

**МИФОЛОГИКА ИМЕНОВАНИЯ:
ОПЫТ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ.
СТАТЬЯ II. ПУТЬ К СВЕТУ**

(ИЗ ИСТОРИИ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОМ РОМАНЕ)

© 2014 г. М. Ф. Надъярных

В статье исследуются особенности именования персонажей в творчестве латиноамериканских романистов XIX–первой половины XX вв. Анализируется взаимодействие историко-культурных и этимологических начал в именах собственных, выявляется их функция в формировании символическо-аллегорического уровня произведений.

The article addresses the particularities of character naming in the works of the Latin American novelists of the 19th – the first half of the 20th centuries. The interaction of the historical/cultural and etymological dimensions of personal names is scrutinized; their function to build up the symbolical/allegorical stratum of literary works is revealed.

Ключевые слова: литературы Латинской Америки, литературный процесс, аксиология, поэтика именования, инвенция, традиция.

Key words: Latin American literature, literary process, axiology, poetics of naming, invention, tradition.

Первый латиноамериканский роман “Перикильо Сарньенто” (1816) был написан Х.Х. Франсиско де Лисарди (1776–1827) в Мексике в эпоху Войны за независимость. Возобновляя жанровую форму пикарески, используя ее соотношенность с исповедью, автор романа изначально настаивал на том, что события жизни героя, рассказанные им самим, должны прочитываться не столько как вымысел, сколько как истинное свидетельство о реальности. Таким образом, история злоключений и приключений героя опосредованно вписывалась в главную для колониального Нового Света традицию хроникально-документальной литературы. Объединяющим эту жанровую разноголосицу началом служил иносказательный – сатирико-аллегорический план романа, на уровне которого частности индивидуальной судьбы героя представляли как обобщение человеческого пути в мире. В развертывании иносказательных смыслов особую роль играли имена, которыми наделялся главный герой. Крещением ему было дано имя Педро, к которому “прибавлена была, как и принято, фамилия... отца, а именно Сарньенто” (*llevando después, como es uso, al apellido de mi padre, que era Sarmiento* [1]). В заглавие книги была вынесена кличка, данная герою в школе из-за яркого костюма и из-за полученной в детстве болезни (Перикильо – попугайчик, Сарньенто от исп. *sarna* – чесотка) и созвучная настоящим именам героя (Перикильо напоминает Педрильо, уменьшительное от Педро, – так называл героя

один из его учителей). Семантика и символика настоящих имен героя (личного и родового) специально не разъясняется, но постепенно раскрывается в процессе повествования. А вот смысл, возникновение ложного имени, соответствующего умалению достоинства и погружению в ложную суетную жизнь бродяги, растолковываются героем-повествователем в самом начале книги. Правда, из этого истолкования изымается один существенный момент: связь имени и клички героя, как будто возникшая в романном сюжете, в действительности регулярно осуществляется в неделимой целостности испанского фразеологизма: “*ni don Pedro, ni Periquillo*” (не лебези и не хама), обозначающего возможные негативные полюса бытования речи [2, с. 506].

Фразеологическая линия в романе заявлена более чем отчетливо, причем в ее развитии неоднократно проявляется один из центральных мотивов романа – мотив умаления человеческого достоинства (ему соответствует фразеологизм: *arepas me llamo Pedro* – я человек маленький). Личное имя героя, вписанное традицией в череду фразеологизмов и паремий (а *Pedro* у а *Juan* – всем и каждому, встречному и поперечному; *roso va de Pedro a Pedro* – оба хороши, два сапога пара; и проч.), по сути, превращается в имя нарицательное. Насыщенный препятствиями жизненный путь героя, в общем смысле соответствует этимологии его личного имени (исп. *Pedro* от лат. *petrus* – камень), а его греховная склонность к заб-

вению благодетелей и к предательству, как и осознание им собственных пороков и способность к покаянию возводятся в романе к судьбе Апостола Петра (покровителя героя), предававшего Спасителя, но раскаявшегося. Злоключения и ошибки героя вовсе не являются специфически индивидуальными: вереницы разворачивающихся в романе событий сводятся к сентенции “*Errare humanum est*” и воплощают ее возможные итоги (*Errare humanum est, stultum est in errore perseverare / Errare humanum est, ignoscere divinum*). Преодоление ошибок приводит к очищению, Божественному прощению, новому приобщению к Творцу, возможность которого изначально заявляется в книге родовым именем героя Сармьенто – “побег виноградной лозы” (исп. *sarmiento*). Символизм “виноградной лозы” и “побегов” ее развивается в 15 главе Евангелия от Иоанна, где Иисус именует себя “виноградной лозой”, различая ветви (в испанском тексте Евангелия фигурирует слово *sarmiento*) плодоносные и неплодные: “1 Я есмь истинная виноградная лоза (*la verdadera vid*), а Отец Мой – виноградарь (*el viñador*). 2 Всякую у Меня ветвь (по-испански множественное число: *mis sarmientos*), не приносящую плода, Он отсекает; и всякую, приносящую плод, очищает, чтобы более принесла плода. 3 Вы уже очищены через слово, которое Я проповедал вам. 4 Пребудьте во Мне, и Я в вас. Как ветвь (*el sarmiento*) не может приносить плода сама собою, если не будет на лозе (*en la vid*): так и вы, если не будете во Мне. 5 Я есмь лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне (*Yo soy la vid, ustedes los sarmientos*), и Я в нем, тот приносит много плода; ибо без Меня не можете делать ничего. 6 Кто не пребудет во Мне, извергнется вон, как ветвь (*el sarmiento*), и засохнет; а такие ветви собирают и бросают в огонь, и они сгорают” (Иоанн, 15: 1–7)¹.

Переосмысляя Евангельскую истину, Лисарди намечает контуры будущего утопического мира, способного очиститься в Просвещении (автору не была чужда и масонская идеология), – в романе особое место отведено проблеме реформирования системы образования как первичному шагу к упорядочению и процветанию всего социума (заметим, что мотив плодоношения, развивающийся в книге и отчетливо соотносящийся с текстом Евангелия, опосредованно соотносится с топикой плодоношения, характерной для хроник освоения Нового Света). В контексте иносказательного обобщения, сконцентрированного на уровне имен собственных, парадоксальным образом воплощающих принципиальную безличность судьбы героя, проявляется функциональная поливалентность заглавия романа. Оно не только

указывает на главное действующее лицо книги, но, привлекая внимание к выдуманному имени, иронически намекает на вторичность создаваемого повествования по отношению к известным образцам. И в то же время заглавие (как и прозвище героя) иносказательно соотносится с мексиканским миром, красочным, но попугайно-вторичным, умаленным в его собственном достоинстве, но способном к очищению, просветлению, нуждающемся в просвещении.

Незаинтересованность в проявлении индивидуальных черт героя, программно заявленная у Лисарди, в принципе характеризует ранний латиноамериканский роман, ориентированный на бытописание. Здесь еще в принципе нет героя-личности: субъект заслонен бытом и скрупулезно определен в нем. Здесь “действующие” лица внутренне статичны, а картины нравов, природы, городских и сельских “пейзажей”, праздников, фольклорные включения пронизаны внутренней динамикой, здесь сатирическое воссоздание многоликой городской среды тяготеет к реализму, а в романном освоении природной стихии доминируют символично-мифопоэтические смыслы. Изменчивость, непредсказуемость мира выступает на первый план, как бы подавляя собой человека, именно в этом внеличностном контексте эволюционирует тема “национального” характера, развивается образ и тема “метиса” – человека смешанной крови. А оформляющаяся художественная модель определения характера – собирания смыслового целого персонажа с помощью устойчивых эпитетов и сравнений – во многом соответствует логике сцепления фрагментов реальности вокруг фигуры героя в пикареске или в авантюрном романе (см. также [3, с. 118–121]).

В этой динамике собирания фрагментов мира особой связующей и обобщающей функцией наделяются имена собственные. Системное внимание к семантике имен собственных, интенционально ограничивающих бесконечность определений характера, объединяет этимологический уровень с бытовым и историко-культурным, во взаимодействии которых выстраивается целостность судьбы героев и мира. В раннем латиноамериканском романе системным является преобразование личных имен героев в имена нарицательные, аллегорически (или символически) соотносимые со смыслами мира, в т.ч. с их латиноамериканской спецификой. Имена структурируют системы персонажей: ср. ономастическое выделение идеальных героев в романе мексиканца Х. Диаса Коваррубаса (1837–1859) “Хиль Гомес-инсургент” (1858) – Мигель Идальго (> др. евр. *mi-ka-el* – кто как бог), сподвижник и ученик дона Мигеля

Хиль (> лат. *Aegidus* – находящийся под эгидой, под щитом Зевса), его возлюбленная Клеменсия (> лат. *Clemens* – милостивый, снисходительный), причем положительная семантика имен сообразуется с общими ценностными смыслами Войны за независимость. Имена ориентируют повествовательную динамику, подчас весьма прямолинейно ограничивая сюжетные возможности: ср. мотив инцеста и жестокую развязку в романе кубинца С. Вильяверде (1812–1824) “Сесилия Вальдес” (1839, оконч. вар. 1882), предопределенные личным именем героини и обусловленные ее происхождением (Сесилия > из лат. *caecus* – слепой, Вальдес – фамилия, дававшаяся на Кубе незаконнорожденным воспитанникам приюта Херонимо Вальдеса), и обрамляющий авантюрный сюжет мотив слепоты, в том числе любовного ослепления, трактовку неведения героями собственных корней как слепоты, критику “общества разврата”, как погруженного в слепоту и т.д. Разветвленная семантика имен собственных подчас преобразует конкретный сюжет в принципиально открытый, незавершенный, созвучный множеству “интонационно-ценностных” (М.М. Бахтин) контекстов: ср. роман “Рабыня Изаура” (1875) бразильца Б. Гимараинса (1825–1884), где имя, завершая “золотой” “солнечный” характер героини (ср. лат. корень *aur*), соотносится с наслаивающимися планами исторической реальности, соединяя идеи рабства и царственности. В бразильской истории золото неизменно фигурирует в связи работорговлей (не случайно и закон 1888 г. об отмене рабства именовался в стране “золотым законом”). Но имя Изаура / Исавра отсылает и к малоазийской Исаврии и, соответственно, к исаврийской династии, у истоков которой стоял император Лев III, которому приписывается создание краткого свода византийского законодательства, т.н. “Эклоги”, специальные разделы которой посвящались рабству, закрепляя его, но и упрощая отпуск рабов на волю (идиллическая топика романа ассоциируется с латинским названием документа – *Ecloga Basilicorum*, при минимальной трансформации приобретающим бразильскую озвучку)².

Специфический пласт в художественных структурах составляют имена собственные индейского происхождения. Так, в романе пуэрториканца Э.М. де Остоса (1839–1903) “Байоанское паломничество” (1863) имена героев выражают духовную общность Антильского мира: Байоан – первый индеец острова Боринкен, переименованного в Пуэрто-Рико, осознавший смертность конкистадоров; его отец Гуармонес – касик острова Кускега, переименованного в Санто-Доминго; наконец имя его возлюбленной Дарьен – это топоним, ин-

дейское наименование одного из районов Кубы. Объединение этих имен в тексте романа вписывается в развиваемую Остосом пророческую концепцию “целостности и полноты” латиноамериканского мира, способного прийти к “самообладанию” через слияние прошлого, настоящего и будущего. Аркадийско-идиллическая топика еще неоткрытой, чудесной, богатейшей земли, пронизанной внутренним светом, организует повествование, в котором онтологическим смыслом наделяется номинативно выделенная слиянность Дарьен с ее землей: в концепции Остоса истина Нового Света еще только зарождается в “глубине девственного лона” его земли (эссе “Латинская Америка” [4, р. 194–198]).

Совершенно особой энергетикой пронизано и имя одной из героинь индеанистской прозы бразильского романтика Ж.М. де Аленкара (1829–1877) – Ирасемы. Индеанистские романы писателя “Гуарани” (1857), “Ирасема” (1865) “Убиражара” (1874) создавались в контексте общей для латиноамериканского романтизма программы определения основ этнокультурной традиции, в пространство которой вписывалась индейская архаика. У Аленкара экзотизм в духе Р. де Шатобриана и историзм в духе В. Скотта сочетается с характерной эстетизацией автохтонных языков, со стремлением восстановить индейскую языковую картину мира, с восприятием индеанизмов в качестве “готового” истинного языка. Романы насыщены экзотическими тропами: “господин дорог”, “становящийся грустным вечер”, “младенец, сосущий душу” и т.д., каждый из которых является переводом на португальский язык того или иного индейского слова. Выраженный экзотизм снимается в постраничных авторских комментариях, объясняющих происхождение этих образов-“иносказаний”. Аленкар переводит индейские “мифологемы” на язык литературы, как бы осуществляя, непосредственный перенос “символа-тождества” в мир понятий (подобный метафорическим переносам, осуществлявшимся в Античности, как это показала О.М. Фрейденберг, при рождении нового немифологического образа³) в рамках одного художественного произведения. Эквивалентность между принципиально непереводаемыми видами текстов: между субъектно-объектным мифопоэтическим единством и литературным образом устанавливается с помощью метаязыкового компонента (комментария). Живой образ как будто растворяется в логическом объяснении, но именно в процессе комментирования возникают новые мифопоэтические ассоциации, генерирующиеся в том числе вокруг имен героев⁴. Всеобщность пространства мифа

открывается в имени Ирасема, страдательном воплощении Бразилии и бразильском воплощении архетипа Вечной Женственности. Имя Ирасема, “что на языке тупи значит “медвяные уста”, выводит к “неоплатоническому” припоминанию библейской “медвяности” уст невесты Песни Песней Соломоновой и настраивает на проникновение в мифопоэтическую стихию “меда поэзии”. Имя Ирасема несет в себе заряд архаической целостности, синтетичности того первоначала мира, которое отменяет всякую культурную гетерогенность, но имя героини не только обозначает изначальную возможность взаимного символического контакта культур и традиций, но и вводит в то пространство, где этот синтез культур осуществляется: оно является анаграммой слова Америка (Irasema – América)⁵. Возникающее анаграмматическое тождество имени и мира, в свою очередь, обозначает рождение / изобретение нового поэтического языка, с этим миром сродненного.

Этот “новый язык”, развивающийся из мифопоэтики именования, структурирует мир в регионалистских романах Аленкара “Гаушо” (1870)⁶ и “Сертанец” (1875), где юг и северо-восток Бразилии находит воплощение в идеальных героях, сродненных со своей землей. Роман “Гаушо” открывается описанием безмерного, пустого, неподвижного (парализованного) “пространства”, которое давит на человека как “бледный саван” (*lívida mortalha*). Вводя читателя в это пространство, Аленкар последовательно употребляет три слова “луг” (*campina*), “саванна” (*sabana*) и “пампа” (*rampa*), а затем настаивает на том, чтобы именно слово “пампа” было несколько раз произнесено, чтобы из звуков этого слова-имени родился смысл мира [10, p. 425]. Производимое именование преобразует мир, восстанавливая его исконный смысл: индейское имя *rampa* замещает фонетически близкое португальское имя *campina* (и традиционное для хроник освоения Бразилии). Пампа, как будто заново рождающаяся в инвокации, – это отдельная вселенная, ограниченная от остального мира, “пустыня”, где царят бури и ураганы. Дух пампы “пропитывает” (*infiltra*) все здесь живущее: растения, зверей и человека. Они приходят в пампу откуда-то издалека, чтобы бороться с пампой и сливаться с ней. Пампа предстает как “иной мир”, жизнь в котором осуществляется как бы “после смерти” для нормального мира; а возникновение жизни “в пустыне” идет из ее сакрального центра, где растет “одинокое дерево”. Завершается роман описанием урагана, поглощающего гаушо и его возлюбленную: “Величественный глас стихии поглотил все звуки. Внезапно буря стихла, ураган, сын пампы,

появился здесь как будто лишь затем, чтобы забрать гаушо в пустыню” [10, p. 611]. “Природный человек” гаушо уходит из “подлого мира” людей (социума) в истинный мир пампы-пустыни со словами: “Только там, в ее безмерности (*naquela imensidade*) я смогу убить жажду, сжигающую мою душу; жажду пространства (*esta sede de espaço*), которая душит меня” [10, p. 607].

Пустынный “центр” пампы – это изначальный мир мифа, где осуществляется тождество человека и мира, вещей и слов. В то же время конкретика слияния человека с природным миром воплощается в романе в мифообразе кентавра⁷, причем Аленкар специально раскрывает смысл этого образа: “Рыба нуждается в воде, птица – в воздухе, чтобы двигаться и существовать. Как и у них, у гаушо есть свой жизненный первоэлемент – конь. <...> В гаушо осуществляется античный миф: человеческое появляется сверху, но тело создано животным (*seu corpo consiste no bruto*). Соедините две неполные природы (*duas naturezas incompletas*): вы получите смешанное существо (*ser híbrido*) – это и есть гаушо, кентавр Америки” [10, p. 448]. Мифообраз кентавра входит в притчевый план романа, воссоздающий гипотетический идеальный мир, обозначаемый как “гибридный”, “смешанный”; мир еще не осуществленный, но фрагментарно проступающий из-под наличной реальности. Фрагменты будущего мира, естественно, появляются в романе в связи с темой особых отношений героя с природой. Герой Аленкара укоренен в “своем” мире, он знает особый (в романе обозначаемый, но не проговариваемый) “язык мира”, ему открыта “тайная сила растений” и тайны лошадей: Мануэлу не надо “подчинять” животных силой, он может “договориться” с ними. В то же время иной мир проявляет себя в “осмеянии” человека природой, в “необъятном одиночестве пустыни”, приводящем человека к потере власти над самим собой и к забвению ненужных понятий о “собственности” и “богатстве”, необходимом для оформления особого “пустынного сообщества” (*comunidade do deserto* [10, p. 450]). Возможность появления идеального сообщества предопределяется свыше, исходит из предназначения, которое было дано Америке Творцом: “Возрождать и перевоспитывать (*regenerar*) – такова миссия Америки в судьбах человечества. С этой целью Господь протянул от полюса до полюса огромный континент, со всеми его природными богатствами, со всем его плодородием. <...> Человек предчувствовал великую возрождающую (*regeneradora*) миссию Америки, наделив ее именем Новый Мир. В очистительных (*lustrais* – букв.: блистающих, сияющих) водах

Амазонки, Праты и Миссисипи старый истощенный мир должен креститься в новую цивилизацию” [10, р. 518]. В девственном мире Нового Света “переродились” конь, бык и ягненок, эти древнейшие спутники человека отсутствовали на континенте: они должны были первыми постичь животворную силу обновления, чтобы указывать человеку на его будущее. “Прежде всех, – пишет Аленкар, – Америка приняла коня, заново зачав его в лоне пустыни” [10, р. 518]. Мифообраз “кентавра” – это знак будущего человеческого возрождения и знак будущей цивилизации, которой суждено возникнуть в Новом Свете в “осуществлении мифа” – в соединении “неполных природ” в идеальное многообразие. Ураган, уносящий “кентавров” в пустыню, как бы возвещает о начале созидания *утопии*, превращая героев в идеальную пару прародителей будущего мира.

Идею создания идеального цельного мира из дополняющих друг друга элементов по-своему воплощает сочетание имен героев-прародителей. Имя главного героя Мануэла Каньо семантически включено в систему исторических и универсальных взаимосвязей, причем в сюжете книги постепенно выстраивается соответствие родового имени персонажа его личному имени. В эти имена заложена идея связи с трансцендентными силами, но если личное имя героя отсылает к Божественному профетизму (порт. Manuel из др. евр. *'immānū 'ēl* – с нами Бог), то в семантику родового имени, которое изобретает для своего героя Аленкар, включена идея “дьявола” (порт. *sanho* < *canhoto* – черт, дьявол). Кроме того, смыслы многозначного родового имени героя отсылают к вооруженной борьбе и, одновременно, к гаучистскому быту (*sanho* < *sanhão* – пушка; отвороты сапога). Момент возможного объединения имен заложен не в частных (разговорных, бытовых) смыслах слова *sanho*, но в его семантическом потенциале общего родового понятия: на этом уровне *sanho* обозначает “орудие” вообще, и, согласно утопической перспективе романа, герой способен преобразиться в “орудие Божьей воли”. Имя спутницы героя – Катита – столь же многозначно, в нем по-своему объединяются полюса мира (телесное и духовное) и полюса языка: выделенность имен собственных встречается в нем с многозначностью слов обыденной речи. На уровне личных имен Катита читается как уменьшительно-ласкательная форма испанского Каталина / Катарина (с соответствующей возможной этимологией от греч. *katharon* – чистота, благопристойность), а на общелекксическом уровне это же слово оказывается связанным со стихией ветра (*catita* – маленький кормовой парус, изобретенный в Древнем Риме), с животным

миром (*catita* – маленькая крыска), как и с моментом человеческого овладения природой (*catita* – корзина для ловли рыбы). Слово это включено и в систему описания человеческих свойств и качеств (смешных и забавных, или же таких, как грациозность, остроумие, склонность к причудам), и в систему уменьшительно-ласкательных апеллятивов, подразумевающих любовные отношения. Катита у Аленкара – это парадоксальное воплощение духа вечной Женственности, изменчивой фантазийности земного мира, дополняющей в целостности утопического будущего профетическую судьбу ее спутника.

Роман о “Сертанце” также создан в идеальной перспективе – утопико-идиллической. Действие книги отнесено к 1764 г., и фрагменты идеала проявляются здесь в воссоздании исчезающего патриархального “древнего и дальнего мира” (Аленкар употребляет слово “*remoto*”, обозначающее и пространственную, и временную “даль”). Реконструктивным интенциям соответствует преднамеренно архаизированный стиль, использование традиционной романской стилистики, моделей пасторального и рыцарского романа (рыцарская “парадигма”, отмеченная, впрочем, влиянием В. Скотта). Роман начинается с возвращения семейства Гонсало Пиреша Кампело в сертан после засухи. Описывая выжженный стихией мир, Аленкар прибегает к библейской топике и индейской метафорике, выстраивая систему мотивов, регулярно повторяющуюся в дальнейшем: безликая засуха “пожирает зелень – улыбку полей, торжество деревьев, отнимает у мира лицо, как поэтически выражались индейцы” [10, р. 1021]. Оголенные стволы, торчащие из-под земли корни – это кости, “объединенный” жестокой стихией остов мира, укрытый саваном солнечных лучей. Только ойтисика и жуазейро (деревья, впоследствии ставшие символом стойкости жителей сертана) сохраняют листву и оберегают оставшуюся живность от “небесного огня”, превращающего диких зверей и домашний скот в подобие призраков, в “скелеты, едва шевелящиеся в последних вздохах жизни” [10, р. 1022]. Над главным домом поместья возвышается гигантская ойтисика, оставленная первыми фазендейро в знак связи вновь построенного жилища с индейскими “очагами”, всегда возводившимися под защитой дерева (именно “Ойтисика” дает имя фазенде). Образ “дерева у дома”, “культурологически” объясненный Аленкаром (дерево у дома – неотъемлемая деталь бразильского северо-восточного реального пейзажа, а в универсальных контекстах – элемент идиллического хронотопа: см. [12, с. 258–259]), – будет постоянно воспроизводиться

писателями XX в., стремившимися подчеркнуть целостность осуществленной на Северо-востоке традиции. Особое значение в этом мире приобретает мифологизируемая жизнь “фазенды” (букв. “сделанная”) и “энженьо” (“изобретенный”) – рукотворных плодов человеческого проникновения в природный мир. Идеальный человеческий мир управляется идеальным хозяином – патриархом. Социум подчинен жесткой иерархии, определяемой полнотой власти землевладельца, олицетворяющего образцовое выполнение законов человеческих и законов природы. В образе Кампело подчеркивается “отеческое” отношение к слугам, к собственному стаду, к природе, все блага которой оцениваются как дар свыше. Так, фазендейро готов жестоко наказать арендатора за порубку свежей карнаубы (восковой пальмы): “Карнауба – это дар небесный. В засуху она дает тень скотине, она сохраняет свежесть земли. Кто рубит карнаубу, тот ранит Бога, Господа нашего, и мы не можем оставить безнаказанным столь мерзостный грех” [10, р. 1129]. Во времена испытаний хозяин призван быть примером стойкости, учить “своих” людей терпению и верности “своему” миру.

Идея упорядочения природной стихии изначально задана в именах семейства фазендейро, выстраивающихся на пересечении этимологических и исторических смыслов. В личном имени землевладельца-патриарха (порт. Gonçalo < др.-герм. Gunthi – битва) сконцентрирована идея покорения, подчинения природного мира, как и идея конкисты Нового Света (Гонсало Писарро – один из знаменитых братьев Писарро, завоевателей Перу), эмблемой обработанной земли, окультуривания дикого мира становится родовое имя Кампелу (от порт. campo – поле). Имя супруги патриарха, Женевьева, символизирует связь с архетипом рыцарства (супруга короля Артура), сопротивление варварству (Св. Женевьева, защитница Парижа при нашествии гуннов), идеал верности (Женевьева Брабантская) и обновляет первичные этимологические смыслы (порт. Genoveva < лат. Genovefa через др.-герм. из галльск. geno wefa – белая волна), соотносимые Аленкаром с миром сертанов, возрождающимся дождем (водой) после засухи. Наконец, дочь от этого брака – персонализация растительного мира, именуется Флорой.

Ритм природного мира сертанов соответствует универсальным циклическим ритмам сотворения и смерти универсума и, одновременно, воспроизводит ритмы человеческой культуры. Весна приходит в сертан после засухи как “первослово творения”, при первых каплях дождя “лес содрогается в наслаждении” [10, р. 1065]. Мифология первотворения сменяется легендой: “Поутру под

первыми солнечными лучами земля просыпалась чудесно изменившейся, как будто ее коснулась волшебная палочка. <...> Или, быть может, здесь воплощалась изящная арабская легенда о зачарованных садах” [10, р. 1111]. Из “высокопарных излиятий” тропического утра возникает буколика, развивающаяся в пасторально-урабанистический пейзаж: “На огромном зеленом полотне каждое дерево выделялось своей формой или оттенком. Все архитектурные формы, начиная с пирамиды и кончая куполом и шпилем, были представлены здесь. Но даже самый утонченный живописец не смог бы передать все богатство оттенков лесной палитры: от зеленой черноты жакаранда, до матовой зелени боярышника” [10, р. 1191]. Природа “говорит” у Аленкара на многих языках, но обладает собственным таинственным первословом, непередаваемым в членораздельную речь, но доступным идеальному “естественному человеку” – Арналдо.

Арналдо – это герой-посредник, осуществляющий связь между мирами. Если патриарх поддерживает установленный порядок, то Арналдо обустроивает незавершенный мир. Ему доступны глубина и высота (его убежища располагаются в глубоких гротах и на вершинах деревьев), он способен переводить непередаваемый язык природы на язык людей, он соединяет мир людей и животных (он один из “кентавров”), он проникает в индейскую “архаику”, спасая из плена вождя племени жука Анхамуна⁸. Арналдо поначалу возвышается над иерархической структурой социума (имя героя вводит его в череду благородных, царственных персонажей бразильского регионализма; порт. Arnaldo – из др.-герм. Aginwald: agn, ago – орел + waltan – царствовать). Готовый следить за порядком на фазенде, он не входит в штат подчиненных Кампелу, что вызывает гнев патриарха и изгнание героя. Но именно Арналдо становится спасителем миропорядка, защищая фазенду от “злодея” Фрагозо (fragoso – букв. ухабистый, буреломный) пытавшегося силой жениться на Флоре. Впрочем, в итоге герой-преобразователь входит в патриархальную иерархию: в финале романа Кампело усыновляет его, предполагаемый союз Арналдо и Флоры, в свою очередь, обозначает еще не осуществленное ни в романной реальности, ни в реальности исторической, идеальное единство человека и мира, основанное не на конкисте (подавлении, пусть даже упорядочивающем) природной стихии, но на проникновении во внутренние смыслы природы. В этом контексте имя “естественного человека” Арналдо соотносится с интенциональностью возвышенного видения мира, способного охватить

реальность в ее целом, уловить имманентное единство многообразия ее смыслов.

В обозначенной Аленкаром дихотомии овладения / приобщения к миру являл себя своеобразный итог осмысления историко-культурных и, одновременно, художественных пластов континентальной традиции. Ранняя латиноамериканская проза, во многом ориентированная на стилистику хроник освоения Нового Света, непроизвольно воспроизводила логику “конкисты”: романное слово как будто стремится овладеть непокорным стихийным реальным миром, а романый герой сюжетно подчиняет этот мир себе, внедряется в мир. В обустройстве общей художественной модели семиотизации / семантизации неосвоенного “дикого” пространства в это время специфическую роль играл просветительский, а позднее позитивистский концептуальный контекст, в рамках которых развивалась, в частности, одна из центральных для латиноамериканского самоосмысления оппозиция “варварства” и “цивилизации”, заявленная в эмблематическом для всего континента историософско-политическом эссе аргентинца Д.Ф. Сармьенто (1811–1888) “Цивилизация и варварство, или жизнеописание Хуана Факундо Кирогги, а также физический облик, обычаи и нравы Аргентинской республики” (1845), соединившего опыт романтической, классицистической, гаучистской художественных программ и предвосхитившего развиваемое в латиноамериканской культурфилософии XX в. амбивалентное понимание цивилизационных аспектов самобытности⁹. Решение гаучистской темы Аленкаром было во многом ориентировано внутренней полемикой с Сармьенто, вынесшего приговор исконному миру варварства, – не поддающейся цивилизационным усилиям стихии пампы. “Мрачному духу” непокорной земли Аленкар противопоставлял утопический образ полнящегося очистительными силами мира, еще не раскрывшего свою самобытную, изначально светлую стихию, но отзывающегося насилием на цивилизаторское насилие.

На новом этапе художественного познания этого стихийного бесконечного “становящегося мира” (Э. Ривера), начинающемся на рубеже XIX–XX вв. и развивающемся в XX в. в т.н. латиноамериканском “романе о земле” (в теллурической прозе), необычайно остро встает вопрос драматического и даже трагически конфликтного взаимодействия человеческого и природного начал. Литература в это время начинает все более болезненно осознавать всю безысходность отчуждающего подавления, пленения мира – разрушения его смыслов – в не соответствующем миру

слове. Словесная материя начинает изыскивать свое собственное, неготовое слово, способное проникнуть к еще сокрытым смыслам мира. Между тем, заявленная в истоках формирования романного жанра на континенте проблема просвещения, соотношения полюсов “варварства” и “цивилизации”, уже достаточно выговоренная, – как открыто идеологически, так и в развернутых иносказаниях, – все же довлеет литературе, требуя для себя какого-то иного художественного упорядочения.

В Бразилии своеобразный опыт завершения и обновления просветительских и цивилизационных смыслов явился в романе Ж. Америко де Алмейды (1887–1980) “Отбросы” (“A bagaceira”, 1928), открывшем традицию т.н. школы Северовосточного романа (представленной творчеством Р. Кейрос, Ж.Л. Линса ду Регу, Г. Рамоса, Ж. Амаду). Книга обличала прогнившую систему землевладения, в которой автор видел причину нищеты всего региона; обличала властителя земли, “старого хозяина” – безграмотного и жестокого варвара. Социологизм, отстраненный объективизм практически подавляли художественное начало, но как бы вопреки открытому социологизму, вопреки заявленной миметической, реалистической объективности в книге возник потаенный мифопоэтический сюжет.

Событийная канва романа схематична и проста: сертанец Валентин Перейра, гонимый засухой, покидает свой дом, уходит с дочерью Соледаде и батраком Пирунгой на побережье, где находит приют в поместье Дагоберто Марсана. Приезжая на каникулы к отцу, сын Дагоберто Лусио (будущий юрист) влюбляется в Соледаде. Это патриархальное спокойствие лишь оболочка жестокого мира, вскоре прорывающегося наружу. Вновь возвращаясь домой, Лусио находит Валентина в тюрьме: его посадили за убийство арендатора, подозреваемого в изнасиловании Соледаде. Юноша решает защищать убийцу на суде и жениться на девушке, но оказывается, что она его родственница, двоюродная сестра, а затем выясняется, что насильником был его собственный отец. Не выдержав столкновения с “омерзительной” реальностью, Лусио отказывается от своих благородных планов. Соледаде возвращается в сертан, поручая судьбу отца верному Пирунге. Слуга, не дожидаясь выхода Валентина из тюрьмы, берет на себя отмщение, он убивает Дагоберто, отдавая себя на суд новому хозяину поместья Лусио. Через несколько лет во время очередной засухи постаревшая, измученная Соледаде вновь оказывается на побережье. Она разыскивает Лусио, чтобы отдать ему на воспитание рожденного от Дагоберто сына.

Главный герой романа Лусио – интеллектуал, представитель молодого поколения реформаторов, осознающий насущную потребность в изменении устоявшегося положения вещей, но не обладающий реальным планом действий. В отличие от своего отца он образован и мог бы цивилизовать родную землю, но трагедия его состоит в оторванности от своего мира, земля уже не ощущается им как неотъемлемая часть его самого. С землей в романе связаны – почти мистически – народные персонажи, прежде всего – Соледаде. В самоощущении героини выделяется ее тоска по сертану, покинув сертан, она как будто и не живет вовсе, не чувствует. Эпизод изнасилования с моментом инцеста, разрыв Лусио и Соледаде насыщаются внеличными смыслами: хозяин земли Дагоберто может обладать землей только в акте насилия, но не любви; новая же любовь земли и ее владельца неосуществима.

Мифопоэтические смыслы сконцентрированы в именах главных героев. Имена Лусио и Дагоберто связаны с амбивалентной световой символикой (Лусио – от лат. lux, свет, Дагоберто – из др.-герм. Dag, – день, berht – блестящий, сверкающий). Оба героя, и отец, и сын, должны нести свет в “свой” мир, исполняя роль, предзаданную и мифом, и литературой. Из романа Алмейды освещенный традицией идеально-утопический смысл землевладения (органической привязанности к земле) изъят. Как, впрочем, изъят и окультуривающий смысл земледелия, т.е. человеческого преобразования теллурической стихии. Для Дагоберто земля – объект эксплуатации, источник наживы, а Лусио утратил необходимое чувственное отношение к миру земли, он в полной мере оторван от своей почвы. Разрыв с землей актуализирует в обоих героях негативный, “люциферов” или “каинов” смысл света, сияния (по некоторым версиям кайнова печать – это именно блеск и сияние). Развитие кайновых мотивов, естественно, выводит к архетипическому дуализму смыслов “культуры” – человеческой деятельности, преобразующей мир: имя первочеловека Адама было особым образом сопряжено с идеей “возделывания земли” (adamah), а в древнееврейские смыслы имени первого земледельца Каина (от корня ‘kaná’) было включено значение “создавать”. И Каин, и его потомки (согласно Ветхому завету) – это первые изобретатели и земледелия, и множества ремесел, но изобретатели проклятые. Окутанные неким ореолом проклятости, Дагоберто и Лусио превращаются в разрушителей мира, уподобляются тому внечеловеческому, жестокому началу, которое присутствовало в литературной семантике

сертанистской стихии “света” – огня небесного, вызывающего всепоглощающую засуху. По сути, в именах героев была персонифицирована проблема “просвещения”, но возникающие в романе смыслы, покидая пределы аллегорического иносказания (судя по всему задуманного автором), сущностно изымали проблему из линейного дискурсивного плана в не-линейный план сосуществующих символов, пульсирующих в своей смысловой бесконечности и как бы высвечивающих в “просвещении” те грани, которых еще не знала чистая идеология¹⁰.

В окружении имен Дагоберто и Лусио обретает свой возможный “световой” смысл и имя Соледаде: распадаясь на две части, оно обозначает утопическое состояние мира: “солнечный” “золотой век” (Sol – солнце и edade – возраст, век). Однако, возврат к прошлому идеальному состоянию мира (отец) / как и приход к идеалу в настоящем (сын) одинаково невозможны. Соледаде сливается со своей страдающей землей, эта тождественность человека и земли в страдании выражается в той тоске по сертану, с которой живет героиня. Связь Соледаде с ее миром именуется в романе “тоска-сертан” (saudadesertão). В это слово – неологизм Алмейды, обозначающее самоощущение героини и глубинный смысл национального бытия, вписана реальная этимология имени героини. Соледаде: soledade – одиночество, тоска; и saudade (от того же латинского solitas) – тоска, печаль. Но в слове-имени “saudadesertão”, возникающем из слияния “тоски” и “земли” (сертана), потенциально просматриваются три слова: saudade – тоска, ser – быть, tão – так, являющие собой начало незавершенного определения: “тоска быть так...”. Окончательный смысл не проговаривается, оставляя безымянный мир в безысходности его одинокого протекания.

В соответствии с общей незавершенностью смыслов выстраивалась система персонажей романа. Алмейда как бы собирал “общие места” бразильского регионализма: он использовал элементы идиллического хронотопа, оживлял темы “жизни в поместье”, “засухи”, акцентировал внимание на традиционных северо-восточных персонажах – “сертанце”, “жагунсо”, обездоленном “беженце”. Но одновременно писатель вводил новую принципиально значимую фигуру потенциального “демиурга”, сюжетно выступающего в качестве “сомневающегося” “нерешительного” героя-интеллектуала. Попадая в поле действия нового (“чужого”) героя, традиционные персонажи оказывались вовлеченными в хронотоп ожидания “света” – пространственно-временную пограничность, предшествующую возможному,

но не осуществляемому в романе преобразению “жесткой идиллии”, возможному просветлению – просвещению мира, которому Лусио был предназначен данным ему именем. Сюжетно нереализованные смыслы светоносного имени героя, соответствуя неназванным общим смыслам мира, размыкали роман в сферу реального должествования реальных деятелей культуры перед своим миром. Программа просвещения сертанов, покидая мир художественного вымысла, оказывалась обращенной к чистой идеологии и к реальной политике, однако художественная модель как таковая оставалась принципиально недооформленной.

Завершенный в художественной форме путь просвещения / просветления оказывается пройденным другим героем, также носящим символическое световое имя. Герой этот – Сантос Лусардо – действует в самом знаменитом венесуэльском теллурическом романе “Донья Барбара” (*Doña Bárbara*, 1929), принадлежащем перу Ромуло Гальегоса (1884–1969). Об именах, фигурирующих в романе, Ю.Н. Гирин в свое время писал: «Автор вводит донельзя наивные значащие имена и названия: зловещей донье Барбаре противостоит молодой *Сантос Лусардо* (“святой светоч”), другим врагом которого является американец мистер *Дэнджер* (“опасность”), поместье доньи Барбары называется *Эль Мьедо* (“страх”), а обиталище “светоча” – *Альтамира* (“высокая цель”) и т.д.» [18, с. 80]. Но, как представляется, эта выставленная напоказ “наивность” содержит в себе характерную для латиноамериканской прозы ономастологическую амбивалентность смысловой динамики, некоей одновременности завершения и незавершенности, свертывания и развертывания многомерных смыслов, взаимодействия явного и потайного сюжетов.

Символика света изначально “использовалась” Гальегосом в его собственной практике просветителя. В 1909 г. писатель становится основателем журнала “Альборада” (“Рассвет”), публикуя на его страницах статьи, посвященные проблемам образования, развитию в стране цивилизованного общества, соотношению этики и государственной законности, особенностям задач человека просвещенного в отсталой Венесуэле.

Ко времени основания журнала относится замысел первого романа, изданного в 1920 г. под названием “Последний из рода Солар”. Заглавие строилось на *figura etimológica*, концентрировавшей внимание на значимости идеи рода и родового имени главного героя для этой книги: в многозначности “Солар” “солнечное” символическое

начало (*solar* – солнечный) объединено с началом земным (*solar* – участок земли) и с идеей рода (*solar* родовое имение, родовый замок). Позднее Гальегос будет перерабатывать роман и переименует его, изымая из заголовочно-финального комплекса идею рода; в окончательном варианте 1930 г. книга называется “Рейнальдо Солар” (из др.-герм. *ragin* – разум, решение + *waldan* – господствовать, властвовать).

Судьба Рейнальдо Солара, как позднее Сантоса Лусардо, связана с приобщением героя к родным местам: он получает в наследство поместье и едет в провинцию, намереваясь цивилизовать венесуэльскую глушь. Но Солар (подобно Лусио из романа Алмейды) полностью отделен от мира земли, непосредственное ощущение реальности подменяется ее восприятием сквозь призму литературы и новейших научных методов хозяйствования.

Литературные интересы героя более чем разнообразны, но чтение не столько просвещает его, сколько насыщает его сознание прихотливой смесью принятых за истину (свет разума) высказываний Ж.-Ж. Руссо, Э. Ренана, Э. Золя, Ф. Ницше, Л.Н. Толстого (в первую очередь как автора романа “Воскресение”) ¹¹. В чужих текстах герой ищет готовое “волшебное слово, указующее путь”, готовый рецепт, применение которого могло бы изменить окружающий его мир. Это чужое слово как бы накладывается на реальность, окончательно отчуждая ее от героя. Освоить мир, открыть его для себя Солар, собственно, и не пытается. Отрешенный от собственного мира, он не способен понять своего родового имени, воссоздать предполагаемое многозначностью слова “*solar*” единство мира, объединить полюса солнечного верха и земного низа.

Путь героя романа “Донья Барбара”, юриста по образованию, начинается в той же отчужденности от своего мира. Он едет в льяносы — венесуэльские “степи” без конца и края, намереваясь подготовить к продаже доставшееся ему поместье. Однако он сразу же отказывается от идеи продажи, полнится планами по переустройству жизни в поместье, по наведению порядка в льяносах: “Равнина вызывала в нем желание посвятить себя борьбе с царящим здесь злом. <...> Желание пришло не в результате спокойных и трезвых размышлений, оно вспыхнуло в нем мгновенно (*en aquella decisión hubo también mucho del impulsivo escapado de la disciplina del razonador*), едва он столкнулся со звериным законом жизни в льяносах” [21, с. 61; 22]. Фигура Сантоса Лусардо традиционно рассматривается как тип ге-

роя-цивилизатора, в парадигме противостояния цивилизационного устройства теллурической стихии. Действительно, Лусардо как будто изначально стремится покорить стихию, подчинить себе безмерное пространство: он хочет огородить свои владения, ввести новые правила землепользования, рационального хозяйствования. Такое противостояние стихии обречено на неудачу: “Невыжженное сухотравье Альтамира явилось хорошей пищей для огня; вскоре красное кольцо побежало по горизонту, и пламя мгновенно охватило огромное пространство. Разбросанные по степи чапарралы отчаянно сопротивлялись огню, но разбушевавшееся пламя, клубясь и свистя, обрушивалось на них, выбрасывая клубы черного дыма; трещали вспыхнувшие лианы, и когда очередной очаг сопротивления исчезал, победоносный огонь снова смыкал ряды и продолжал стремительное наступление, грозя разрушить постройки. Таков был результат бунта равнины и вольного ветра против цивилизаторского новшества. Это новшество было уничтожено, теперь равнина отдыхала, словно наевшийся до отвала великан, и лишь изредка фыркала порывами ветра, поднимавшими вихри пепла” [21, с. 176–177].

Однако у Гальегоса льяносы наделяются двойственным смыслом, природа – это не только жестокая, варварская стихия, в природном мире таится особое светлое и светоносное начало. Явления “света” (*luz*) в романе как бы дробят основной конфликтный сюжет, высекая в нем моменты тождественности героя и мира. При этом герой не только проходит испытание на соответствие своему родовому имени, но овладевает именно ему предназначенным смыслом этого имени, находит свой собственный свет. Стихия света утверждает себя постепенно, в прохождении через повторяющиеся противопоставления света и тьмы, света преображающего и отраженного (“отраженный” свет “населяет саванну миражами”), света и тени, игра которых порой опосредованно указывает на особый необходимый импрессионистический субъективизм непосредственного впечатления, непосредственного моментального восприятия, схватывания смыслов реальности. Явление света всякий раз оказывается одновременным проявлению многомерности мира, новому открытию возможных соотношений внешнего и внутреннего, верха и низа, возникающих как семантические оппозиции, предназначенные к преодолению. Вертикаль мира воплощается в образе деревьев – “светлых” прямых стволах пальм; земля и небо соединяются “лучами солнца и звезд”, “ветвистыми, как дерево молниями”; наконец, в

романе возникает мотив “просветленной глубины”, соотносимый с символикой “колодца”, “пещеры”, “грота”. В череду этих символов сначала на уровне сравнения, а затем на уровне метафор вводится образ “сердца” человеческого.

В мерцаниях света проявляются фрагменты потаенного сюжета романа, отсылающего к мистике платонизма; именно с этим сюжетом сопрягается постепенное осознание героем своей судьбы и своего места в мире; на этот сущностный для понимания событий книги философский контекст указывает заглавие кульминационной главы романа “Свет в пещере” (из русского перевода эта прямая отсылка к платонической мифологии изымается: глава была переведена как “Свет в лабиринте”). В обращении к мифологеме пещеры проясняются сокровенные смыслы названия родового поместья Лусардо. В имени Альтамира припоминается его связь с архаикой, семантика высоты, соединяется с идеей пространственной и временной глубины (напомним, что в конце 1870-х гг. в пещере Альтамира в Испании были обнаружены палеолитические наскальные рисунки): хронотоп жизни героя соотнобразуется с универсальным хронотопом человеческого самосозидания.

Гармония “верха” и “низа” подтверждается пересечением “высокого” платонического плана самораскрытия “света” с планом наивно-мелодраматическим и фольклорно-легендарным. Наивность мелодрамы укореняет дух просветления и любви в повседневности, а фольклор раскрывает ласковую сродненность устного слова со световой стихией, персонифицированной в наделенном характерно латиноамериканским диминутивом имени, звучащем в призывании “света-светика”: “Я б у зорьки попросила / Света хоть немножко, / Я бы ярко осветила / Милому дорожку” (*Lucerito a la mañana / préstame tu claridad / para alumbrarle los pasos / a mi amante que se va*) [21, с. 228; 22]¹².

Устное слово фольклора, воспринимаемое в перспективе его соответствия / ответственности первозаданным голосам мира, позднее превращается в “главного героя” романа Гальегоса “Кантакларо” (“*Cantaclaro*”, 1934), также символически укорененного в стихии света. Кантакларо (дословно – “светлопоющий”: от *santar* – петь и *claro* – светлый, ясный, чистый) – это прозвище легендарного фольклорного певца-поэта, воссоздающего льяносы в “просветленном слове” своего искусства. В этом венесуэльском народном именовании являет себя *figura etimologica*, здесь возникает мифопоэтически значимое смысловое удвоение: испанское слово “claro” восходит к корню *kel – одному из тех праиндоевропейских корней, кото-

рые связаны с идеей творения в звуке, а в санскритские дериваты корня включена семантика призывания зари (*usā-kalah*).

Слово Гальегоса, открывая для Сантоса Лусардо путь приобщения к свету, прорисовывая светлый лик стихийного мира, неуловимо преображало идею противостоящей варварству цивилизации (собственно, насильственного ограничения пространства) в идею культуры, соответствующей в своем бесконечном сцеплении смыслов (архаики и современности, сакральной высоты и глубины) образу безграничного венесуэльского мира – “земли открытых горизонтов” (*tierra de horizontes abiertos*) [21, с. 299; 22]. Вот только сам концепт “культуры” (ассоциативно необходимого третьего) в тексте романа не употребляется.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Происхождения фамилии Сармьенто соотносится со словами 6 ст. этой главы Евангелия от Иоанна: согласно легенде во время Реконквисты, в битве при Лас-Навас-де-Толоса, испанцы, связав виноградные ветви, поджигали их и метали на мусульманский лагерь, сгоревший дотла. Наделяя героя этой фамилией, Лисарди, естественно, подразумевает и ее соотнесенность с благородной древностью и указывает на вырождение аристократии.

² Этимологизирующее прочтение имен собственных, восприятие романной ономастики в широком историко-культурном контексте, программируемые ранней латиноамериканской прозой, создают устойчивую модель рецептивных практик и формирует акцентированное читательское внимание к номинативным стратегиям авторов. Разветвленный, подчас прямолинейный, подчас чрезвычайно сложный ономастический аллегоризм или символизм сохраняет свою системообразующую функцию в дальнейшем, (в том числе в поэтике нового латиноамериканского романа), превращаясь в один из факторов непрерывности континентальной художественной традиции.

³ Позднее (в индихенистских романах Х.М. Аргедаса, в бразильском индеанизме XX в., в творчестве М. Варгаса Льосы и т.д.) именно метафора оказывается одним из наиболее действенных транслирующе-синтезирующих “механизмов”.

⁴ В творчестве Аленкара как бы взаимодействуют два способа введения языка мифа в литературу. Первый – прямой “перевод” расчленяемого мифа в чем-то схож со структурно-аналитическим изучением мифа в современной антропологии, которое, согласно остроумной интерпретации Т. Павела, позволяет познать миф путем его разъятия, но не предполагает обратного собирания мифа в изначальное недискретное целое [5, р. 31–59]. Но, одновременно, здесь заново воплощается та целостность, континуум мифа, который, по словам К. Леви-Стросса, “мо-

жет быть переведен только в самое себя, подобно тому, как мелодия может быть переведена только в другую мелодию, структурно подобную (гомологичную) первой” [6, р. 577].

⁵ На этот факт обращает внимание Р. Барейро Сагьер [7, р. 35]. Заметим, что возникающая в связи с таким возможным анаграммированием диалектика явного и скрытого имени как бы отсылает к древнейшим моделям выделения собственно поэтического языка в его соотнесенности с сакральной сферой в том числе на уровне инвокаций (см., напр.: [8, с. 617–627]). При этом особенно важным представляется, что сакральные имена воплощаются именно в анаграммах, воссоздающих набор звуков, но утаивающих истинную звуковую последовательность. Ср. также оформляющуюся много позже “аксиологию” анаграммирования в системе *ars inviniendi* рыцарской культуры (в том числе техники обработки слова в поэзии трубадуров). Именно идеалы рыцарской культуры, как известно, игравшие особую роль в освоении Нового Света, особым образом (опосредованные историзмом В. Скотта) вписываются в художественный мир романов Аленкара.

⁶ Роман соотносится с фольклорно-литературной традицией гаучистской словесности (бразильские гаушо или испаноамериканские гаучо – погонщикско-товодо зоны пампы), укорененной в пограничных с югом Бразилии испаноязычных странах, в первую очередь в Аргентине и Уругвае (см.: [9]). В Бразилии тема гаушо принадлежала исключительно фольклору; в отличие от испаноязычных стран она не стала объектом внимания классицистических или романтических поэтов-профессионалов, ее литературное перевоплощение произошло в романе Аленкара. Мир романа строится на трансформации тематически обязательных клише и мотивных блоков: героизма и патриотизма персонажа, его средства с неизменным спутником – конем. Романсно-песенные мотивы объединяются вокруг судьбы Мануэла Каньо – героя-сироты, с юности вынашивающего план мести убийце отца. На сюжет о продуманной и успешно завершенной мести накладывается любовный сюжет, развивающийся в контексте сюжета исторического. Повествование строится на соположении действий героя и авторского комментария: автору-идеологу принадлежит функция окончательного осмысления социально-политической и патриотической линии. Автор обнажает логику исторического процесса (развитие демократического движения в Бразилии, противостояние монархической и республиканских идей), критикует нищету и разруху, царящие на южной окраине и прорисовывает контуры будущего идеального мироустройства. Историко-социальная и бытописательская линия намечены в эскизной форме: они служат раскрытию образа героя в типично-характерных планах-обстоятельствах: гаушо и природа (и родина, и война, и любовь). Моменты романтической типизации, романтический конфликт героя и социума, драматизм “чести” и “долга”, выстроенный в романе по классицистическому канону

ну, обрамляют утопико-профетический смысловой центр книги.

⁷ Многие исследователи отмечали распространенность в латиноамериканской литературе этого мифообраза, определяющего суть человека латиноамериканского, внутреннюю организацию его микрокосма. Так А.Ф. Кофман утверждает: “Мифообраз кентавра заключает в себе далеко не только внешнее уподобление всаднику и отражение кочевой жизни гаучо – он раскрывает сущность новой нации. Смесь принципиально разных существ, кентавр символизирует расовое смешение и выражает мотив гибридности латиноамериканского мира” [11, с. 223].

⁸ Как и иные имена собственные в романе это индейское имя концентрирует в себе некий пучок историко-этимологических и культурно-символических смыслов. Анхамун – воплощение изначально сродненных со своим миром индейцев (Anhamum – на языке тупи: “брат злых духов леса”, от tu – брат; anhan<andanga – злой дух леса; причем именно племя жука оказывало стойкое сопротивление колонизаторам; см., напр. [13]). Спасение его из плена символизирует освобождение автохтонных смыслов, а побратимство с Арналдо указывает на новое состояние бразильского социума и подтверждает гармоничное слияние нового естественного человека с природным миром.

⁹ Ориентация на позитивистски трансформированный классицистический идеал особенно заметна в менее известном эссе Сармьенто “Архирополис, или столица Конфедерации Штатов Рио-де-ла-Платы” (“Argirópolis o la capital de los Estados Confederados del Río de la Plata”), анонимно опубликованном в 1850 г., но только во второй половине XX в. ставшем объектом пристального исследовательского внимания в качестве одного из ярчайших примеров латиноамериканского утопизма (см., напр.: [14, 15, 16]). “Вымысел” Сармьенто (размышляя об этом идеальном городе, автор эссе употребляет слово *invención*) вполне соответствует общим смыслам инвенционной парадигмы, подразумевающей диалектическую взаимообусловленность воображаемого и реального, прошлого, настоящего и будущего. В программном отстранении от наличной (варварской) реальности и конструировании нового упорядоченного цивилизованного мира, в котором должны были бы заново объединиться Аргентина, Уругвай и Парагвай, особую роль играет избранное для города имя (Архирополис – букв. “Серебряный город”, но и символически “Светлый город”), преобразующее на греческий (первично-классический) лад все многообразие отсылок к “серебру”, возникшее в эпоху конквисты этих областей Нового Света. При этом структура заглавия эссе по всей видимости преемственно и полемически отсылала к стихотворной хронике М. дель Барко Сентенера (1535–1605?) “Аргентина и конкиста Рио-де-ла-Платы и другие события в королевствах Перу, Тукуман и государстве Бразилия” (1602), где впервые поэтически обыгры-

вались стилевые и этимологические (*argentina* < лат. *argentum* – серебряная; *la plata* – исп. серебро < *plata* [de *argento*] – серебряная монета < н.лат. *plattus* < широкий, ровный, протяженный) возможности номинативной синонимии и полисемантики. “Серебряный город” Сармьенто, возникающий на острове, являет собой характерное замкнутое пространство, он изначально отделен от варварской стихии беспредельной “равнинной” пампы, но способен просвещать – наделять эту стихию светом – именно в силу своей внеположности ей.

¹⁰ В контексте динамики ономастического плана общая структура анализируемых романов напоминает о “произведениях-сводах” эпохи барокко, с характерным “поперечно-вертикальным (нелинейным) строением”, – в определении А.В. Михайлова [17, с. 112].

¹¹ Герой романа Гальегоса полемически воплощает собой специфическую “одержимость” Толстым, личность и тексты которого стали в Латинской Америке на рубеже XIX–XX вв. культовыми. Рейнальдо Солар как будто стремится во всем следовать учительному примеру “апостола из Ясной Поляны”: он пашет землю, размышляет о том, как разделить землю между крестьянами, находит в публичном доме проститутку, из которой хочет сделать “креольскую Маслову”, но, в сущности, не понимает Толстого. См.: [19, 20].

¹² В латиноамериканской эссеистике со времен романтизма присутствует “деривационная” тема: аффиксация, словосложение, иные модели словоизменения непосредственно соотносятся со спецификой становления латиноамериканских вариантов иберийских языков. На ценностных смыслах избыточного использования уменьшительно-ласкательных суффиксов, способном воплотить “национальную” характерность, останавливался, в частности, Ж. де Аленкар в цикле заметок “Наш Песенник” (1874).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Fernández de Lizardi, José Joaquín*. El Periquillo Sarniento. Tomo I/ por El Pensador Mexicano corregida, ilustrada con notas, y adornada con sesenta láminas finas México, Librería de Galván, 1842. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-periquillo-sarniento-tomo-i/>
2. Испанско-русский фразеологический словарь. М.: Русский язык, 1985.
3. *Надьярных М.Ф.* Регионализм: поэтика и политика // Национальные культуры: теория, практика, методология. Армавир – Москва: АЛСИ – ИМЛИ РАН, 2011. С. 117–133.
4. *Hostos E.M.* América: la lucha por la libertad. México, 1980.
5. *Pavel T.* Le mirage linguistique. Paris, 1988.
6. *Levi-Strauss C. L.* L’homme nu. Paris, 1971.
7. *Bareiro Saguier R.* Encuentro de culturas // América Latina en su literatura. Paris, 1974. P. 21–38.

8. *Иванов Вяч.Вс.* Очерки по предыстории и истории семиотики // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. М.: Школа “Языки русской культуры”, 1998. С. 605–792.
9. *Земсков В.Б.* Аргентинская поэзия гаучо. К проблеме отношений литературы и фольклора в Латинской Америке. М.: Наука, 1977.
10. *Alencar J.M. de.* *Obra completa em 4 volumes. V. 3.* Rio de Janeiro, 1958.
11. *Кофман А.Ф.* Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997.
12. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
13. *Jucá Rocha P.* Descendentes de Bernardo Freire: os Jucás dos Inhamuns. URL: http://www.genealogiafreire.com.br/bio_bernardo_freire_de_castro.htm
14. *Ardao A.* Las ciudades utópicas de Miranda, Bolívar y Sarmiento. Caracas: Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1983.
15. *Ainsa F.* De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano. México: FCE, 1992.
16. *Cerutti H.* Presagio y tópico del descubrimiento. México: UNAM, 1991.
17. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко // *Михайлов А.В.* Избранное. Завершение риторической эпохи. СПб.: Издательство СПбГУ, 2007. С. 68–187.
18. *Гирин Ю.Н.* Литература Венесуэлы // История литератур стран Латинской Америки. Т. 4, кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 68–134.
19. *Кутейщикова В.Н.* Творчество Л.Н. Толстого и общественно-литературная жизнь Латинской Америки конца XIX – начала XX века // Из истории литературных связей XIX века. М.: Наука, 1962. С. 240–247.
20. *Надъярных М.Ф.* Миф, утопия, идентичность: “русский текст” в Латинской Америке конца XIX – первой половины XX века // Литературная классика в диалоге культур. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН (в печати).
21. *Гальегос Р.* Донья Барбара. М.: Гослитиздат, 1959.
22. *Gallegos R.* Doña Bárbara. URL: http://images.wikia.com/departamentodeletras/es/images/8/89/Dona_Barbara-Romulo_Gallegos.pdf.