Perón. Eva Duarte. Yo, Eva María Ibarguren, la Irreconocida. María Eva Duarte de Perón. Marie Eve d'Huart. La Chola. La Negrita. Cholita. Mi negrita. Eva, María Eva. Evita.*

La Puta. La Yegua. La Ramera. La Lujosa. La Enjoyada. La Descamisada esa. La Resentida. La Trepadora. La Santa. La Jefa Espiritual de la Nación. Evita Capitana. El Hada de los Descamisados."

*Hay que aceptar todos esos nombres y apellidos. Soy, podría ser, todas y ninguna. (A todos nos debe pasar lo mismo.) Pero en la etiqueta de la tapa puse **Evita**»¹⁷².*

В этом отрывке героиня романа перечисляет различные имена и прозвища, использованные по отношению к ней на протяжении всей жизни. Здесь присутствуют ее официальное полное девичье имя и имя в замужестве, большое количество прозвищ и титулов, как почетных, так и бранных, а завершается этот список именем «Эвита», ставшим нарицательным, сделавшим ее святой. Однако ни одно из этих имен не удовлетворяет главную героиню, потому что ни одно из них не отражает ее «истинную» сущность, и в то же время привносит что-то новое в ее образ: «*Soy, podría ser, todas y ninguna*»¹⁷³. Следует отметить, что сама уменьшительная форма имени

¹⁷² Posse A. *La pasión según Eva*. Barcelona: Planeta, 1995. p. 29.

¹⁷³ *Ibid.* p. 29.

«Эвита» является оксюмороном к слову «santa», потому что согласно традиции имена святых всегда употребляются в полной форме. В данном же случае мы имеем дело с формой обытовленного католицизма, народного мифотворчества и нового фольклора – формируется новая традиция сопряжения ласкательного имени со словом «святой». Образ Эвиты отсылает нас библейскому образу праматери – Евы, однако воплощает в себе мифообраз «новой святой» - Матери нации. Также как образ Малинче вбирает в себя образы Ла Йороны и Девы Гвадалупской, образ Эвиты иногда сливается с образом Богоматери Лухан, популярной в Аргентине благодаря своей самоотверженности, милосердию и заботе об угнетенных. Все это позволяет аргентинцам ощущать близость «своих» святых, их заботу и любовь, направленную только на них.

Как уже отмечалось, образ Эвы Перон формировался в 1950-е годы и после ее смерти, превращаясь в универсальный мифообраз, знакомый каждому аргентинцу. Многогранность и неоднозначность образа Эвы Перон в романе «Страсти по Эвите» достигается отчасти благодаря фрагментарной структуре романа, нелинейности временных линий, о чем уже говорилось выше. Роман состоит в общей сложности из 135 коротких фрагментов, графически отделенных друг от друга одним из двух способов. Первый способ выглядит, как небольшой промежуток между строками разделяемых фрагментов и используется в тех случаях, когда рассказчик остается прежним, но меняется временной пласт. Например, фрагменты, в которых Эва Перон является рассказчиком: в первом действие происходит в настоящем, во втором – воспоминания о прошлом:

«Y si no, al menos que Dios quiera darme cien días, padre, cien días.

Por fin los tobillos finos. Como de gacela, por fin. Pensar que luché para no engordar con aquellas horribles ensaladas de zanahoria y sopa de acelgas»¹⁷⁴.

Второй способ разделения фрагментов состоит также из промежутка между строками, но уже более широкого, а также первая фраза нового фрагмента выделяется полностью заглавными буквами. Такое выделение указывает на то, что сменился рассказчик:

«Seis mil pesos. Comprarme el petit-gris y la estola y poder invitar a Pierina a comer las papas infladas de Las Delicias, al lado de Radio El Mundo, que es el lugar que a ella le gustaba. Y reírnos como locas, de los hombres. Fue ella la que me dijo que Napoleon era medio impotente...

ANTES DE LA HORA CONVENIDA se desliza el bueno de Renzi. Ella observa como pone sobre la mesa del corredor *La Prensa* y *Democracia* doblados. Como es miércoles, dentro de ellos viene disimulado *El Tony*. [...] Renzi espía hacia el interior del dormitorio. La cree dormida. Pero Eva está en el sillón de la antesala, en la penumbra, en el sofá con las piernas recogidas»¹⁷⁵.

Несмотря на то, что текст романа фрагментирован, каждый фрагмент содержит последовательный рассказ об определенном моменте жизни Эвы. Это не вызывает особых сложностей для прочтения и понимания истории в целом, а указывает на ее многомерность и неоднозначность персонажа.

В романе можно выделить два голоса повествователя – это всеведущий рассказчик и Эва. Всезнающий рассказчик обладает полным знанием о времени, месте и самых разнообразных событиях жизни Эвы Перон, включая ее мысли, капризы, и даже чувства других персонажей по отношению к ней.

¹⁷⁴ Posse A. *La pasión según Eva*. Barcelona: Planeta, 1995. p. 13.

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 17.

Лучше всего это проявляется в тексте, когда голоса рассказчиков в тексте начинают чередоваться в пределах одного фрагмента: «*Al recordarla, Eva siente en las piernas la desolación de aquella chica. Le parece verla allí, en la esquina de Austria, doblando hacia Callao con su paso sin tiempo.*

Eva se dice: ¡Qué fuerte eras Eva, qué inconscientemente fuerte! Ni siquiera te enojabas.

Se siente unida desde la enfermedad con aquel cansancio de la humillación. ¿Cuándo era? ¡Hace dieciséis años! ¡Tanto tan poco!

Veamos, debía ser la segunda o la tercera semana de mi llegada de Junín. Después de aquella trifulca, al mediodía, con el encargado de esa horrorosa pensión de putas y rufianes de la calle Sarmiento, casi llegando a Callao»¹⁷⁶.

В этом отрывке повествование сначала ведется от третьего лица, описывается эпизод, в котором Эва вспоминает, как она впервые приезжает в Буэнос Айрес. Во втором абзаце рассказчик вводит воспоминания, внутренний монолог Эвы словами «*Eva se dice:*». В последних же абзацах всякая грань между голосом рассказчика и голосом Эвы стирается и определить, где заканчивается голос рассказчика и продолжают воспоминания Эвы можно только по формам глагола и притяжательному местоимению. Чередование всеведущего рассказчика и монологов Эвы Перон присуще всему тексту романа, что позволяет автору вовлечь читателя в описываемые события, посвятить во все детали жизни главной героини, показать ее точку зрения: «*¿CÓMO ES POSIBLE RECORDAR tan lejos lo que está tan cerca, tan hace poco...? ¿Cómo es posible ver momentos cercanos, tan a lo lejos, tan absolutamente en el pasado? Mala señal de enfermedad. Mal signo*». *Piensa Eva en la tibieza acogedora del lecho.*

¹⁷⁶ Posse A. La pasión según Eva. Barcelona: Planeta, 1995. p. 50.

Largo atardecer de octubre. Noche de Buenos Aires. Un aire espeso. El aliento caliente de la ciudad presagiando tormenta. Imperceptible jadeo de esa selva de cemento. Empieza una larga noche de 1943»¹⁷⁷.

Следует отметить, что в романе «Страсти по Эвите» всеведущий рассказчик прямо не выражает свое отношение к главной героине. Монологи Эвы, ее размышления, воспоминания, диалоги и эпизоды из частной жизни описаны в беспристрастном регистре, без комментариев, что несколько расширяет духовный простор романа, придает ему большую жизненность. Здесь основная роль всеведущего рассказчика состоит в правильном подборе и компиляции эпизодов, воспоминаний и монологов самой Эвы, а также воспоминаний и свидетельств других людей о ее жизни, которые совпадают или отличаются от точки зрения рассказчика или Эвы. Такой способ повествования усиливает внутреннее напряжение и позволяет читателям составить свое мнение о героине. Примечательно, что каждое свидетельство и воспоминание других персонажей в романе претендуют на беспристрастность и правдивость и часто маркируются в тексте декларативными глаголами или фразами, такими как «Mire» (22), «como le dije» (94), «Yo le diría que fue por entonces» (96), «Me gustaría contarle una anécdota» (143), «Usted sabe que conozco todas las versiones» (161), «Le puedo asegurar que» (179), «Le agradezco que haya tomado el trabajo de venir a verme» (298), или «que yo recuerde» (328). Фразы «Le cuento:» (26), «padre» (41), «pero vea [...] ¿se acuerda?» (122), «Ya que lo me preguntas» (239) можно найти и во фрагментах, состоящих из диалогов и монологов Эвы Перон, и не всегда можно определить к кому они обращены. Задачей таких фраз становится создание иллюзии правдоподобия романа Поссе, уверенности, что в роман вошли не только материалы исследования исторических текстов, но и журналистские расследования, основанные, главным образом, на устных рассказах очевидцев событий.

¹⁷⁷ Posse A. La pasión según Eva. Barcelona: Planeta, 1995. p. 173.

В большинстве эпизодов романа «Страсти по Эвите» голос рассказчика остается анонимным, тем не менее их можно условно разделить на несколько групп в зависимости от того насколько близки они были к главной героине. В первую группу войдут рассказчики из ближайшего окружения Эвы, которые были свидетелями и очевидцами событий личной и бытовой жизни героини, возможно знали такие подробности, которые никогда не освещались в биографиях или средствах массовой информации. К ним можно отнести личного секретаря Эвы Атилио Ренцы (41-44, 229-231, 318-321) и ее исповедника и духовника отца Бенитеса (295-297, 313-314), который в силу своих обязанностей был посвящен в тайны, недоступные общественности. Во вторую группу вошли коллеги и сотрудники Эвы, которые имели достаточно формальный, но прямой контакт с героиней, позволявший взглянуть на ее жизнь с другой точки зрения, недоступной для остальных, например, испанский посол при перонистском режиме Хосе Мария де Арейлса (250-254) и маникюрщица Сара Гатти (342-343).

Самую многочисленную группу составляют друзья и знакомые Эвы времен ее артистической деятельности: Час де Крус (135-136), Маркос Зукер (136-139) и Елена Лусена (169-172) и множество других, оставшихся нам неизвестными, благодаря которым создается образ молодой, амбициозной и кокетливой Эвы. Она всегда была экстраординарной фигурой, ей была предназначена политическая карьера, однако это ей не мешало наслаждаться полусветом актерской жизни и милонгой, также как и гламурной жизнью Буэнос Айреса.

И наконец, к последней группе можно отнести людей, которым больше подходит роль наблюдателей, тех, кто сталкивался с Эвой случайно или от случая к случаю, и поэтому имевшие весьма ограниченные знания о ней. Сюда войдут и родственники такие, как троюродный брат Эвы Хуарес (65-68), который проливает свет на детские годы жизни Эвы, когда ее семья переживала финансовые трудности; и соседи Эвы из Хунина (52-57); и

военные (221-229), которые ненавидели ее и свергли Хуана Перона спустя три года после ее смерти. В эту группу следует также включить журналиста, подпадавшего под цензуру перонистского режима (160-166) и историка Феликса Луну (216-217), который предоставляет письмо, доказывающее привязанность и нежные чувства, существовавшие между Пероном и Эвой.

Примечательно, что Поссе в конце романа указывает на полифоничность романа и многочисленные свидетельства очевидцев, которые в большинстве своем остаются анонимными в тексте, и читатель может только строить предположения об их источнике. Автор вплетает в роман всех этих анонимных рассказчиков, чтобы показать и выразить разнообразные точки зрения, восприятие Эвы, мнения о ней: от слепой идеализации, граничащей с религиозным фанатизмом, до крайней ненависти и критики, - всего того, из чего сформировался мифообраз Эвиты Перон. Об Этом говорит сам Поссе в своем кратком введении к роману: «*Sumario existencial de la personalidad del caudillo más fascinante de la Argentina de este siglo. Biografía coral. Novela de todos. Biografía de grupo, con personaje central (de capelina, sonriente) con fondo de coro y pueblo. El novelista ha sido más bien un coordinador de las versiones y peripecias que fueron delineando el mito*»¹⁷⁸.

Термин «*biografía coral*» можно интерпретировать как отсылку к музыкальному термину «*choir*» (от фр. хор) или концепту «*chorus*» (от греч. хор) в древнегреческой трагедии. В музыке термин «хор» обозначает исполнение одной и той же музыкальной партии двумя и более людьми под руководством дирижера, что в полной мере Поссе перенимает для своего романа. В «Страсти по Эвите» повествование ведется от лица многочисленных рассказчиков, голоса которых координирует, выстраивает главный всеведущий рассказчик.

¹⁷⁸ Posse A. La pasión según Eva. Barcelona: Planeta, 1995. p. 9.

Отсылка к греческой трагедии также важна для этого «многоголосого» романа. Хор играл важную роль в греческой трагедии. Согласно Питеру Уилсону он содействовал автору и помогал аудитории понять основной сюжет и смысл происходящего, раскрывал душевные переживания героев, давал оценку их поступков с точки зрения господствующей морали, озвучивал секреты и страхи героев, которые они не могли напрямую высказать друг другу или зрителям¹⁷⁹. Что касается романа Поссе, то здесь разнообразные голоса рассказчиков выполняют те же функции, что и хор в древнегреческой трагедии. Как и в хоре различные рассказчики объединяются, чтобы выразить общие представления народа об Эве Перон, тех, с кем она сталкивалась еще в детстве в Хунине, и тех, кто стали свидетелями ее политического восхождения и триумфа. Также рассказчики оценивают Эву, комментируют происходящие события. Зачастую они хорошо осведомлены об ее эмоциональном состоянии, обсуждают ее тайны, желания и страхи. Например, несколько рассказчиков в романе включая отца Бенитеса, обращаются к «тайне Эвы»: «*EL SECRETO DE EVA ES UN TEMA INABORDABLE. [...] Déjeme de arriesgar conjeturas. Le adelanto que pienso que el secreto existe y que las personas que conocen sus detalles están aún vivas, pero creo que hay que ser extremadamente prudente y no llegar a errores o suposiciones fáciles*»¹⁸⁰. «*¿Cuál es el secreto de Eva? ¿Era de tal magnitud como para llevarla a una especie de reclusión monástica en su Fundación, transformándose en una misionaria que pagase una suprema expiación?*»¹⁸¹

Такая отсылка к древнегреческому хору позволяет Поссе говорить о том, что «Страсти по Эвите» - это «*novela de todos*», роман, который принадлежит всем аргентинцам, роман, в котором говорит вся нация, в котором проявляется общее наследие, воплощенное в Эве Перон. «Страсти по Эвите» представляет историю аргентинской нации, которая не должна трактоваться однобоко,

¹⁷⁹ Wilson P. The Athenian Institution of the Khoregia: the Chorus, the City and the Stage. Cambridge, New York: Cambridge UP, 2000.

¹⁸⁰ Posse A. La pasión según Eva. Barcelona: Planeta, 1995. p. 179-181.

¹⁸¹ Ibid. p. 266.

повествование создает пространство, в котором могут сосуществовать индивидуальные мнения и взгляды. Утопичная идея национального прошлого воплощается в истории Эвы Перон, рассказанной хором, множеством противоречивых, не похожих друг на друга рассказчиков, которые и есть народ Аргентины.

Полифоничность романа «Страсти по Эвите» призвана создать иллюзию объективности и беспристрастности и во многом напоминает структуру современного документального кино. В документальном фильме материал также фрагментирован и сокращен редактором, что позволяет включить в ленту исторические видеозаписи, свидетельства очевидцев, исследования специалистов, комментарии, а также основной рассказ, который должен объяснить и объединить все элементы, дать им определенную интерпретацию и цель. При анализе, становится очевидно, что функции рассказчика в романе сопоставимы с функциями камеры в документальном фильме, которая лишь показывает события, не комментируя их; все мнения и суждения об Эве читатель узнает из рассказов очевидцев событий, а близкие отношения между рассказчиками и героиней, позволяют включить в повествование многие аспекты жизни Эвы Перон, что соотносимо с архивными документами и записями в документальном кино.

Роман «Страсти по Эвите» предлагает новый взгляд на историю в целом. Он обращается к недалекому прошлому, что традиционно в Латинской Америке не считалось заслуживающим внимания для написания исторического романа. Этот роман нельзя отнести к историческим романам в традиционном смысле слова, о чем говорилось в первой главе. Полифоничность романа позволяет показать Эву с разных сторон, наделяет всех правом выразить свою точку зрения. В романе Эвита Перон предстает в разнообразных воплощениях, созданных воспоминаниями обычных людей и политической элиты.

Как уже отмечалось ранее, образ Эвы Перон воплощается в многочисленных художественных произведениях. В своем исследовании Плотник даже говорит о некоей одержимости и страсти к ней у аргентинских писателей, а также отмечает символическую связь, возникшую в литературных произведениях, между ее образом, телом и аргентинской нацией¹⁸². Соотношение и отождествление целой нации с женским образом не ново для латиноамериканской литературы: в предыдущей главе мы рассмотрели образ Малинче, играющий уже более пяти веков важную роль в мексиканской культуре и литературе, в Аргентине же только в XX веке таким образом становится Эва Перон. Следует отметить, что литературный образ Эвиты, как и Малинче, тесно связан с реальными историческими и политическими событиями и их невозможно рассматривать вне исторического контекста. Зачастую историю жизни Эвиты сравнивают с историей целой страны, описанной в эссе аргентинского писателя Эдуардо Мальеа «История одной страсти к Аргентине» (*Historia de una pasión argentina*, 1937).

Рассматривая развитие образа Эвиты, можно убедиться в том, что литературные воплощения Эвы Перон – это проявление процесса самоидентификации аргентинцев, поиска своей истинной сущности, а также тоска о всех нереализованных проектах и начинаниях. Следуя такой логике, писатели так часто обращаются к образу Эвиты, потому что ее смерть символизирует конец для многих аргентинских утопических идеалов, которые люди еще помнят и подсознательно по ним тоскуют. Роман «Страсти по Эвите» рассказан множеством голосов, которые представляют разные социальные классы Аргентины, разные политические партии. Такая структура романа позволяет избежать однозначности, доминирования одной идеи, мнения, присущие всем аргентинским проектам. Поссе считает, что все еще

¹⁸² Plotnik V. P. *Cuerpo femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2003. p. 173-174.

возможно создать произведение, которое бы объединило всех аргентинцев и позволило выразить мнение каждого.

Обращаясь к Эвите, как исторической фигуре, Поссе делает своеобразное политическое заявление: он описывает целый период современной аргентинской истории, включая его в национальное наследие, выступая против политики игнорирования и забвения, характерной для Аргентины в 1990-е годы.

Главной идеей романа Поссе, которая объединяет все сюжетные линии произведения, является тема страсти, которую автор выносит и в заглавие. Кроме религиозных интерпретаций, «страсть» может пониматься как очень сильное чувство, переполняющее человека, влекущее, побуждающее к каким-то поступкам, например, страстная ненависть, страстная любовь, страстное вождение или страстная преданность чему-то или кому-то. В «Страсти по Эвите» прослеживаются все аспекты понятия «страсть». Главная героиня – очень эмоциональная фигура, ее переполняют страсти, которые, тем не менее, все уживаются в ней. В романе мы видим ее яростные вспышки гнева, ее страстное увлечение благотворительностью и сострадание к бедным, ее слабость к шикарной одежде и танго, ее любовь к Перону и страстная ненависть к оппозиции. Аргентинцы воспринимали Эву Перон не как обычного безликого недостижимого политика, а как «живого» человека, которого можно понять чувствами и эмоциями, а не разумом и логикой.

В то время, как в романе последовательно описываются последние месяцы жизни Эвы Перон, особо выделяются четыре исторических события: публичный отказ Эвы от выдвижения своей кандидатуры на пост вице-президента страны 22 августа 1951 года (33-44), неудавшийся военный переворот во главе с генералом Менендесом против перонистского режима 28 сентября 1951 года (108-116), вторая инаугурация Хуана Перона 4 июня 1952 года (318-333) и, наконец, смерть Эвиты 26 июня того же года (333-334).

Важность этих событий подчеркивается другими фрагментами текста, их окружающими, которые рассказывают о жизни Эвы, начиная с ее трудного детства и заканчивая стремительной политической карьерой.

Эпизод, описывающий события 22 августа 1951 года, интересен тем, что в нем раскрывается эмоциональное восприятие и реакция Эвы на свою маргинализацию как женщины из низшего социального сословия. Вынужденный отказ Эвы Перон от выдвижения своей кандидатуры на пост вице-президента Аргентины в романе рассказывается с трех разных точек зрения. Первым об этих событиях рассказывает личная маникюрша Эвы, которая подробно описывает благотворительную работу героини, превознося ее как святую, говорит о ее роли и влиянии на политическую ситуацию в стране, однако подчеркивает ухудшающееся здоровье первой леди и ее необыкновенную стойкость в борьбе с болезнью. Рассказчик полагает, что Эва верила, что так или иначе сможет побороть болезнь и продолжить свою общественно-политическую деятельность, поэтому тот факт, что ее вынудили отказаться даже от мысли о выдвижения своей кандидатуры на любой официальный пост в правительстве Перона, воспринимался ею как личная неудача: *«Sí, se lo afirmo: Eva, que había sido marginada desde su nacimiento, pensó que era justo tener un cargo legal, elegido por la mayoría electoral. Pensó que eso pondría punto final a su eterna descalificación. Para ella ese cargo sería como extenderse una partida de nacimiento perfectamente legítima y con todos los sellos en orden. Sería su instrumento para su pasión de justicia social, de caridad entregada. Esa pasión que la había llevado a imponerse como horario desde las nueve de la mañana hasta las dos de la madrugada»*¹⁸³.

В полной мере раскрыть значение ее вынужденного поражения читателю помогают фрагменты воспоминаний из детства Эвиты, вплетенные в повествование. К ним относятся воспоминания о Лос Тольдосе – городке, в

¹⁸³ Posse A. La pasión según Eva. Barcelona: Planeta, 1995. p. 38.

котором родилась Эвита, и Хунине, где она жила после смерти своего отца. Главная героиня всегда несла бремя того, что она была рождена вне брака, к тому же была единственным ребенком, которого отец не признал, чего она стыдилась и что было источником для бесконечных оскорблений в ее адрес. В частности, Эва вспоминает похороны своего отца, на которых им с матерью и братом было запрещено присутствовать из-за отсутствия, освященного обществом, официального статуса. После смерти отца Эва жила в бедности с матерью, которая стала единственным кормильцем семьи и переехала в Хуниин, опасаясь общественного остракизма. Пережитые трудности в юном возрасте не только закалили Эву, но и сделали ее эмоционально восприимчивой к человеческим страданиям и в конечном счете повлияли на ее стремление к благотворительной и политической деятельности.

Поэтому события 22 августа 1951 года стали для Эвиты личным ударом и большим разочарованием, превратив ее в одну из героинь дешевой мыльной оперы. После стольких лет лишений и борьбы за свое место, статус и признание, политическая элита страны публично ей напомнила и указала на место аутсайдера. Тот факт, что она была внебрачным ребенком, выходцем из бедной провинциальной семьи, актрисой и, в первую очередь, женщиной в мачистской культуре закрывал для нее двери к любому официальному посту в правительстве Аргентины. Однако, в то же время ее низкое происхождение открывает ей доступ к сердцам обычных людей, возвышает и наделяет ее необычайной популярностью у народа, и как следствие – силой и властью. Во всех эпизодах о детстве Эвы прослеживается идея **исключительности главной героини** – с самого начала она была особенной, обладала породой, даже внешне отличалась от других, благодаря своему особо светлому цвету кожи. Ее брат Хуарес уверяет, что она с детства всегда добивалась своего и могла кого угодно заставить подчиниться своей воле: «*Se aguantaba, era distinta, como toda la gente que tiene la mala suerte de estar llamada a un destino*

*no comin...»*¹⁸⁴. Эвита изначально была другой, дочерью угнетенной Аргентины. Ее предназначением было исправить несправедливость по отношению к традиционно подавляемым слоям населения, дать им право голоса и законное место в обществе.

Вторую точку зрения на события 22 августа 1951 года мы узнаем из разговора Эвы с отцом Бенитесом, из которого становится ясно насколько эмоционально и близко к сердцу она принимала политику и свою роль духовной Матери Нации. Болезненные переживания по поводу своей неудачи Эва сравнивает с физической болью, вызываемой ее болезнью: «*¿EL ALFILERAZO? Sí, lo sentí así, como una punzada tan dolorosa como las de la enfermedad. ¡Hay golpes tan fuertes...! Ocurrió lo inesperado: el pueblo estaba vivo y era libre. [...]*

Usted estaba presente. Usted sabe de qué hablo. Es un acto como sexual, y allí nace la verdadera democracia, como algo biológico, y no la democracia de los doctores...

Dejé de llorar y en la penumbra empecé a sentirme como le dije,alzada por una fuerza invisible, absolutamente espiritual, como lo debe ser una aparición de Dios. Era algo que sólo puede venir de muy alto. Algo que cuando se produce, como el amor o la maternidad, una comprende o siente o intuye que tiene realmente esencia divina.

Un clamor profundo, una comunión sin hostias. Una comunión de corazones. La multitud forma un enorme animal terrible y santo. Y una sube llevada por ese gran corazón invisible. Asciende por el espacio, flota sobre la ciudad. ¡Qué fuerza de hermandad!

¹⁸⁴ Posse A. La pasión según Eva. Barcelona: Planeta, 1995. p. 66-67.

Me consagraban, ésa es la palabra, padre. Viví los minutos más maravillosos que cualquier ser pueda vivir. No puede haber nada más sublime. Aquello era la democracia en carne viva. ¿Quién puede hablarme de democracia con artículos de código en la mano?»¹⁸⁵

Эта выдержка из текста демонстрирует, как Эва проводит параллель между страной и собой, своим телом. Она говорит о реакции народных масс, требующих ее участия в политической жизни страны, о единении и духовной связи между ею и народом. Эва Перон проявляет себя не как политик, а как духовный лидер нации, активист и борец за то, во что верит. В этом эпизоде мы видим тот же высокий, патетический слог, что и в «Смысле моей жизни». Однако то, что кажется несколько наивным в автобиографии, обретает большую убедительность в романе «Страсти по Эвите», благодаря полифоничной структуре романа, множественности точек зрения.

И, наконец, мы видим эмоциональные переживания и колебания Эвы Перон непосредственно перед ее выступлением 22 августа 1951 года, увиденные глазами ее личного секретаря Ренцы. Перед нами раскрываются мысли сильной женщины, чувствующей себя преданной тем, кто должен был быть для нее опорой, тем, кто должен был первым ее поддержать – мужем Хуаном Пероном. Из-за него она вынуждена отказаться от своих сокровенных желаний, от чести занять пост вице-президента, о которой ее просил аргентинский народ, и который, как она полагала, она заслуживала. Однако, следует отметить, что такое эмоциональное восприятие мира приводит к радикализации политических взглядов главной героини, использованию ею таких же методов и ограничений, которые были характерны режимам до прихода перонизма. Поэтому неудивительно, что она воспринимает свою политическую деятельность как борьбу между добром и злом, что хорошо видно в эпизоде, посвященном неудавшемуся перевороту во главе с генералом

¹⁸⁵ Posse A. La pasión según Eva. Barcelona: Planeta, 1995. p. 39-41.

Менендесом 28 сентября 1951 года, в ходе которого он не получил достаточной военной поддержки и был разоружен. Эва в бешенстве кричит на Перона, который сообщил ей о попытке военного переворота, и требует немедленной расправы над Менендесом: «*¡Me imagino que ya habrás dado la orden de fusilarlo! ¡No quieren que una mujer esté en el poder, pero no vacilan en sacar los tanques a la calle en contra de la Constitución y de las leyes! Si hubiese llegado a la casa del gobierno, él te habría fusilado. Y a mí también, ¡como a Claretta Petacci! ¡Fusilarlos!, ahora o nunca, para que nada siga igual. ¿Como es posible que ese viejo saiga para acabar con nosotros y nosotros, que tenemos la mayoría nacional, el pueblo y la Constitución detrás nuestro, no hagamos lo mismo? ¡Fusilarlos! Antes del amanecer. ¡Lo que no se hace en las primeras veinticuatro horas no se hace nunca!*»¹⁸⁶

Поссе не раз отмечает в романе разрушительные черты, присущие образу Эвиты, указывает на то, что если бы не преждевременная смерть главной героини, возможно она бы начала кровопролитную революцию, конечно, только из лучших, по ее мнению, политических и религиозных побуждений. «*Eva estaba en la claridad de su furia. Santificada en su llama más pura, más allá de toda razón o verdad*»¹⁸⁷ говорит один из рассказчиков в начале романа, а другой чуть позже добавляет, что она была полна решимости начать «*la guerra justa*» и «*imponer al pueblo como único protagonista de todo orden futuro*»¹⁸⁸. Во имя добра и лучшего будущего Эва составляет списки своих противников, чтобы уничтожить их, когда представится удобный случай, подделывает свое свидетельство о рождении, манипулирует СМИ, шантажирует...

Рассказ о неудавшемся перевороте заканчивается тем, что генерала Менендеса всего лишь отправляют в отставку, вместо жестокой расправы над

¹⁸⁶ Posse A. La pasión según Eva. Barcelona: Planeta, 1995. p. 112.

¹⁸⁷ Ibid. p. 21.

¹⁸⁸ Ibid. p. 153.

ним, как того требовала Эвита. Уже второй раз за последние несколько месяцев жизни главной героини ее мнение игнорируется только потому что она – женщина.

В романе Поссе во многих фрагментах образ Эвиты идеализируется. В них подчеркивается ее женская привлекательность, ее особое обаяние, перед которым не могли устоять мужчины. Такие черты присущи образу женщины-самки. Обладая сильным характером и нестигаемой волей, героине не чужды и некоторые женские слабости такие, как страсть к дорогой одежде, стремление соответствовать общепринятым стандартам красоты. Предположения, что карьерой актрисы Эва была обязана сексуальным услугам, оказываемым ею мужчинам, опровергаются в романе свидетельствами очевидцев. Из них следует, что действительно были мужчины, которые помогали ей в то или иное время, такие, как Агустин Магальди (94-96) и Эмилио Картуловиц (135-137), однако они делали это, очарованные исключительно ее личностью. Хотя богемный мир актеров и актрис Буэнос Айреса 1930-1940-х годов жил своей несправедливой, осуждаемой приличным обществом жизнью, это не отразилось на Эве, как утверждает один из ее друзей: *«Es curioso, pero ese mundo nunca la manchó. Se deslizaba como un ser impoluto, como ajena a su propio cuerpo. Eva nunca fue cómplice de "aquella mediocridad", como calificaba al mundo de farándula de entonces. Y yo le puedo asegurar que nadie, absolutamente nadie, del medio teatral y cinematográfico, la recuerda comprometida de algún modo con sus protagonistas. Neruda tiene un verso muy bueno donde habla de alguien muy puro, intocable, que, según su imagen, se desliza como un cisne de fieltro por aguas cenagosas. Así fue ella»*¹⁸⁹.

В эпизодах, затрагивающих период жизни главной героини в ее бытность актрисой, перед нами предстает молодая, амбициозная, сильная, энергичная женщина, образ которой тем больше контрастирует с Эвитой в

¹⁸⁹ Posse A. La pasión según Eva. Barcelona: Planeta, 1995. p. 142.

последние месяцы ее жизни, оказывая сильнейшее эмоциональное воздействие на читателей. Тем не менее данные фрагменты подчеркивают женственность Эвиты, которая способствовала ее головокружительному взлету и всему хорошему, что она успела сделать для Аргентины. В первую очередь это право голоса, которое получили женщины благодаря ей при перонизме, о чем уже упоминалось выше. Однако для Поссе важно было еще и альтернативное развитие, путь для всей страны, который она олицетворяла. Она стала воплощением независимой, но все еще элегантной женщины, образом, который улыбался со страниц модных журналов и обладал очарованием кинозвезды: *«Eva se había creado una zona de poder paralelo, afectivo, estrictamente femenino, pero fortísimo e inesperado. Un poder pasional, que quedó marcado a fuego del alma del pueblo. La gente sintió que ella usaba el poder para el bien común, en el sentido más aristotélico de esta fórmula. La gente no hubiese dado la vida por Perón [...], pero estoy seguro que no hubiese vacilado en morir por Evita Perón»*¹⁹⁰.

Одной из причин невероятной популярности Эвиты у народа, наделившей ее невероятной властью, считается ее любовь и преклонение перед Хуаном Пероном, которые не следует трактовать буквально. Еще будучи актрисой, Эва признается подруге: *«Silvana, no se deje engañar por ninguna apariencia de brillo, todo es efímero. Cuando uno encara algo así, tan grande como el amor, hay que apuntar al sol, a lo máximo, ¡al sol! No se engañe con ningún hombre con espíritu menor. No se detenga en lo efímero, por brillante que fuese...»*¹⁹¹

Этот отрывок дает общее представление о характере отношений между Эвой и Хуаном Пероном. Она считает, что нашла свое «солнце», потому что мужчина, которого она полюбила, олицетворял лучшее будущее для людей,

¹⁹⁰ Posse A. La pasión según Eva. Barcelona: Planeta, 1995. p. 249.

¹⁹¹ Ibid. p. 144.

для страны. Именно поэтому Эва страстно влюбилась не только в Перона, но и в его идеи, новое видение страны. В романе «Страсти по Эвите» главная героиня не разделяет эти два понятия, для нее Перон – это народ и народ – это Перон. Для изображения Перона писатели неоднократно используют метафору, как в «Смысле моей жизни», так и в «Страсти по Эвите», он предстает в образе мифологического кондора, заботящегося о своих «воробушках» – всех аргентинцах. Образ же Эвиты формируется постепенно, сначала она воспринимается только как спутница Перона, затем метафора расширяется, включая в свою орбиту ее фигуру, превращая ее в Духовную Мать Нации и наделяя ее колоссальным влиянием и властью.

Последнее появление на публике Эвиты и Хуана Перона вместе происходит во время церемонии инаугурации последнего 4 июня 1952 года и описывается в романе «Страсти по Эвите» на фоне рассказа об их истории любви (160-248). Их взаимоотношения изображаются с различных точек зрения разными рассказчиками, которые, однако, все сходятся на том, что отношения в президентской паре основаны на «чистой», духовной связи. История их любви описывается в духе любовного романа и вспыхивает с первого взгляда: *«EL ENCUENTRO DECISIVO de Perón y Eva fue realmente en aquel caluroso 22 de enero en el Luna Park, en el infmito festival para reunir fondos para las víctimas del terremoto de San Juan.*

Usted sabe que conozco todas las versiones sobre ese episodio decisivo para la vida de Eva. [...]

Eva quiso tener a Perón, y lo tuvo. Lo dejó desconcertado con aquel osado, inesperado y espectacular:

- Gracias, Coronel, por ser, por existir...»¹⁹²

¹⁹²Posse A. La pasión según Eva. Barcelona: Planeta, 1995. p. 160-164.

Автор отмечает, что бытует несколько версий о первой встрече супругов Перон, сложившихся в устойчивые клише массовой литературы, однако в романе свидетельства разных рассказчиков всего лишь дополняют друг друга, описывая неистовую скандальную любовь Эвы и Хуана вопреки общепринятым традициям и нормам морали (185-186, 243-245). Их любовь, конечно же, была запретным плодом, ее не признавала политическая элита страны, подвергала критике и осуждению. Их отношения развивались в то время, как Перон приобретал все большую популярность среди рабочих сословий страны и начинал представлять серьезную угрозу для правящего режима. Считая, что источником осуждения и неприятия Перона является сама Эва, она выражает готовность пожертвовать собой, своей любовью к нему и разорвать отношения (208-210), однако он отвергает ее предложение и планирует сбежать с нею. План Перона нарушается его арестом, Эва же в этой ситуации изображается не деятельным активистом, организовавшим массовые выступления, вынудившие правительство освободить Хуана Перона, а скорее, как героиня любовного романа, разбитая и опустошенная разлукой со своим возлюбленным. Здесь приводится отрывок из письма Эвиты к ее подруге Вере: *«Dicen, además, que me puse a trabajar con una energía demoníaca – mi cualidad casi natural - para contratar a centenares de camiones y autobuses para organizar la marcha sobre la capital. Ilusos, los gringos. Fui un fracaso. [...]*

No servía para la política, Vera. Ya ves: estaba anulada por el amor. Vale para la mujer lo que dice Martín Fierro: "Es sonso el cristiano macho cuando el amor lo domina»¹⁹³.

Снова и снова Поссе в романе подчеркивает **женственность** Эвиты, ее **эмоциональную привязанность и любовь**, уникальность взаимоотношений с Пероном, а не ее качества общественного деятеля. Автору важны те черты и мифологические характеристики, которые превратили Эвиту в мифообраз

¹⁹³ Posse A. La pasión según Eva. Barcelona: Planeta, 1995. p. 212-215.

Матери аргентинского народа. Один из рассказчиков в романе – Феликс Луна, историк и антиперонист, предоставляет оригинал письма, которое отправил Перон Эвите после своего ареста. Беспристрастность историка должна окончательно развеять последние сомнения и убедить читателя в истинности и силе чувств главных героев. Поэтому присутствие Эвы на инаугурации своего супруга, учитывая ее состояние здоровья, воспринимается как символическая жертва во имя любви и ее последний подарок супругу и всему народу: «4 DE JUNIO DE 1952. [...] *Respiró profundamente tres veces, tratando de detener los deslizamientos de su mente y de su vista en el mareo. Y después como lo estaba temiendo, sintió la feroz puñalada, el alfilerazo, detrás del cuello, como entrando desde la clavícula hasta el esternón. [...] En total serán dieciséis minutos de dolor puro, si es que el dolor me ataca. [...] Eva trata de ensayar el saludo. Trata de mostrar los dientes, como en una sonrisa permanente*»¹⁹⁴.

Согласно свидетельствам людей, присутствовавших в тот день, - отца Бенитеса, Ренци и неизвестной женщины, - Эва приложила сверхъестественные усилия, перенесла нечеловеческие муки, чтобы посетить эту церемонию и таким образом выразить свои чувства к Перону и всем аргентинцам. На самом деле это был ее День, ее прощание с жизнью, любовью, всем народом.

Роман «Страсти по Эвите» завершается смертью главной героини. Голос Эвиты практически исчезает в этих эпизодах, уступая место другим рассказчикам, их воспоминаниям и интерпретациям: ее исповедник сравнивает ее с Матерью Терезой Калькуттской (297), другой рассказчик называет ее «*Rimbaud de la política*», «*una Bolívar*» (298), потому что вместе с Пероном они изменили Аргентину, осуществили «*gauchada*» (299) – поступок, достойный гаучо. О последних минутах жизни Эвы Перон рассказывает Сара Гатти, ее маникюрщица, которая должна будет подготовить тело первой леди

¹⁹⁴ Posse A. *La pasión según Eva*. Barcelona: Planeta, 1995. p. 318-328.

к превращению ее в образ Святой Эвиты, знакомый каждому. Гатти рассказывает, как Эва отдавала последние распоряжения о том, какую должны ей сделать прическу после смерти, каким лаком нарисовать ногти. Все рассказчики очень эмоционально переживают смерть Эвиты, обращая внимание на мельчайшие детали, имеющие отношение к ее прошлому и их причастности к нему.

В своем романе Абель Поссе подчеркивает эмоциональную глубину личности Эвиты, благодаря которой она смогла завоевать народную любовь. Поссе не первый, кто изображает Эвиту сквозь призму эмоций и чувств, подобную стратегию использовала и перонистская пропаганда при создании ее образа в массовом сознании, о чем уже упоминалось в начале главы. Поэтому несмотря на то что Поссе включает в роман описание недостатков и изъянов Эвы Перон, это не только не вредит ее мифообразу, но еще больше возвышает ее, позволяет любому аргентинцу соотнести себя с нею. Для Поссе наиболее значимым качеством Эвиты становится ее страстная любовь к Аргентине, беспокойство о ее будущем. Вопросы же о том, была она права или нет, и каково было бы это будущее оказываются вторичными, потому что на них не может быть однозначного ответа. Любой выбор, любой путь несет в себе и светлое и темное, правду и ложь, добро и зло, и приблизиться к истине можно только приняв эту двойственность.

Итак, рассмотрев образ Эвы Перон в контексте аргентинской истории и литературы, мы исследовали предпосылки и проследили процесс формирования мифообраза Матери нации, как способа культурного самоопределения аргентинцев в XX-XXI веках. В 60-70-е годы XX века многих писателей таких как, Борхес, Онетти, Виньяс, Уолш привлекает парадоксальность мифотворящего сознания аргентинского народа, которое вопреки всем реальным фактам, натуралистическим подробностям, обману и спекуляциям, стихийно наделяют Эвиту жизнью после смерти, превращая в мифообраз Матери Нации и святой. В дальнейшем этот процесс получает

логическое осмысление в романе Абея Поссе «Страсти по Эвите», в котором автор стремится не только описать последние месяцы жизни Эвы, но также и показать все предпосылки, переосмыслить все события ее жизни, которые привели ее к вершине, сделали ее Эвитой.

Все это позволяет говорить о том, что в романе «Страсти по Эвите» накопились и нашли яркое выражение все основные черты мифообраза Матери аргентинской нации, которые на протяжении многих лет интересовали многих аргентинских писателей. К ним можно отнести: **предопределенность трагичности ее жизни и смерти, «жизнь в смерти», внесение порядка в хаос, страстность, многогранность, парадоксальность бесплодия, но материнства (мать миллионов), укорененность в собственном мире, связь «с землей», подлинность, умение познавать мир «естественным», интуитивным способом, необычайная привлекательность и харизма, покоряющая и меняющая всех окружающих, ее одержимость идеей «новой» Аргентины и материнской заботой о народе, открытость чуду.** Образ Эвиты, изначально создаваемый как имидж, превратился в символ нации и универсальный архетип.

Необычайная роль и значимость Эвиты в истории и культуре страны, позволяет говорить о потребности аргентинцев в образе Матери, заступницы и покровительницы, способной изменить традиции, помочь осознать свое место в, стремительно меняющемся мире, и дать надежду на лучшее будущее.

Заключение

Проведенное исследование показывает, что устойчивые **мифообразы Матери/Праматери** определяют общий мифологический модус латиноамериканской литературы наравне с другими мифологемами, постоянными мотивами, художественными константами и образами. Они зачастую переплетаются и взаимодополняют друг друга, образуя латиноамериканский художественный образ мира.

К уже изученным зарубежными и отечественными литературоведами женским мифообразам латиноамериканской литературы – таким, как чужачка, дикарка, «американская Ева» «Дева Америки», самка, женщина-пума, женщина-тигрица, амазонка, мы предложили выделить и добавить **мифообраз Матери/Праматери**. Мы считаем, что обращение многочисленных писателей в XX-XXI вв. к мифообразу Матери приобрело статус самостоятельного феномена, определив актуальность данного исследования. Этот образ становится объектом писательского внимания в годы формирования нового латиноамериканского романа (Урсула Игуаран Буэндиа, Большая Мама у Маркеса), однако фигура Матери еще не выдвигается на первый план, в то время как в годы «постбума» мифообраз Матери обретает новый статус и получает специальное осмысление (Тита у Эскивель, Тете у Альенде). Внимание писателей сместилось к индивидуальным чертам образа Матери, их больше стала интересовать история самой женщины, а не только рода, прародительницей которого она стала. «Новый исторический роман» вобрал в себя и переработав всю предыдущую традицию, выдвинул на первый план в образе Матери все, связанное с формированием латиноамериканских наций, праматерью или заступницей которых она стала (Малинче у Эскивель, Эвита у Поссе).

Мы проследили функционирование и значимость мифообраза женщины в творчестве писателей поколения «бум-юниоров», творчество которых часто рассматривают в феминистском ключе. Такой подход заслуживает внимания,

однако мы считаем, что сведение образа Матери/Праматери к «женской теме» несколько умаляет его значимость. Подобный ракурс рассмотрения не исчерпывает в полной мере проблему. К образу женщины и Матери обращаются и писатели-мужчины, в этой связи актуализируется интерес к женским историческим фигурам, которые зачастую воплощаются в «новом» историческом романе, что позволяет говорить об универсальности таких мифообразов в контексте латиноамериканской культуры и литературы.

Создавая образную концепцию латиноамериканской жизни, писатели конструируют художественные миры, в которых моделируется их представление об объективных исторических событиях. В процессе самоосознания и самоидентификации они создают национальные мифообразы, важнейшими из которых стали универсальные представители нации.

В проведенном исследовании была сделана попытка показать специфику женских образов, которые превратились в национальные мифообразы, ориентиры и символы на пути самоопределения латиноамериканцев в историко-культурной действительности Латинской Америки. Такими ключевыми фигурами оказались в Мексике Малинче, вобравшая в себя мифологические черты Ла Йороны-губительницы и Девы Гвадалупской-заступницы, и в Аргентине Эвита, ставшая продуктом осознанного мифотворчества сначала политиков, коллективного сознания аргентинского народа, а затем и писателей.

В результате проведенного анализа можно сделать вывод о том, что во второй половине XX - начале XXI вв. тема Матери/Праматери, равно как и переосмысление и реабилитация женских образов, к которому обращаются писатели, стала лейтмотивом латиноамериканской литературы. В произведениях, рассматриваемого периода постоянно взаимодействуют традиционные и новаторские способы изображения; тяга к фантастике не отменяет социального критицизма, а мифологизм не только не отрицает

историзма, но, наоборот, придает ему достоверность национального своеобразия.

Расширение арсенала изобразительных средств как за счет включения элементов народного мифотворчества, прежде всего индейского и африканского, так и опыта западного романа XX в. позволило писателям раскрыть внутреннюю конфликтность сознания латиноамериканцев, как следствие исторического дуализма нации. Воссоздавая характерные черты жизни, писатели вместе с тем вводят женскую проблематику в широкую общенациональную перспективу.

Мы рассмотрели образ Малинче в контексте мексиканской литературы и культуры и проследили развитие этого образа от незначительного персонажа истории завоевания Мексики из хроник XVI века до символа предателей своего народа, а затем до **мифообраза Праматери** мексиканцев, которым она стала сейчас. Способ описания Малинче в письмах-реляциях Эрнана Кортеса, хрониках конкистадоров, а также ее изображения в индейских кодексах, позволяют говорить о том, что изначально ее фигура имела нейтральную или даже положительную коннотацию, однако к XIX веку с ростом националистических настроений и стремлением мексиканцев утвердить «инаковость» своей культуры по отношению к испанской ситуация изменилась. Но уже в XX веке происходит новая переоценка образа Малинче, процесс реабилитации которого набирает силу в 70-80-е годы. Теперь Образ Малинче мыслится Праматерью мексиканцев и символом объединения культур.

В данной работе было показано, как в романе Лауры Эскивель «Малинче» обращение к неоднозначному образу Праматери мексиканцев, к этническим корням, к темам и образам из времен, «когда мир был молод», приобретает специфическую окраску благодаря «Кодексу Малиналли». Автор воспроизводит миф о Малинче как важнейшей исторической фигуре, Праматери мексиканцев, ставшей подругой и любовницей Кортеса и подвергает этот образ положительным изменениям в сознании мексиканцев.

Способность Малинче создавать кодексы, которые она использует, чтобы сохранить свои воспоминания, переживания и передать их последующим поколениям своих детей – мексиканцам, позволяет создать «мост», диалог культур прошлого и будущего и показать настоящее как продукт прошлого и ключ к будущему.

Рассмотрев образ Эвы Перон в контексте новейшей аргентинской истории и литературы XX - XXI вв., мы выявили предпосылки и механизмы формирования национального мифообраза Матери как способа культурного самоопределения аргентинцев. Начав формироваться в 1950-е годы в Аргентине как часть политического имиджа, он был подхвачен в литературе и фольклоре, и превратился в универсальный **мифообраз «Матери нации»**. Следует отметить, что процесс превращения этой исторической личности в мифообраз не завершен и поныне.

В 60-70-е годы XX века многие аргентинские писатели такие как, Борхес, Онетти, Сильвина Окампо, Н. Перлонгер, Д. Виньяс, Р. Уолш обращаются к образу Эвиты Перон как некому национальному феномену, результату мифотворчества коллективного сознания аргентинского народа. Вопреки всем реальным фактам, оно стихийно наделяет Эвиту жизнью после смерти, превращая в **мифообраз Матери Нации** и святую. В дальнейшем образ Эвиты, несмотря на свою двойственность и противоречивость, постоянно вызывает неиссякаемый интерес аргентинских писателей (Р. Фресан, Ф. Лопес, Х.П. Фейнманн, Р. Вилькок, Копи, Л. Ламборгини, Р. Саккомано, М. Оттино, Г. Ластр, Г. Б. Кабаль, М. Зичман, Т. Э. Мартинес и др.). В результате сопоставления «Смысла моей жизни» Эвы Перон с другими художественными произведениями стало возможным выявить весь спектр эмоций, вызванных этой фигурой. Иногда они оказывались полярно противоположными, но всегда говорили о предельно выраженном отношении к Эвите – от лютой ненависти до слепого обожания. Изучение корпуса текстов), посвященных Эве Перон (с учетом всего различия модусов

повествования), позволило нам в полной мере осмыслить парадоксальность образа Эвиты и феномена, которым она стала благодаря коллективному мифотворчеству аргентинцев.

Этот процесс получает логическое осмысление в романе Абея Поссе «Страсти по Эвите», в котором автор стремится не только описать последние месяцы жизни Эвы, но также и показать все предпосылки, переосмыслить все события ее жизни, которые привели ее к вершине, сделали ее Эвитой. Полифоничный роман Поссе, рассказанный множеством голосов, которые отражают множественность точек зрения всего аргентинского народа во всем его разнообразии, вобрал в себя всю многогранность этого образа. Он предлагает новый взгляд на историю в целом, создав произведение и воплотив национальный мифообраз, который может объединить всех аргентинцев, какими бы разными они ни были.

Прослеживая формирование и развитие образов Малинче и Эвиты в латиноамериканской культуре и литературе, мы выявили такие мифологические характеристики, присущие им, как **амбивалентность, «хаотичность» и в то же время внесение порядка в хаос, предопределенность трагичности жизни и смерти, «жизнь в смерти», страстность, многогранность, парадоксальность материнства во всех его проявлениях, укорененность в собственном мире, связь «с землей», подлинность, умение познавать мир «естественным», интуитивным способом, необычайная привлекательность и харизма, покоряющая и меняющая всех окружающих, открытость чуду.** Мы показали, как развивается мифообраз Матери в Латинской Америке от образа Малинче – Праматери мексиканцев до «Матери аргентинской нации», которой стала в XX веке Эва Перон.

Необычайная роль и значимость образов Малинче и Эвиты в истории и культуре своих стран позволяет говорить о потребности латиноамериканцев в

образе Матери, заступницы и покровительницы, способной изменить традиции, помочь осознать свое место в стремительно меняющемся мире и дать надежду на лучшее будущее. Тема Матери/Праматери в латиноамериканской культуре и литературе расширилась до попытки осмысления сущности человеческого бытия, раскрытия и понимания собственной роли в мире и, наконец, утверждения своего «я». Она вобрала в себя мозаику разного рода духовных и житейских проблем и отражает, в конечном счете, большую, единую картину латиноамериканской жизни.

Библиография

I. Тексты:

1. Альенде И. Любовь и тьма./ Пер.с исп. А. Ткаченко. – СПб.: Азбука, 2011. 347 с.
2. Альенде, И. Ева Луна./ Пер. с исп. В. Правосудова. – СПб.: Азбука-классика, 2009. 476 с.
3. Амаду Ж. Габриэла, гвоздика и корица./ Пер. с порт. Ю. Калугина. – М.: Правда, 1987. 477 с.
4. Амаду Ж. Дона Флор и два ее мужа: история о нравственности и любви./ пер. с порт. Ю. Калугина. – М.: Правда, 1990. 510 с.
5. Диас дель Кастильо Б. Правдивая история завоевания Новой Испании. – М.: Олма-ПРЕСС образование, 2000. 400 с.
6. Гальегос Р. Донья Барбара/ М. Асуэла. Те, кто внизу. Р. Гальегос. Донья Барбара. М.А. Астуриас. Сеньор президент. – М., 1970. с. 127-370.
7. Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. – М.: Прогресс, 1984. 111 с.
8. Куприенко С.А. Общая история о делах Новой Испании. Книги X-XI/ Ред. и пер. С. А. Куприенко. – К.: Видавець Купрієнко С.А., 2013. 218 с.
9. Мартинес Т.Э. Святая Эвита./ Пер. с исп. Е.М. Лысенко. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. 410 с.
10. Поссе А. Страсти по Эвите./ Пер. с исп. Н. Беленькой. – М.: КоЛибри, 2005. 303 с.
11. Фуэнтес К. Все кошки серы // Иностранная литература. – М., 1972, № 1. С. 67-136.
12. Эскивель Л. Малинче./ Пер.с исп. В.В. Правосудова – СПб.: ИД Домино, 2010. 256 с.
13. Эскивель Л. Шоколад на крутом кипятке./ Пер.с исп. П.М. Грушко, В.В. Правосудова – СПб.: Амфора, 2003. 447 с.
14. Allende, I. Eva Luna. – New York, NY: Alfred A. Knopf, 1988. 271 p.
15. Allende, I. La isla bajo el mar. – Nueva York: Random House, 2009. 512 p.
16. Amado J. Gabriela, cravo e canela. – Lisboa. 1970. 486 p.

17. Amado J. Teresa Batista cansada de guerra. – Lisboa. 1975. 475 p.
18. Anaya R. Heart Of Aztlan. – Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988. 209 p.
19. Anaya, R. Bless me Ultima. – Berkeley: Tonatiuh-Quinto Sol International, 1990. 248 p.
20. Anaya R. The Legend of La Llorona. – Berkeley, California: Tonatiuh-Quinto Sol. International Publishers, 1984. 95 p.
21. Aztlan & An Antology of Mexican' American Literature./ Ed. L. Valdez & St. Steiner. – N.Y.: Random House, 1972. 410 p.
22. Borges, Jorge Luis. El simulacro.// El hacedor. – Madrid: Alianza, 1972. 158 p.
23. Castiñeira de Dios J. M. [Электронный ресурс] <http://rincondepoetasmajo.blogspot.ru/2012/08/jose-maria-castineira-de-dios.html> (дата обращения 21.09.2016).
24. Cortes, Hernan. Cartas de relación. – Mexico: Porrúa, 1969. 264 p.
25. Esquivel L. Como agua para chocolate. – Barcelona.: Grijalbo, 2004. 231 p.
26. Esquivel L. Íntimas suculencias. Tratado filosófico de cocina. – Madrid.: Ollero & Ramos, 1998. 158 p.
27. Esquivel L. Malinche. – México DF: Punto de lectura, 2008. 228 p.
28. Esquivel L. Malinche. – Mexico: Santillana, 2005. 196 p.
29. Martínez, T. E. La novela de Perón. – Buenos Aires: Editorial Planeta, 1991. 363 p.
30. Martínez T E. Santa Evita. – Buenos Aires: Editorial Planeta, 1995. 394 p.
31. Morton C. El Jardin. // Chicano Drama, Quinto Sol. – Berkeley, Vol. 7, No. 4, Summer, 1974. 84 p.
32. Onetti J. C. Ella.// Onetti J. C. Cuentos completos: [(1933-1993)]. – Madrid: Alfaguara, 1994. 468 p.
33. Paz O. El laberinto de la soledad./ O. Paz. – México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2004. 89 p.

34. Peron E. La razón de mi vida. Mi mensaje. – Buenos Aires: Editorial Docencia, 2004. 316 p.
35. Posse A. La pasión según Eva. – Barcelona: Random House Mondadori, S.A., 2003. 317 p.
36. Posse A. El largo atardecer del caminante. – Buenos Aires, Emecé, 1994. 261 p.
37. Posse A. La novela como nueva crónica de América.// Historia y mito, en Simposio Utopías del Nuevo Mundo. – Praga, Charles U., 1993. p. 258-265.
38. Posse A. Daimón. – Barcelona: Plaza & Janés, 1989. 224 p.
39. Posse A. Los perros del paraíso. – Barcelona, Plaza & Janés, 1987. 223 p.
40. Valdez L. Actos: El Teatro Campesino. – San Juan Bautista, Cal.: Cucaracha Publications, 1971. 145 p.
41. Viñas D. La Señora muerta.// Las malas costumbres. – Buenos Aires: Peón negro, 2007.

II. Исследования:

Работы общего характера о литературе Латинской Америки:

42. Ващенко А. В. Суд Париса: сравнительная мифология в литературе, культуре и цивилизации. – М., МГУ им. Ломоносова, 2008. 134 с.
43. Воронченко Т.В. Темы и образы прошлого в литературе чиканос: Ла Малинче - Ла Ёрона // На перекрестке миров: мексикано-американский феномен в литературе США: монография / Т.В. Воронченко; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1998. 203 с.
44. Воронченко Т.В. Мексикано-американский феномен в литературе США. 4. II, МГУ, фак-тет журналистики, 1992. 203 с.
45. 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.

46. Гири́н Ю.Н. Латинская Америка: идентичность или самость?// Исторический журнал: научные исследования. – М., 2012. N 1. с. 92-107.
47. Гири́н Ю.Н. Поэтика сверхпределности. К интерпретации художественных процессов латиноамериканской культуры. – СПб: Алетейя, 2008. 216 с.
48. Гири́н Ю.Н. Синтез или гетерогенность? К проблеме латиноамериканского культурогенеза.// Искусствознание. 2008. N 4. с. 48-59.
49. Гири́н Ю.Н. Функция мифа в культуре Латинской Америки.// Миф и художественное сознание XX в. – М.: Канон, 2011. с. 660-674.
50. Земсков В.Б. Латиноамериканская литература как модель культуры. Латинская Америка. 1991, № 7.
51. 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.
52. Земсков В.Б. Введение. Творческая индивидуальность и традиция в латиноамериканской литературе.// История литератур Латинской Америки. Т.5. – М., ИМЛИ РАН, 2005. с. 5-15.
53. Земсков В.Б. Аргентинская поэзия гаучо. Проблеме отношений литературы и фольклора в Латинской Америке. – М.: Наука, 1977. 222 с.
54. Ибероамериканская культура: инновационные процессы и государственная культурная политика (ред. Н.С. Константинова). – М.: ИЛА РАН, 2014. 212 с.
55. История литератур Латинской Америки в 5 т. – М., 1985-2005.
56. История литератур Латинской Америки. Т. 5. Очерки творчества писателей XX в. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. 686 с.
57. История литератур Латинской Америки. Т.4. XX в.: 20-90-е гг. Ч.1. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. 583 с.
58. Константинова Н.С. Культурная идентичность стран Иbero-Америки: мифы и реальность // Латинская Америка. 2015. N 12. с. 50-59.

59. Константинова Н.С. Многоголосица культур. Продолжение карнавала. – М.: РОССПЭН, 2015. 142 с.
60. Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки./ Ред. Кутейщикова В.Н., Тертерян И.А. – М.: Наука, 1978. 190 с.
61. Кофман А.Ф. Истоки магического реализма в латиноамериканской литературе.// Латинская Америка. 2015. N 1. с. 90-100.
62. Кофман А.Ф. Кортес и его капитаны. – Москва: ООО «Издательство «Пан пресс», 2007. 352 с.
63. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. – М.: Наследие, 1997. 318 с.
64. Кофман А.Ф. Тема варварства в испаноамериканской литературе.//Литература двух Америк. – М.: ИМЛИ РАН, 2016, № 1. с. 8-49.
65. Кофман А.Ф. Мексиканский День мертвых и его культуростроительная роль.// Iberica Americans: Праздник в ибероамериканской культуре. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. с. 229-247.
66. Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе.// Современный роман. Опыт исследования. – М., 1990. 249 с.
67. Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. – М.: Советский писатель, 1983. 424 с.
68. 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.
69. Кутейщикова В.Н. Мексиканский роман. – М.: Наука, 1971. 334 с.
70. Кутейщикова В.Н. О некоторых национальных чертах мексиканской прозы.// Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. – М.: Наука, 1976. с. 205-232.
71. Кутейщикова В.Н. Роман Латинской Америки в XX веке. – М.: Наука, 1964. 334 с.

72. Кутейщикова В.Н., Тертерян И.А. Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки. – М.: Наука, 1978. 189 с.
73. Леон-Портилья М. Философия нагуа. – М.: Издательство иностранной литературы, 1961. 384 с.
74. Литература Латинской Америки: история и современные процессы (сост. Б.Ю. Субичус). – М.: АН СССР, 1986. 166 с.
75. Огнева Е.В. Литература Латинской Америки. От Борхеса к Варгасу Льосе.// Зарубежная литература XX в.: учебное пособие для студентов вузов, под ред. В.М. Толмачева. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. с. 536-566.
76. Огнева Е.В. Новый латиноамериканский роман на рубеже тысячелетий.// Вестник УРАО. 2015. N 3. с. 97-100.
77. Писатели Латинской Америки о литературе./ Предисловие Кутейщиковой В.Н. – М.: Радуга, 1983. с. 403.
78. Покальчук Ю.В. Сучасна латиноамериканська проза. – Київ: Наук. думка, 1978. 277 с.
79. Польщиков Н.М. Структура «порогового» времени в художественном сознании Латинской Америки.// Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. – М.: Наука, 1994. с. 114-131.
80. Тертерян И. Человек мифотворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. – М.: Советский писатель, 1988. 557 с.
81. Торрес-Риосеко А. Большая латиноамериканская литература. – М.: Прогресс, 1972. 320 с.
82. Формирование национальных литератур Латинской Америки./ Кутейщикова В.Н. – М.: Наука, 1970. 264 с.
83. Художественное своеобразие литератур Латинской Америки (отв. Ред. И.А. Тертерян). – М.: Наука, 1976. 372 с.
84. «Чудесная реальность» Мексики в русском зеркале: Из века шестнадцатого в век двадцать первый./ Сост. Л.М. Бурмистрова. – М.: Рудомино, 2008. 358 с.

85. Шелешнева–Солодовникова Н. А. Латиноамериканское искусство сквозь призму постмодернизма. – М.: ИЛА РАН, 2008. 182 с.
86. Шемякин Я.Г. Европа и Латинская Америка. Взаимодействие цивилизаций в контексте всемирной истории. – М., 2001. 391 с.
87. Iberica Americans. Культуры Нового и Старого Света XVI-XVIII вв. в их взаимодействии./ Отв. ред. В.Б.Земсков. – СПб., 1991. 281 с.
88. Iberica Americans. Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX – начала XXI веков. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. 464 с.
89. Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. – М.: Наука, 1994. 219 с.
90. Iberica Americans. Праздник в ибероамериканской культуре./ Отв. ред. В.Б.Земсков. – М., 2002. 400 с.
91. Iberica Americans. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. – М.: Наследие, 1997. 280 с.
92. Aínsa F. Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa. – Madrid: Gredos, 1986. 590 p.
93. Aínsa F. Reescribir el pasado: historia y ficción en Hispanoamérica. – Mérida, Venezuela: CELARG, 2003. 190 p.
94. Alonso C. The Mourning after: García Márquez, Fuentes and the Meaning of Postmodernity in Spanish America.// Hispanic issue. 1994. N 2. p. 252-267.
95. América Latina en su literatura./ Coord. e intr. de César Fernández Moreno. – México, P.: Siglo XXI Editores; Unesco, 1972. 494 p.
96. Barón Palma E. Tiempos paralelos en la novelística de Alejo Carpentier // Anales de literatura hispanoamericana. 1976. N 5. p. 241-251.
97. Barrientos J. J. Ficción-historia: La nueva novela histórica hispanoamericana. – México, D.F.: UNAM, 2001. p. 13-22.
98. Bartra R. The Cage of Melancholy: Identity and Metamorphosis in the Character. Trans. Christopher J. Hall. – New Brunswick: Rutgers University Press, 1992. 199 p.

99. Bishop K. Myth Turned Monument: Documenting Historical Imagery in Buenos Aires and Beyond.// *Journal of Modern Literature* 30.2 (2007). p. 151-162.
100. Brotherston G. *Latin American Poetry: Origins and Presence*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1975. 228 p.
101. Cassirer E. *The philosophy of symbolic form*. New Heaven, L . - V. 1. 264 p.
102. Christie J.S. *Latino Fiction and the Modernist Imagination: Literature of the Borderlands*./ J.S. Christie. – Routledge, 1998. 232 p.
103. Donoso J. *Historia personal del boom*. Alfaguara, 1999. 224 p.
104. Durán M. Introducción.// *Antología de la revista «Contemporáneos»*./ Introd, sel. y notas de Manuel Durán. – México: Fondo de Cultura Económica, 1973. p.7-51.
105. Friedman E. H. *The Antiheroine's Voice: Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque*. – Columbia, U of Missouri P, 1987. 280 p.
106. Fuentes C. *Cervantes y la crítica de la lectura*. – México: Joaquín Mortiz, 1983. 114 p.
107. Fuentes C. *A New Time for Mexico*. Trans. Marina Gutman Castañeda and Carlos Fuentes. – Berkeley: U of California P, 1997. 216 p.
108. Fuentes C. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. – Madrid: Mondadori, 1990. 303 p.
109. Gallagher D.P. *Modern Latin American Literature*. – N.Y.: Oxford University Press, 1973. 197 p.
110. Gonzales Echevarría R. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. – Caracas: Monte Avila, 1984. 408 p.
111. Halperin Donghi T. *The Contemporary History of Latin America*./Ed. and trans. John Charles Chasteen. – Durham: Duke UP, 1993. 456 p.
112. Hoffmann G. and Hornung A. *Postmodernism and the Fin de Siécle*. – Heidelberg: University of Heidelberg, 2002. 291 p.
113. Hutcheon L. and Váldez M. J. *Rethinking Literary History*. – Oxford New York: Oxford University Press: Oxford New York, 2002. 232 p.

114. Hutcheon L. A poetics of Postmodernism. – London: Routledge, 1988. 288 p.
115. Hutcheon L. Postmodern Paratextuality and History. *Texte* 5 (1986). p. 301-312.
116. Ibarra C. Borges, la eternidad. [Электронный ресурс] URL: <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0005/borges.htm> (дата обращения: 07.10.2014).
117. Lojo, M. R. Poéticas del viaje en la Argentina actual// Kohut, Karl (Ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto.* – Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1996, p.135-143.
118. Lopez K. S. *Latin American Novels of the Conquest: Reinventing the New World.* – Missouri: University of Missouri Press, 2002. 272 p.
119. Madsen, D.L. *Understanding Contemporary Chicana Literature / D.L. Madsen.* - University of South Carolina Press, 2000. 283 p.
120. Martín C. *Hispanoamérica: mito y surrealismo.* – Bogotá: Procultura, 1986. 269 p.
121. Martin G. *Journeys through the labyrinth: Latin American fiction in the twentieth century.* – London: Verso Books, 1989. 424 p.
122. Menton S. *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992.* – México: FCE, 1993. 311 p.
123. Menton S. *Latin America's New Historical Novel.* – Austin: U of Texas P, 1993, 231 p.
124. Mermann-Jozwiak, E. *Postmodern Vernaculars: Chicana Literature and Postmodern Rhetoric./ E. Mermann-Jozwiak.* – New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2005. 147 p.
125. Michelotti-Cristóbal G. *Eva Perón: mujer, personaje, mito.*// *Confluencia* 13, 2 (1998), p. 135-144.
126. Molina M. *Borges y los universos paralelos.*// *Revista de la UNAM.* 2006. N. 30. p. 107-108.

127. Monsiváis C. Prólogo // La poesía mexicana del siglo XX: Antología / Notas, selección y resumen cronológico de Carlos Monsiváis. – México: Empresas Editoriales, 1966. p. 9-72.
128. 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.
129. Ortega J. Postmodernism in Latin America//Postmodern Fiction in Europe and the Americas. – Amsterdam-Antwerpen: Rodopi-Restant, 1988, p. 193-208.
130. Oviedo J.-M. Historia de la literatura hispanoamericana. 4 vol. – Madrid: Alianza editorial, 2001. 492 p.
131. Pellarolo S. The Melodramatic Seductions of Eva Perón.// Corpus Delecti: Performance Art of the Americas. /Ed. Coco Fusco. – Nueva York: Routledge, 2000. p. 23-39.
132. Pellegrini A. Introducción.// Antología de la poesía viva latinoamericana. – Barcelona: Editorial Seix Barral, 1966. p.7-16.
133. Perez J. The "nueva novela historica" in Hispanic Literature. Spec. Issue of Monographic Review 19 (2003). 340 p.
134. Perspectivas sobre la literatura latinoamericana./ Coord. de Guillermo Sucre. – Caracas: Equinoccio, 1980. 207 p.
135. Pons M. C. El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica.// Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida. – Buenos Aires: Emecé Editores, 2000. p. 97-116.
136. Posse A. Latin American Identity and constructions of difference. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. p. 67-85.
137. Powers K. V. Women in the Crucible of the Conquest: the gendered genesis of Spanish American society, 1500-1600. – Albuquerque: U of New Mexico Press, 2005. 230 p.
138. Pulgarín A. Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista. – Madrid: Fundamentos, 1995. 230 p.

139. Rabasa J. Pre-Columbian pasts and Indian presents in Mexican History. //Colonialism past and present./ Ed. Alvaro Felix Bolanos and Gustavo Verdesio. – Albany, NY: State University of New York Press, 2002. p. 51-79.
140. Rocard M. The children of the Sun: Mexican-Americans in the literature of the United States. – Tucson: University of Arizona Press, 1989. 393 p.
141. Salvador Á. El otro Boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la decada de los ochenta.// Revista Crítica Literaria Latinoamericana Nº 41 (1995): p. 165-175.
142. Sandoval A.M. Toward a Latina Feminism of the Americas: repression and Resistance in Chicana and Mexicana Literature. – Austin: University of Texas Press, 2008. 129 p.
143. Shaw D.L. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Postmodernismo. – Madrid:Catedra, 2008. 408 p.
144. Shaw D. L. Towards a description of the post-boom.// Bulletin of Hispanic Studies, 66, 1, 1989. p. 87-94.
145. Shaw D. L. The Post-Boom in Spanish American Fiction. – Saratoga Springs: State University of New York, 1998. 217 p.
146. Skármeta, A. Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa mas cercana que el escritor tiene para echar mano.// Ed. Rail Silva Caceres. Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta. – Madrid: LAR, 1983, p. 131-147.
147. Tendencias en la más nueva narrativa hispanoamericana.// Avances del saber, Vol. 9 of Enciclopedia Labor. – Barcelona: Labor, 1975. p. 751-771.
148. Swanson P. Conclusion: After the boom.//Landmarks in Modern Latin American Fiction. – London-New York: Routledge, 1990. 260 p.
149. The Cambridge companion to the Latin American novel./ed. Kristal E. – Cambridge, UK; New York: Cambridge University press, 2005. 336 p.
150. Todorov T. La conquista de América: el problema del otro. – Mexico: Siglo Veintiuno editores, 1989. 227 p.

151. Usábel González, A. Á. Lope de Aguirre: la dominación del rebelled.// La novela histórica hispanoamericana: desde 1931 hasta nuestros días, Universidad Autónoma de Madrid, 2000 (tesis doctoral). p. 322-440.
152. Wilson P. The Athenian Institution of the Khoregia: the chorus, the city and the stage. – Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000. 435 p.
153. Zea L. América como conciencia. – Mexico: Ediciones Cuadernos americanos, 1953. 184 p.

Работы о творчестве отдельных латиноамериканских писателей:

154. Айрапетян Л.С. Модификация нелинейного времени в романе Карлоса Фуэнтеса «Инстинкт Инес».// Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи: Материалы VII Международной конференции: Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, Филологический факультет, 27-28 ноября 2014 г./ Под ред. Оболенской Ю.Л., Гуревича Д.Л., Снетковой М.С. – М.: МАКС Пресс, 2014. с. 4-6.
155. Андреев В. Сто лет одной семьи и осень 73-го года (Послесловие)//Альенде, И. «Дом духов». – СПб, 2009. С. 474-477.
156. Богомолова Н.А. Исабель Альенде: открытие 80-х// Иностранная литература. – 1989, № 6.
157. Огнева Е.В. XVIII век сквозь призму магического феминизма. («Остров под морем» Исабель Альенде после «Царства земного» Алехо Карпентьера)//XVIII век: Литература как философия. философия как литература / Научн. сб. под редакцией Н.Т. Пахсярян. – М.: МГУ, 2010. с. 497-500.
158. Огнева Е.В. «Французская тема» в романе А. Карпентьера «Превратности метода» // Сквозь шесть столетий. М.: Диалог-МГУ, 1997. с. 277-285.
159. Огнева Е.В. Исабель Альенде: магия реальности в романе «Дом призраков».// Иберо-романистика в современном мире. Научная парадигма и актуальные задачи. – Вып. 9, М., 2009. с. 56-61.

160. Огнева Е.В. Перестановка акцентов: от книги - к ее антикниге («Арфа и тень» Алехо Карпентьера и «Райские псы» Абеля 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).
161. Принеслик Е.А. Эволюция романного творчества Аны Кастильо: на материале произведений 1986 - 2007 годов: автореф. дис. ... кандидата филологических наук: Казань, 2013. 22 с.
162. Согомоян М.К. Становление популярного романа в латиноамериканской прозе XIX века (Хорхе Исаакс, Бернардо Гимараэнс, Эдуардо Гутьерес, Мануэль Пайно-и-Флорес): автореферат дис. ... канд. филол. [Место защиты: МГУ им. М.В. Ломоносова]. – Москва, 2009. 258 с.
163. Согомоян М. К. Мужское и женское в сентиментальном романе Хорхе Исаакса «Мария» (Слезный путь героини)// XVIII век: Женское и мужское в культуре эпохи. М. МГУ имени М.В.Ломоносова, 2008. с. 466-472.
164. Сорокина Я.В. Образ Плакальщицы (Ла Йороны) как фактор становления этнокультурного самосознания мексикано-американцев: диссертация кандидата культурологии. – М., МГУ им. Ломоносова, 2009. 187 с.
165. Allende I. Eva Luna. Guía de lectura. – Barcelona: Plaza & Janés, 1994. 53 p.
166. Alurista J. H. Floricanto en Aztlan. – UCLA Chicano Studies Research Center Press, LA, 2011. 100 p.
167. Amar Sánchez A. M. Evita: cuerpo político/imagen pública. //Evita. Mitos y representaciones./ Ed. Marysa Navarro. – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 43-64.
168. Aracil Varón B. Abel Posse: de la crónica al mito de América, Cuadernos de América sin nombre n°9. – Alicante: Universidad de Alicante, 2004. 232 p.
169. Avellaneda A. Evita: cuerpo y cadáver de la literatura. //Evita. Mitos y representaciones. Ed. Marysa Navarro. – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 101-141.

170. Barchino M. La novela biográfica como reconstrucción histórica y como construcción mítica: el caso de Eva Duarte en *La pasión según Eva*, de Abel Posse.// *La novela histórica a finales del siglo XX*. Eds. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García Page. – Madrid: Visor, 1996. p. 149-157.
171. Cano Pérez M. *Imágenes del mito: la construcción del personaje histórico en Abel Posse.*/ prólogo de Beatriz Aracil Varón. – Alicante: Universidad de Alicante, 2010. 314 p.
172. Child J. *Popular Culture in the Perón Years: a Philatelic Approach.*// *Studies in Latin American Popular Culture* 28 (2008). p. 1-17.
173. Correas Zapata C. *Isabel Allende: Vida y espíritu.* – Barcelona, España: Plaza & Janes Editores, 1998. 223 p.
174. Cortés Rocca P., Kohan P. y M. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política.* – S/l: Beatriz Viterbo Editora, 1998. 127 p.
175. Cypess Messinger S. *La Malinche en Mexican Literature: From History to Myth.* – Austin, TX: U of Texas P, 1991. 239 p.
176. Cypess Messinger S. *Revisión de la figura de la Malinche en la dramaturgia Mexicana contemporánea.*//*Cuadernos Americanos* 7. 40 (1993): p. 208-222.
177. Davies L. H. *Portrait of a Lady: Postmodern Readings of Tomás Eloy Martínez's Santa Evita.*// *The Modern Language Review* 95, 2 (2000). p. 415-423.
178. Díaz, G. *Making the Myth of Evita Perón: Saint, Martyr, Prostitute.*// *Studies in Latin American Popular Culture* 22 (2003). p. 181-192.
179. Esposto R. *Peregrinaje a los Orígenes. "Civilización y barbarie" en las novelas de Abel Posse.* – New México: Research University Press, 2005. 219 p.
180. *Evita. Mitos y representaciones.*/ Ed. Marysa Navarro. – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. 141 p.
181. Filer M. E. *Los personajes quijotescos en la obra de Abel Posse.*// *Antípodas* XIX, 2006. p. 555-559.

182. Filer M. La visión de América en la Obra de Abel Posse.// La novela argentina de los años 80./ Spiller R. (Ed.), – Erlangen: Lateinamerika Studien, vol. 29, 1991. p. 99-117.
183. Foster D. W. Narrative Persona in Eva Perón's *La razón de mi vida*. // *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*. /Carmelo Vigilillo y Naomi Lindstrom, eds. – Columbia: U. of Missouri P., 1985. 199 p.
184. Franco J. *Plotting Women*. – New York: Columbia University Press, 1989. 235 p.
185. Galster I. ¿Loco o libertador? La imagen de Aguirre en la historiografía y la ficción: un proyecto de investigación.// *De conquistadores y conquistados. Realidad, justificación, representación*./ Karl Kohut (ed.). – Frankfurt am Main, Vervuert, 1992, p. 256-271.
186. Galster I. El conquistador Lope de Aguirre en la nueva novela histórica.// *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la postmodernidad*./ Karl Kohut (ed.). – Frankfurt-Madrid, Ed. Iberoamericana, 1997, p. 196-204.
187. Jaffe J. Hispanic American Women Writers' Novel Recipes and Laura Esquivel's "Como agua para chocolate" (Like Water for Chocolate) // *Women's Studies* 22, 1993. p. 217-230.
188. Karttunen F. *Rethinking Malinche*.// *Indian Women of Early Mexico*./Ed. Susan Schroeder. – Norman: U of Oklahoma P, 1997. p. 290-312.
189. Lanyon A. *Malinche's Conquest*. – St. Leonards, Australia: Allen & Unwin, 1999. 235 p.
190. Lawless C. Experimental Cooking in "Como agua para chocolate".//*Revista Monográfica* 8, 1991. p. 261-272.
191. Leal L. *Female Archetypes in Mexican Literature*.//*Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*./ Ed. Beth Miller. – Berkeley: University of California Press, 1983. 373 p.
192. Lillo G., Sarfati-Arnaud M. Como agua para chocolate & determinaciones de la lectura en el contexto postmoderno.// *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18.3, 1994. p. 479-490.

193. Lopez A. Laura Esquivel: Reconquering Malinche.// Criticas. 6.2 (2006): n. pag. January 10 2010 [Электронный ресурс] <<http://www.criticasmagazine.com/article/CA6305733.html>> (дата обращения 15.08.2016).
194. Maturo G. Interioridad e Historia en El largo atardecer del caminante de Abel Posse.// América: recomienzo de la Historia. La lectura auroral de la Historia en la novela hispanoamericana. – Buenos Aires: Biblos, 2010 p. 87-100.
195. Menton S. La denuncia del poder. Los perros del paraíso.// La nueva novela histórica. – México: FCE, 1993. p. 102-128.
196. Neyret J. P. Novela significa licencia para mentir.// Entrevista con Tomás Eloy Martínez. Espéculo: Revista de Estudios Literarios 22 (Nov. 2002-feb. 2003). [Электронный ресурс] http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/t_eloj.html (дата обращения: 23.07.2016).
197. Pites S. Entrevista con Abel Posse.// Chasqui, 22:2, noviembre 1993. p. 120-128.
198. Plotnik V. Cuerpo femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario. – Buenos Aires: Corregidor, 2003. 190 p.
199. 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.
200. Pratt M. L. Yo Soy La Malinche. – Callaloo, 16.4, 1993. p. 859-873.
201. Pulgarín Cuadrado A. La reescritura de la historia: Los perros del paraíso de Abel Posse.// Metaficción historiográfica en la narrativa hispánica posmodernista. – Madrid: Fundamentos, 1995. p. 57-106.
202. Rosano S. Reina, santa, fantasma: la representacion del cuerpo de Eva Peron. /Morafla and Olivera-Williams. – Madrid.: Frankfurt am Main Iberoamericana, 2005. 342 p.
203. Ruas C. – Conversation with American Writers. – NY, 1985. 324 p.

204. Sáinz de Medrano L. Abel Posse y la búsqueda de lo absolute.// Anales de Literatura hispanoamericana. – Madrid: Universidad Complutense, n.º 21, 1992. p. 467-480.
205. Sáinz de Medrano, L. La Semana de Autor sobre Abel Posse. – Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1997. 128 p.
206. Sánchez Zamorano J.A. Aguirre: la cólera de la historia. Aproximación a la «nueva novela latinoamericana» a través de la narrativa de Abel Posse. – Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002. 421 p.
207. Sarlo B. La pasión y la excepción. – Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2003. 270 p.
208. Sklodowska E. Parodia y metahistoria. la novelística de Abel Posse.// Utopías del Nuevo Mundo/ Utopias of the New World. Praga: Charles U., 1993, p. 266-271.
209. Steimberg de Kaplán O. El problema de la verdad en la nueva novela histórica. La obra de Tomás Eloy Martínez.// Alba de América, 1999. p. 187-195.
210. Valdés M. E. de. Verbal and Visual Representation of Women: Como agua para chocolate/Like Water for Chocolate.// World Literature Today: A literary Quarterly of the University of Oklahoma Winter, 1995, p. 78-82.
211. Vega A. M. Daimón, de Abel Posse. Un camino hacia la identidad latinoamericana. – Los Andes: Mendoza, 9/01/1990. p.3-4.
212. Waldemer T. Tyranny, writing and memory in Abel Posse's Daimón. – Cincinnati, OH: Cincinnati Romance Review, 1997, nº16, p.1-7.

Работы о культуре и истории Латинской Америки:

213. Альперович М.С., Слезкин Л.Ю. История Латинской Америки. С древнейших времен до начала XX века. – М.: Высшая школа, 1981. 299 с.
214. Багно В. Ясновидение былого и чудесного.// Книга песчинок. – Л.: Художественная литература, 1990. с. 5-16.
215. Бирлайн, Дж. Параллельная мифология. – М.: Крон-пресс, 1997. 336 с.

216. Вайян Дж. История ацтеков. – М: Издательство иностранной литературы, 1949. 244 с.
217. Васина Е. Н. О некоторых аспектах взаимодействия профессиональной и народной культур Латинской Америки // *Ibérica Americans*. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. – М.: Наука. 1994. с. 172-181.
218. Гончарова Т.В. От Мексики до Боливии: праздновать, чтобы жить.// *Ibérica Americans*. Праздники в ибероамериканской культуре. – М.: ИМЛИ РАН. 2002. с. 200-212.
219. Гуляев В.И. Древние майя: загадки погибшей цивилизации. – М.: Знание, 1983. 176 с.
220. Гуляев В.И. По следам конкистадоров. – М.: Наука, 1976. 159 с.
221. Испания и Латинская Америка: динамика культурных процессов в конце XX – начале XXI веков./ Отв. ред. Константинова Н.С. – М.: ИЛА РАН, 2011. 216 с.
222. История Латинской Америки. Доколумбова эпоха – 70-е гг. XIX века./ Отв. ред. Лавров Н.М. – М.: Наука, 1991. 520 с.
223. Кинжалов Р. Культура древних майя. – М.: Наука, 1971. 368 с.
224. Культура Аргентины./ Отв. ред. Кузьмищев В.А. – М.: Наука, 1977. 368 с.
225. Культура Мексики./ред. Беляев В.П.; Курин К.Н.; Кузьмищев В.А. – М.: Наука, 1980. 304 с.
226. Паркс Г. История Мексики. – М.: Издательство иностранной литературы, 1949. 374 с.
227. Поскониная О. История Латинской Америки (до XX века). – М.: Издательство «Весь Мир», 2005. 248 с.
228. Хроники открытия Америки. Новая Испания. Книга 1. Исторические документы. – М., 2000. 494 с.
229. Шелешнева–Солодовникова Н. А. Латиноамериканское искусство сквозь призму постмодернизма. – М.: ИЛА РАН, 2008. 132 с.
230. Этнические процессы в странах Карибского моря. / Отв. ред. Нитобург В.Л – М.: Наука, 1982. 315 с.

231. Blanco I. Participación de las mujeres en la sociedad prehispánica.// Essays on La Mujer./Ed. Rosaura Sánchez and Rosa Martínez Cruz. – Los Angeles: University of California, 1977. 194 p.
232. Cypess Messinger S. Arquetipos viejos, madres nuevas: La problemática de la madre en la formación de la identidad nacional mexicana.// Nuevas ideas; viejas creencias. La cultura mexicana hacia el siglo XXI. Ed. Margarita Alegría de la Colina. – México: Azcapotzalco, 1995, p. 187-205.
233. Donghi T.H. The Contemporary History of Latin America. Ed. and trans. John Charles Chasteen. – Durham: Duke UP, 1993. p 456.
234. Festival of American Folklore. – New Mexico: Smithsonian institution, 1992.
235. Gerassi-Navarro, N. Las tres Evas: de la historia al mito en cinemascop. //Evita. Mitos y representaciones. /Ed. Marysa Navarro. – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 65-100.
236. Glantz, M. Doña Marina and Captain Malinche.// Bilingual Games: Some Literary Investigations. Ed. Doris Sommers. – New York: Palgrave MacMillan, 2003, p. 153-161.
237. Glantz M. La Malinche: Sus padres y sus hijos. – México: UNAM, 1994. 230 p.
238. Juan-Navarro S. and Young T.R. A Twice-Told Tale: Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film. – Newark: U of Delaware P. 2001, 301 p.
239. Leddy B. La Llorona in Southern Arizona.//Western Folklore 7, 1948. p. 73-76.
240. Lockhart J. We People Here: Nahuatl Accounts of the Conquest of Mexico. – Berkeley: University of California Press, 1993. 335 p.
241. Nasi K. Eva Perón in the Twenty-First Century: The Power of the Image in Argentina.// International Journal of the Image 2.1 (2012), p. 99-106.
242. Pellarolo, S. The Melodramatic Seductions of Eva Perón.// Corpus Delecti: Performance Art of the Americas. /Ed. Coco Fusco. – Nueva York: Routledge, 2000. p. 23-39.

243. Revista Chicano-Riqueña. – Indiana University, Research Center for Language and Semiotic Studies, 1976. 162 p.
244. Salas E. Soldaderas in the Mexican Military. – Austin: University of Texas Press, 1990. 163 p.
245. Schwartz M. Proper Corruption: Index and Metaphor in Photographs of the Embalmed Corpse of Eva Perón.// Framework 51.1 (2010), p. 7-32.

Работы по истории, теории литературы и культуры:

246. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох.// Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. – М.: Наследие, 1994. с. 3-38.
247. Антология гендерной теории: Сб. пер. / Сост. и коммент. Е.И.Гаповой и А.Р.Усмановой. – Минск: Пропилеи, 2000. 140 с.
248. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры. 1999. 896 с.
249. Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. – М.: Прогресс, 1989. 616 с.
250. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
251. Большакова А. Ю. Архетип в теоретической мысли XX века.// Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 2. Художественный текст и контекст культуры. – М.: Наука, 2003. с. 284–319.
252. Большакова А. Ю. Гендер.// Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Ю. Большакова; под ред. А. Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, 2001. с. 161.
253. Брагина Н. Г. Память в языке и культуре. – М.: Языки славянских культур, 2007. 520 с.

254. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов./ Пер. с англ. А.Д. Шмелева. М.: Языки славянской культуры 2001. 290 с.
255. Виноградов, В. В. О языке художественной прозы: Избр. Тр. Т.5 / В. В. Виноградов. – М.: Наука, 1980. 360 с.
256. Габриэлян, Н.М. Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) / Н.М.Габриэлян // Вопросы литературы. – 1996. – №4. с. 31–71.
257. Голосовкер Я. Э. Логика мифа – М.: Главная редакция восточной литературы издательства Наука, 1987. 218 с.
258. Денисова Т.Н. Современный американский роман: социально-критические традиции – Киев: Наукова думка, 1976. 304 с.
259. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение. – СПб.: Изд. С.-Петербург. Университета, 1996. 440 с.
260. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – М.: Наука. Ленинградское отделение, 1977. 407 с.
261. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. /отв. ред. Янин В.Л. – М.: Изд-во Московского университета, 1987. 510 с.
262. Историко-литературный процесс: проблемы и методы изучения. /ред. Бушмин А.С. – Л.: Наука, 1974. 274 с.
263. Кирилина А. В. Проблемы гендерного подхода в изучении межкультурной коммуникации./ А.В.Кирилина // Гендер как интрига познания (альманах). – М.: Рудомино, 2002. с. 22-39.
264. Козлов, А. С. Архетип / А. С. Козлов // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1999. с. 184–185.
265. Косиков Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени).// Проблема жанра в литературе средневековья. / Литература

- средних веков, Ренессанса и Барокко. – вып. 1. – М.: Наследие, 1994. с. 45-87.
266. Костиков В. И. и др. Введение в гендерные исследования: учеб. пособие для студентов вузов./ Под общ. ред. И. В. Костиковой. – М.: Аспект Пресс, 2005. 235 с.
267. Леви-Стросс К. Структура мифов.// Вопросы философии. – 1970. – № 7. с. 152–164.
268. Липовецкий М. Н. Конец постмодернизма?// Литературная учеба. – 2002. – № 3. с. 59-70.
269. Литература в контексте культуры. – М.: МГУ, 1986. 272 с.
270. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике.// Ю. М. Лотман и Тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис. 1994. с. 10-263.
271. Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. 704 с.
272. Лотман Ю. М. Семиосфера – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
273. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. 136 с.
274. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. 407 с.
275. Миф-фольклор-литература./ Отв. ред. Базанов В.Г. – Л: Наука. Ленинградское отделение, 1978. 252 с.
276. Монтер У. Ритуал, миф и магия в Европе раннего Нового времени. – М: Искусство, 2003. 288 с.
277. Батракова С.П., Зингерман Б.И. На грани тысячелетий. Мир и человек в искусстве XX века. – М: Наука, 1994. 272 с.
278. Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века./ ред. Андреев Л.Г. – М.: Прогресс, 1986. 640 с.
279. Охотникова С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики.//Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе: в 2 ч. – Иваново, 2002. – Ч.2. с. 273–279.
280. Пас О. Избранное. – М.: Терра -Книжный клуб, 2001. 352 с.

281. Пермякова О.В. Явление гендерной стилизации в современной женской литературе (на материале французского и русского языков): автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.19 / О.В.Пермякова; Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2007. – 19 с.
282. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени./ ред. Прокофьев В.Н. – М.: Наука, 1983. 205 с.
283. Принципы анализа литературного произведения./ Ред. Николаев П.А., Эсалнек А.Я. – М.: МГУ, 1984. 199 с.
284. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Сборник статей – М.: Наука, 1976. 327 с.
285. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. 364 с.
286. Ревель Ж-Ф. Кухня и культура: Литературная история гастрономических вкусов от Античности до наших дней/ Пер. с франц. А. Лушагова. Екатеринбург У-Фактория, 2004. 336 с.
287. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике./ Пер. с фр. Вдовиной И.С. – М.: Академический Проект, 2008. 695 с.
288. Рюткенин М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения»./ Филологические науки. – 2000. – №3. с. 5–17.
289. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу./ Пер. с франц. Нарумова Б. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
290. Тодоров Ц. Понятие литературы./ Семиотика. М.: Прогресс, 1983. с. 355-369.
291. Трофимова Е.И. На руинах «большого стиля»: женская литература в поисках новых гендерных конструктов.//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/2281>. – Дата доступа: 03.09.08.
292. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века./ Ред. Саруханян А.П. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. 568 с.
293. Человек и культура. Индивидуальность в истории культуры./ Под ред. А. Я. Гуревич. – М.: Наука, 1990. 240 с.

294. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию./ Пер. с итал. Резник В.Г., Погоняйло А.Г. – СПб.: Симпозиум, 2006. 544 с.
295. Carol P. Crist. *Diving Deep and Surfacing: women writers on spiritual quest.* – Boston: Beacon Press, 1980. 159 p.
296. Cixous H., Coxen K., Coxen P. The Laugh of the Medusa// *Signs*, Vol. 1, № 4 (summer, 1976). – The University of Chicago Press. p. 875-893.
297. Lauter E., Rupprecht C. S. *Feminist Archetypal Theory: Interdisciplinary Re-Visions of Jungian Thought.* – Knoxville: University of Tennessee Press, 1985. 281 p.
298. Fetterley J. *The resisting reader: a feminist approach to American Fiction.* – Bloomington: Indiana University Press, 1978. 198 p.
299. Genette G. *Paratexts: thresholds of interpretation.* – Cambridge; New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1997. 427 p.
300. Gilbert S. M. What Do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano.// *The New feminist criticism: essays on women, literature and theory.*/ ed. Showalter E. – New York: Pantheon, 1985. p. 29-45.
301. Grosz E. A. *Space, time, and perversion: essays on the politics of bodies.* – New York: Routledge, 1995. 273 p.
302. Jacobus M. *Reading woman: essays in feminist criticism* – New York: Columbia University Press, 1986. 316 p.
303. Kaba F. Aspectos generales estilísticos en la literatura femenina iberoamericana. – Universidad Rey Juan Carlos, 2012 – 07-02.
304. Kesler K. Is a feminist stance in support of prostitution possible?: an exploration of current trends. – *Sexualities (London)* 5 (2002):2. p. 219-235.
305. Larguía I., Dumoulin J. *Hacia una concepción científica de la emancipación de la mujer.* – La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983. 168 p.
306. Lefanu S. *Feminism and science fiction.* – Bloomington: Indiana University Press, 1988. 231 p.
307. Lofquist E. Palabra y poder: desestabilizacion del contrato de genero en «Dos

- palabras»././ Mujeres que escriben, mujeres que leen: escrituras y lecturas desde una mirada de genero. – Lund: Studentlitteratur, 2008. p. 75-93.
308. Maier E. La disputa por el cuerpo de la mujer, la/s sexualidad/es y la/s familia/s en Estados Unidos y Mexico././Frontera Norte, vol. 20, num. 40, 2008. p. 7-47.
309. Moers E. Literary Women – New York: Oxford University Press, 1977. 338 p.
310. Moi T. Sexual/textual politics: feminist literary theory – London-New York: Routledge, 2002. 256 p.
311. Pratt A. Archetypal patterns in women's fiction. – Bloomington: Indiana University Press, 1981. 211 p.
312. Rigney B. H. Lilith's daughters: women and religion in contemporary fiction. – Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1982. 120 p.
313. Rigsby R. Archetypal Criticism././ Encyclopedia of Feminist Literary Theory. /Ed. E. Kowaleski-Wallace. – New York: Garland, 1997. p. 23–24.
314. Robbins R. Literary feminisms. – New York: St.Martin's Press, 2000. 290 p.
315. Gilbert S.M., Gubar S. The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. – New Haven: Yale University Press, 1979. 719 p.
316. Shinn T.J. Women shapeshifters: transforming the contemporary novel. – Westport, Conn: Greenwood Press, 1996. 177 p.
317. Showalter E. Toward a feminist poetics././ The new feminist criticism: essays on women, literature, and theory./ Ed. Showalter E. – New York: Pantheon Books, 1985. p. 125-143.
318. Plimpton G. Women writers at work: the Paris review interviews. – N.Y: Modern Library, 1998. 455 p.

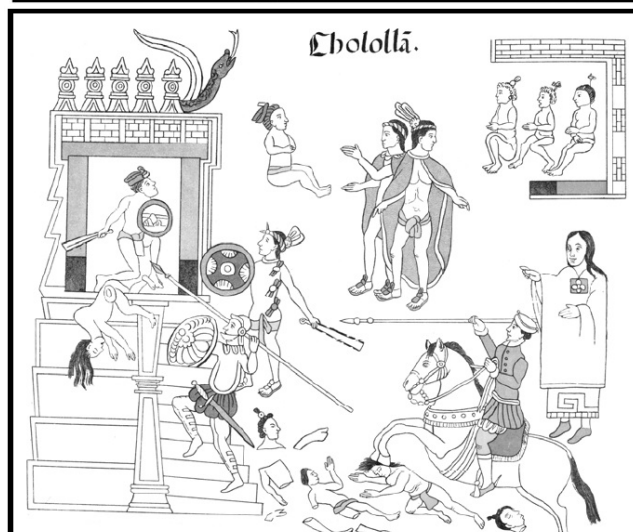
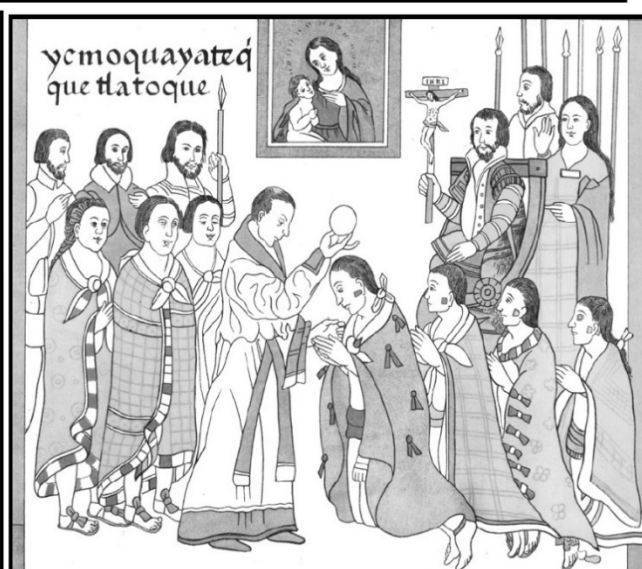
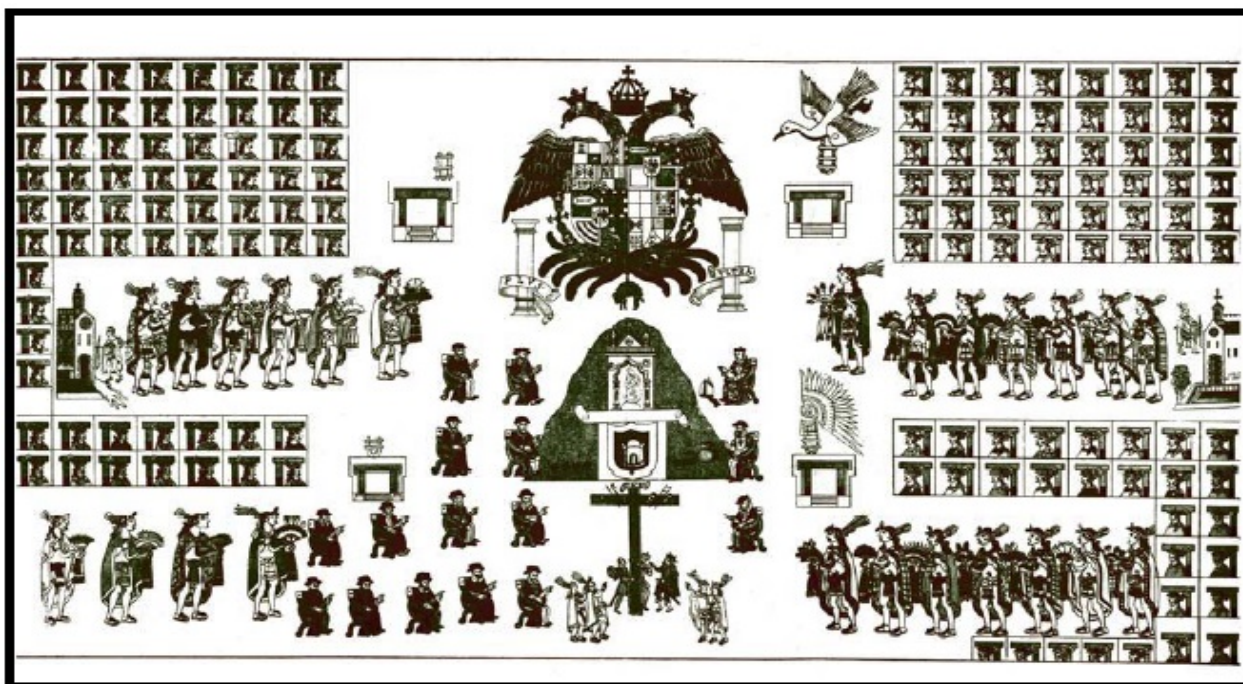
III. Справочная литература (энциклопедии, словари):

319. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. / ред. Цурганова Е.А. – М.: Intrada, 2004. 560 с.

320. Культура Латинской Америки: энциклопедия /отв. ред. Пичугин П.А. – М.: РОССПЭН, 2000. 742 с.
321. Культурология XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. 640 с.
322. Латинская Америка. В 2-х томах. Энциклопедический справочник. /гл. ред. Вольский В.В. – М.: Советская Энциклопедия. 1980. 576 с., 1982. 656 с.
323. Литературная энциклопедия терминов и понятий. / гл. ред. и сост. Николушкин А.Н.; РАН, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам. – М.: НПК Интелвак, 2001. 1600 стлб.
324. Словарь гендерных терминов./ Под ред. Денисовой А.А. – М.: Информация XXI век, 2002. – 256 с.
325. Словарь Марии Молинер: <http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?l=ru&base=moliner&page=showindex>
326. Современное зарубежное литературоведении: (страны Западной Европы и США): Концепции. Школы. Термины. Энциклопедический справочник. / сост. и ред. Ильин И.П., Цурганова Е.Е. – М.: Интрада, 1996. 319 с.
327. Электронный словарь Abbyu Lingvo: <http://lingvopro.abbyonline.com/ru>
328. Baldick C. The Concise Oxford dictionary of literary terms. – Oxford (England); New York: Oxford University Press, 1990. 246 p.

Приложения

Льенсо де Глашкала



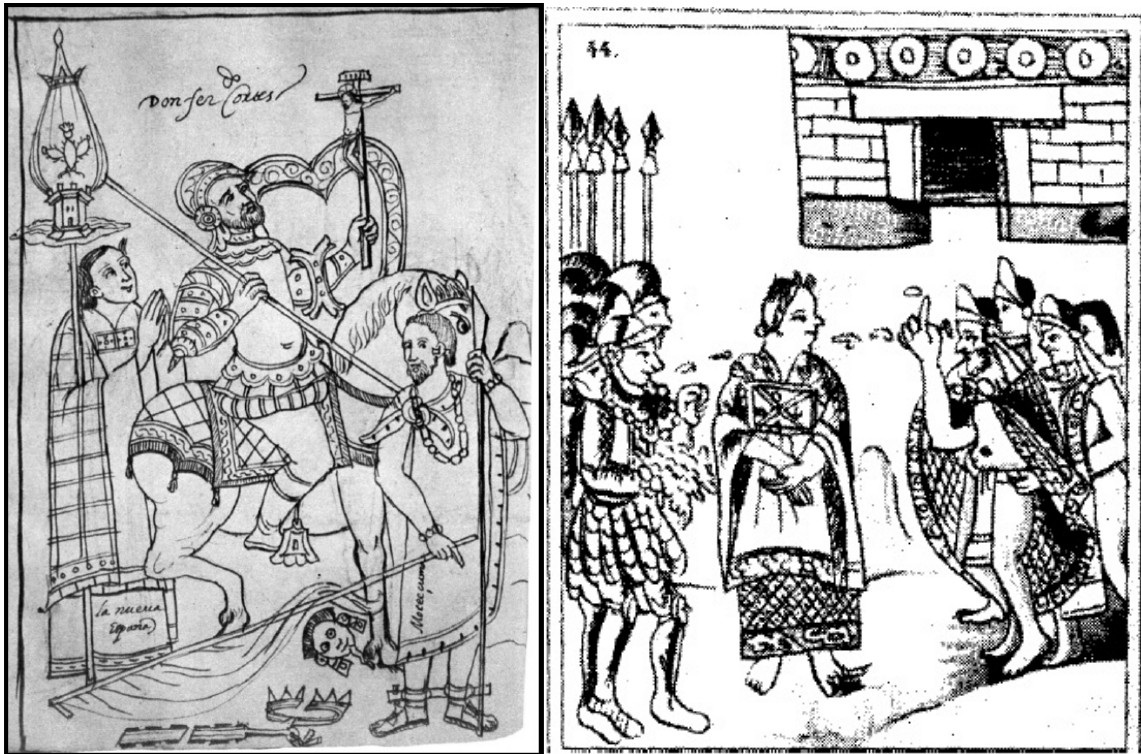


Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

«Кодекс Малиналли»

