

УДК 821.134.2(8=134.2)-3:82.091

*Раиса Тимченко*

**ПЛУТОВСКАЯ РОДОСЛОВНАЯ  
ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ДИКТАТОРА  
(АЛЕХО КАРПЕНТЬЕР — ФРАНСИСКО ДЕ КЕВЕДО)**

*Анализ романа Карпентьера «Превратности метода», посвященного теме диктатуры, дает возможность показать закономерности освоения традиции плутовского романа Кеведо в литературе последней трети XX века. Диалог писателей, отдаленных друг от друга историческим временем, стал свидетельством их духовного родства, художественной близости и помог выявить творческую индивидуальность каждого из них.*

**Ключевые слова:** *новый латиноамериканский роман, плутовский роман, литературная традиция, художественная новизна, творческий диалог.*

*Аналіз роману Карпент'єра «Перекручення методу», присвяченого темі диктатури, дає можливість показати закономірності освоєння традиції шахрайського роману Кеведо в літературі останньої третини XX століття. Діалог письменників, віддалених один від одного історичним часом, став свідомством їх духовної спорідненості, художньої близькості і допоміг виявити творчу індивідуальність кожного з них.*

**Ключові слова:** *новий латиноамериканський роман, шахрайський роман, літературна традиція, художня новина, творчий діалог.*

*Analysis of Alejo Carpentier's «Reasons of State», devoted to the dictatorship theme, gives a possibility to show consistency with traditions of Quevedo's picaresque novel in the last third of 20th-century literature. Dialogue between two writers, spaced by the historical time, became an evidence of their spiritual and artistic affinity, and helped to reveal a creative individual in each of them.*

**Key words:** *new Latin-American novel, picaresque novel, literary tradition, artistic novelty, creative dialogue.*

В одном из своих публичных выступлений Гарсиа Маркес сказал, что латиноамериканская действительность неоднозначна и противоречива и что «каждый из нас трактует свои аспекты этой действительности». «В этом смысле, — продолжал он, — как мне кажется, мы пишем один общий роман» [10, с. 136]. Эта мысль имеет прямое отношение к теме диктатуры в творчестве латиноамериканских романистов последней трети XX столетия. *Актуальность* исследования состоит в стремлении автора показать процесс становления нового типа

плутовського роману про диктатора і диктатуру, який склався в латиноамериканській літературі другої половини ХХ в.

Після опублікування першого роману про диктатуру М. Астуриаса «Сеньор Президент» (1946) в началі 70-х років майже одночасно вийшли ще три романи цієї теми: «Я, Верховний» (1974) А. Роа Бастоса, «Превратности метода» (1974) А. Карпент'єра і «Осень патріарха» (1975) Гарсія Маркеса.

Паралельне опублікування цих книг Гарсія Маркес не вважає простим збігом і згадує, як в началі 70-х років мексиканець Карлос Фуєнтес закликав письменників створити загальну книгу під назвою «Отці батьків»: «кожен відомий в той час романіст повинен був писати про диктатуру своєї країни» [10, с. 279]. Цей факт підтверджує і венесуельський романіст Отеро Сильва: «по-моєму, Фуєнтес запропонував створити книгу, в якій кожен з нас написав би главу про диктатора своєї країни...» [10, с. 370–371]. В загальній галереї створених образів, узагальнюючих найбільш типові риси тиранів-диктаторів, винятком є роман Роа Бастоса «Я, Верховний». Диктатор Роа Бастоса — це реальна історична особистість — Хосе Гаспар Родригес де Франсія, який самотньо правив Парагваєм в ХІХ столітті в теченні сорока років.

Серед узагальнених образів диктаторів оригінальністю задумки і художнього його втілення відрізняється роман *Карпент'єра «Превратности метода»*. Характеризуючи літературну обстановку в країнах Латинської Америки, відзначимо наступне. 70-і роки — це зрілий етап в розвитку роману, час набуття «новими» романістами історичного і культурного досвіду. Це має відношення і до роману про диктатуру, історія його становлення неоднозначна.

Так, в романі «Сеньор Президент» Астуриас актуалізував цю тему в контексті міфопоетичного свідомості. Створюючи узагальнений образ диктатора, письменник використовує реальні факти свого часу — він пише про диктатора Естраде Кабрере, тиранію якого відчував на собі. Столкновение творчої інтелігенції Латинської Америки з проявленнями диктатури — переслідування, в'язничні ув'язнення,

вынужденная эмиграция, жизнь в изгнании — общее место в биографии всех новых романистов. В 70-е годы давление не прекращалось, как следствие, — тема диктатуры долгое время оставалась актуальной.

На это обратил внимание Гарсиа Маркес в беседе с советскими латиноамериканцами: «Тема диктатора — постоянная тема латиноамериканской литературы... На мой взгляд, диктатор — это единственный типологически завершенный образ, который до настоящего момента дала Латинская Америка» [10, с. 278]. Именно чувство ответственности, страстное желание искоренить латиноамериканскую деспотию заставили писателей вновь и вновь обращаться к этой теме.

Новый латиноамериканский роман сохранил и упрочил свои завоевания в мифотворчестве, реализовал концепцию «чудесной реальности», выдвинутую Карпентьером. Но вместе с тем он подверг критическому пересмотру прежнюю установку на миф как единственно возможный (народный) вариант повествования. В роман о диктатуре в 70-е годы полноправно вошел *смех* как сила, способная преодолеть страх и отчаяние, порожденные диктаторскими режимами.

Об амбивалентности смеха, о его разрушительной и одновременно созидательной силе говорил М. Бахтин: «Смех и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает» [1, с. 15]. Подчеркнем: именно смеховая стихия является структурообразующей (формообразующей) основой романов Роа Бастоса, Гарсиа Маркеса, Карпентьера.

Важным условием становления романного жанра всегда было переосмысление уже существующего литературного опыта. Алехо Карпентьер, писатель и литературовед, прекрасно осознавал ту роль, которую сыграл испанский плутовской роман в мировой литературе. В Латинской Америке его зачинателем был мексиканец Фернандес Лисарди, автор пикарески «Перикильо Сарниенто» (1816).

Считалось, что плутовской роман как порождение кризисной действительности Испании XVI–XVII вв. исчерпал себя к середине XVII ст. Закономерным поэтому выглядел вывод Н. Томашевского, который подчеркнул: «плутовской роман — жанр

історически завершений, т. е. имеющий определённые временные пределы» [11, с. 256]. Поэтому книгу Лисарди можно считать уникальной, потому что в ней «в первый и единственный раз романная форма, заимствованная из европейской литературы, оказалась целиком адекватна местной действительности» [8, с. 10].

Интерес к плутовскому испанскому роману обнаруживается в Латинской Америке ещё в XVII веке, в пору расцвета его в Испании. Бразильский поэт Грегорио де Матос и перуанский поэт Хуан дель Валье-и-Кавьедес были в своём творчестве духовными братьями великого испанского сатирика Кеведо. Можно утверждать, что их критическое отношение к современному обществу восходит к позиции Кеведо.

Плутовской роман изначально заявил о себе как жанр, отличающийся бескомпромиссностью в оценке действительности. Так, по оценкам критиков, в «Плуте Паблосе» Кеведо «сатирический план доминирует», ибо перед нами фигурирует плут как живое воплощение порока. Сам Кеведо заявляет об этом даже названием своей книги — «История жизни пройдохи по имени дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников». Как отмечает Е. Мелетинский, картина действительности здесь «дана в свете кошмарного сатирического гротеска». Как следствие, — «плутовской роман своей сатирической установкой открывал путь, который приведёт в конце концов к классической форме романа нового времени» [9, с. 232].

Изучая эпоху испанского конкистадорства, Карпентьер осознал, что формированию в Испании жанра *пикаро* способствовала еще и государственная политика ограбления колоний, порождавшая презрение к труду и веру в возможность быстрого обогащения. В XVI–XVII вв. немало испанских плутов-авантюристов активно «осваивали» Новый Свет. Несомненно, интерес Карпентьера к плутовскому роману был обусловлен и его литературной эрудицией, особое отношение у него сформировалось к писательскому опыту Кеведо, в частности, к его герою-плуту Паблосу. Раздумья над историческим и литературным материалом, связанным с этим типом героя, привели к тому, что писатель пришёл к осознанию, что: «этот испанский плут... перешёл из второстепенного плана в план

исторический» [8, с. 140–141]. С этими мыслями Карпентьер приступил к работе над своим романом о диктаторе, решив рассказать о похождениях «славного» потомка героя Кеведо, возродившегося на землях Америки.

Сатирические произведения Кеведо уже в XVII в. получили широкое распространение за пределами Испании в виде многочисленных переводов и переработок. Известно, например, что Байрон написал свою сатирическую поэму «Видение суда» как пародию на льстивую по отношению к монархии поэму Саути. Эту сатирическую поэму, направленную против правительства тори времен Георга IV, великий романтик подписал псевдонимом «Quevedo redivivus», т. е. «возродившийся Кеведо».

Фактом, свидетельствующим о давнем интересе Карпентьера к Кеведо, является его роман 1953 г. «Потерянные следы». Эпиграфом к последней части произведения стала цитата из «Сновидений» Кеведо.

Карпентьер особо отличал и следовал творчеству пламенного кубинского революционера и поэта XIX в. Хосе Марти. Как интернационалист, выступающий за сохранение самобытности каждой нации, Марти сыграл важную роль в подъёме латиноамериканского самосознания. Отстаивая свою концепцию универсального искусства вслед за великим кубинцем, Карпентьер смог преодолеть антииспанские настроения, утвердившиеся в ходе освободительного движения. Он ратовал за диалог между разными культурами, считая, что только на основе диалога и формируется универсальный тип общемирового культурного достояния.

Прологом к роману «Превратности метода» можно считать написанные Карпентьером в начале 30-х годов рассказ «Студенты» и памфлет «Портрет диктатора». Уже тогда, признается писатель, он нашел тему и приемы ее освоения. образу диктатора из «Превратностей» предшествовал и образ Анри Кристофа — одного из героев первого романа Карпентьера «Царство земное» (1949). Здесь вождь гаитянской революции Анри Кристоф показан как чёрный раб-перерожденец, деспот, тиран, утвердивший после победы народной революции господство «чёрной аристократии».

Литературовед Б. Томашевский, размышляя о природе плутовского романа, назвал работу о нем «Рождение, жизнь и смерть жанра» [11, с. 256]. Но, поместив ее в сборник статей «Традиции и новизна» (1981), обмолвился: плутовской роман все же «предполагает некоторую преемственность содержательных и структурных моментов», т. е. в близких социально-исторических условиях он способен обновляться [11, с. 256, 274]. Развитие плутовского романа подтверждает мнение исследователя — отдельные его свойства успешно использовались в литературе нового времени.

Эта же мысль о развитии возможностей жанра плутовского романа была высказана и Карпентьером-теоретиком в статье «Проблематика современного латиноамериканского романа» (1966): «роман, возникнув в определённой романной традиции, преодолевает эту традицию собственной динамикой развития, вызывая к жизни возможность новой романной традиции» [10, с. 33]. Подтверждает сказанное и исследуемый нами роман Карпентьера «Превратности метода». Трудно поэтому согласиться с суждением Н. Дашкевича, что роман Карпентьера «написан в жанре классического плутовского романа» [2, с. 15].

Автобиографизм классической пикарески свидетельствовал о закреплении за этим жанром темы частной судьбы героя. Но роман Карпентьера отличается от пикарески тем, что повествует не о частном, а об общественно значимом лице, не о бытовом хронотопе, а об историческом времени.

Действие в романе «Превратности метода» укладывается в чёткие хронологические рамки — 1913–1927 гг. Сюда входят события мирового масштаба — Первая мировая война, октябрьская революция в России 1917 года. Завершается действие Первым Всемирным конгрессом против колониализма и империализма (1927). В своем произведении Карпентьер показывает, как возродившийся после завоевания политической независимости культ своеволия и деспотизма привел к власти новых диктаторов и тиранов, как сотрудничество с США способствовало формированию полуколониальной системы на континенте.

Карпентьер прямо заявляет о существовании взаимных интересов правительства США и только что образовавшихся

диктаторских режимов: «Посол Соединённых Штатов предложил немедленное вмешательство североамериканских войск для спасения наших демократических свобод», — цинично заявляет Глава Нации, хотя отлично понимает их истинные намерения — «придут на три недели, а засядут здесь на два года и провернут большой бизнес. Влезут к нам в хаки, а вылезут в золоте» [5, с. 83].

Военно-политический контекст Латинской Америки в романе вписан в контекст мирового освободительного движения. Исследователи отмечают, что из всех прозаиков Карпентьер в наибольшей степени тяготел к историзму и эпичности: «Мне нравятся большие темы, движения крупных человеческих масс. Они неизмеримо обогащают героев и развитие сюжета», — говорил он [6, с. 69]. Авторы книги «Новый латиноамериканский роман» (1983) подтверждают правомочность данного высказывания — раздел, посвященный творчеству писателя, назван «Человек и история в творчестве Алоха Карпентьера» [8, с. 92–159].

Его первые три романа американского цикла («Царство земное», «Потерянные следы», «Век Просвещения») уже свидетельствовали о стремлении писателя проверить историей современность, найти в прошлом ответ на жгучие вопросы сегодняшнего дня. Всё последующее творчество Карпентьера посвящено осуществлению и развитию этой темы — его интересовала проблема зарождения диктаторских режимов, к тому же он стремился утвердить в сознании людей равноправие латиноамериканской точки зрения на историю. Как отмечают В. Кутейщикова и Л. Осповат, новые романисты действительно подняли «латиноамериканскую точку зрения на такую высоту, откуда, если воспользоваться словами Гоголя, «вдруг стало видно далеко во все концы света», а действительность континента предстала неким сгустком всемирной истории» [8, с. 19].

Хотя герой романа «Превратности метода» не конкретное историческое лицо, а латиноамериканское пространство является собой обобщенную реальность, это произведение трактуется как исторический роман. Историческая панорамность видения, свойственная автору, заставляет воспринимать его произведение именно в таком ключе.

Герой романа — страшное порождение истории. Не имея собственного имени, он прописан в тексте как обобщённый образ тирана — Глава Нации. Хотя это «портрет-робот», но, как говорил Карпентьер, создавался он «по приметам, характерным чертам, линии поведения подлинных исторических деятелей, представителей фауны диктаторов разных латиноамериканских стран» [8, с. 140]. Имя Паблоса, прародителя диктатора, в романе Карпентьера не упоминается — ему не так важно проследить семейную родословную плутов Паблосов, как выявить психологический аспект плутовства, обозначить в Главе Нации характерные черты его плутовской натуры.

Когда в романе Кеведо отец Паблоса — мошенник и вор — погибает на эшафоте, сынок восклицает: «...если батюшка мой попал на лобное место, то я хочу попытаться выше лба прыгнуть» [7, с. 25]. Чувствуя, что над ним тяготее рок родителя, Паблос пытается это сделать. Предварительно испробовав разные пути к спасению, он, тем не менее, вынужден повторить отцовский путь. «Выше лба» ему прыгнуть не удалось, и Паблос скатывается на дно. Чтобы избежать участи отца, он отправляется искать счастье в Новый Свет.

В отличие от своего далёкого предка, герою Карпентьера в новой исторической реальности прыгнуть «выше лба» удалось. В Латинской Америке он сделал головокружительную карьеру, пройдя путь от социальных низов до политических верхов, где он обрел чины «государственного деятеля», «генерала», а затем и президента, Главы Нации. Глава Нации — «европеизированный вариант» диктатора — постоянно живёт в Париже. Он не лишён общекультурного лоска, притворяется либералом, окружает себя знающими людьми, щеголяет цитатами, к тому же — поклонник оперного искусства. В общем, показан тот тип тирана, о котором Карпентьер говорил: «Не все латиноамериканские диктаторы были некультурными. Мексиканский диктатор Порфирио Диас, правивший в течение почти сорока лет, был даже элегантным, изысканным, культурным человеком» [2, с. 16].

Но главная особенность диктатора Карпентьера в том, что Глава Нации плут, обманщик и вор, который обкрадывает свой



народ. Как и прежде, это плут — лавирует и хитрит. Это касается как взаимоотношений с конкретными людьми, так и общей дипломатии. Клянясь в любви к родине, он лицемерит, ибо знает одну подлинную свою родину — парижский отель. Во взаимоотношения со своим народом диктатор вступает лишь тогда, когда в Париж приходят известия об очередных антиправительственных волнениях в его стране. Вот тогда Глава Нации отправляется на родину, чтобы принять участие в подавлении мятежей и восстановлении порядка посредством жестоких репрессивных мер. Кеведовский палач, от которого отрёкся его герой, выглядит даже безобидно по сравнению с Главой Нации — плутом «дорвавшимся до необъятной власти». Чтобы удержать эту власть, он охотно становится палачом, «орудующим в гигантских масштабах» [8, с. 141].

Душителем, извергом, бездушным убийцей предстаёт Глава Нации в сцене кровавой расправы: «Святая дева с нами! — сказал Глава Нации... Затем началась расправа. Отряды вояк, разнужданных и безудержных, бросились на охоту за мужчинами и женщинами, принялись рубить и колоть штыками, мачете, ножами, кидая истерзанные, изуродованные, обезглавленные голые трупы на середину улиц для остратки и наглядного урока» [5, с. 91].

В романе господствует стихия смеха. Карпентьер смеётся, издевается над главным героем, его приспешниками и над всем «свихнувшимся» миром. «Обезьяна европейской цивилизации» — Глава Нации — смешон в каждом своём проявлении. Он постоянно рядится в чужие одежды, примеряет на себя маски великих людей и в зависимости от политической обстановки, подобно хамелеону, меняет окраску.

Несмотря на внешнюю благопристойность, он внутренне пуст. В нём бушуют простейшие, чуть ли не зоологические инстинкты. Под стать ему и его дети — сыновья Ариэль, Радамес, Марк Антоний и дочь Офелия. Их имена никак не вяжутся с их внутренней сутью. Образы эти подвергаются в романе комическому переосмыслению: «Именно тут, в этом замызганном патио, и сделали его отпрыски свой первый прыжок в игре в «классики» и стали — прыг да скок — подпрыгивать вслед за

лихими политическими подскоками своего родителя» [5, с. 78]. Ариэль: «родился дипломатом, священников обманывал чуть ли не с пелёнок... врал так, что заслушаешься». Младший сын Марк Антоний — «гениален и никчемн, экзальтирован и коварен, подобно своему папаше» [5, с. 80].

Картина, которую создаёт Карпентьер, карикатурна, поэтому мир диктатора предстает деформированным и гротесковым. Отмечая неумную художественную фантазию Кеведо и его тяготение к карикатурной форме повествования, Н. Томашевский писал: «Реальность «Паблоса» — призрачная, ирреальная, создающая тем не менее как бы символ того общества, которое опустилось на последнюю ступень моральной деградации» [11, с. 270–271]. В этом же направлении работает и Карпентьер, создавая мир, в котором привычные границы стираются, а реальные ценности приобретают чудовищные пропорции.

Исследователи творчества Карпентьера обращают внимание на название романа, которое помогает уяснить его философскую основу, и, в какой-то мере, идею произведения. В названии содержится парафраз на заглавие трактата «Рассуждение о методе» (1637) знаменитого французского учёного-математика и философа-рационалиста XVII в. Рене Декарта. Высказывания Декарта служат эпиграфами и к каждой из 22 глав романа, в контексте произведения Карпентьера они звучат иронично и контрастируют с действиями и отдельными поступками диктатора.

Скорее всего, обращение Карпентьера к Декарту не случайно. Французский философ (1596–1650) жил и творил в одно время с испанским сатириком Кеведо (1580–1645). И хотя нет сведений об обращении или хотя бы интересе Кеведо к Декарту, можно смело утверждать, что Кеведо не стоял в стороне от картезианства. При всей пестроте и многообразии сатирических произведений Кеведо, они объединены общностью взгляда на испанскую жизнь как «неразумную действительность».

Карпентьер сочетал в себе черты художника и теоретика. Интуитивно-образное начало художественного мышления, сочетающееся с логическим и рациональным, сближало его с Декартом: «Философский склад ума, эрудиция учёного (Кар-

пентьер был очень сведущ почти во всех отраслях гуманитарных знаний) помогли ему определить в логических понятиях и выразить в категориях современной эстетики и поэтики основные черты латиноамериканской действительности», — пишет Н. Зюкова [4, с. 4]. Наблюдение вполне обосновано. Представленный в романе творческий диалог писателей, отдалённых друг от друга историческим временем и пространством, является интересным материалом для «установления специфических особенностей литературных явлений и процессов, для раскрытия примет их своеобразия и самобытности» [3, с. 176–177]. Опора на Кеведо и Декарта позволили Карпентьеру в условиях иной исторической реальности художественно осмыслить и вынести суровый приговор латиноамериканской диктатуре — явлению такому же противоестественному и аномальному, как и те явления, с которыми вели решительную борьбу великие умы прошлого. В конечном результате «чужой материал» помог Карпентьеру расширить и углубить познания своей действительности и способов её отражения. В новых исторических условиях он создал оригинальный образ диктатора-плута, универсального диктатора Нового времени.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — М.: Наука, 1965. — 543 с.
2. Дашкевич Ю. Алехо Карпентьер и его роман / Ю. Дашкевич // Алехо Карпентьер. Превратности метода. — М.: Правда, 1985. — С. 5–18.
3. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. — М.: Наука, 1979. — 318 с.
4. Зюкова Н. Алехо Карпентьер / Н. Зюкова. — Л.: Худож. лит., 1982. — 168 с.
5. Карпентьер А. Превратности метода / Алехо Карпентьер. — М.: Правда, 1985. — 368 с.
6. Carpentier A. Recopilaciyn de textos sobre / A. Carpentier. — La Habana, 1977.
7. Кеведо-и-Вильегас Ф. История жизни пройдохи по имени дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников / Франсиско Кеведо-и-Вильегас. — М.; Л.: ГИХЛ, 1950. — 172 с.

8. Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. — М.: Сов. писатель, 1983. — 424 с.
9. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. — М.: Наука, 1986. — 320 с.
10. Писатели Латинской Америки о литературе. — М.: Радуга, 1982. — 400 с.
11. Томашевский Н. Традиция и новизна / Н. Томашевский. — М.: Худож. лит., 1981. — С. 256–274.

*Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2013 р.*