

| *В память об отце*

Благодарности

Я благодарна Университету Теннесси в Чаттануге за великодушные его сотрудников. Хочу особо поблагодарить Памелу Риггс-Джеласко и Джошуа Дэвиса за поддержку этого проекта. Хочу выразить огромную благодарность Дрю Догерти за его многолетнюю дружбу и наставническую поддержку; эта книга никогда бы не увидела свет без его участия. Хочу поблагодарить Михаэля Яроцци и Анну Несбит за их советы и предложения по дальнейшему развитию моей диссертации, из которой вырос этот проект. Педро Кампа любезно согласился проверить некоторые из моих переводов. Я никак не могла обойтись без слов поддержки и ободрения, а также замечательных советов Фелиции Штюрцер, Оралии Пребл-Ниemi и Педро. В основу этой книги также легло множество статей, собранных для меня Джастином Йошидой. Выражаю огромную благодарность Национальной библиотеке Испании (Biblioteca Nacional de España), которая сделала поистине широкий жест, разрешив мне поработать со своими фондами, а также Мелани Данн и сотрудникам межбиблиотечного абонемента из библиотеки г. Ламптона за огромный объем проделанной для меня работы. Наконец, хочу выразить признательность Майклу, Хизер и Джейкобу за их неизменную поддержку.

Линн К. Пёрки

Сокращения

| | |
|----------|--|
| Агитпроп | Агитация и пропаганда |
| Женотдел | Сокращение от отдела по работе среди женщин, женского отдела |
| Колхоз | Коллективное хозяйство |
| ЛЕФ | Левый фронт искусств, 1923–1929 |
| МХАТ | Московский художественный театр |
| МОРП | Международное объединение революционных писателей, 1929–1939 |
| НЭП | Новая экономическая политика, 1921–1928 |
| НКВД | Народный комиссариат внутренних дел, 1934–1954 |
| РАПП | Российская ассоциация пролетарских писателей, 1928–1932 |
| Рабфак | Рабочий факультет |

Введение

К определению нового романтизма

Si hay suicidios son suicidios por amor, porque en el amor es sin duda alguna donde se encuentran las raíces más hondas de lo humano. ¿Olvida alguien que hace poco se ha suicidado por amor Maiakowsky, el poeta máximo de la Rusia soviética? [Díaz Fernández 1930b: 22].

[Всякое самоубийство в мире есть самоубийство ради любви, ведь не подлежит сомнению, что именно в любви человек обретает глубочайшую основу своей человечности. Разве вы забыли, как недавно Маяковский, величайший поэт Советской России, покончил с собой во имя любви?]

Настоящая монография посвящена исследованию рецепции русской и советской литературы в Испании, а также связи между этой литературой и новым романтизмом. Оба аспекта рассмотрены сквозь призму теоретических исследований М. М. Бахтина о романе как таковом. В итоге автор приходит к выводу, что создатели этой литературы вели диалог с русскими образцами социально ориентированного искусства. Возможность подобного диалога выросла из целого ряда уникальных исторических обстоятельств, не последним из которых стала схожесть социально-экономической ситуации в дореволюционной России и Испании, а также кардинальное изменение жизненного уклада, произошедшее в результате большевистской революции

1917 года. В середине 1920-х годов революционные течения в русской литературе нашли отклик в произведениях таких писателей, как Хосе Диас Фернандес, Хоакин Ардериус и Сесар Арконада. В этих течениях они увидели средство передачи личных впечатлений от глубокого разлома, возникшего между опытом повседневной жизни и художественным творчеством, а также насущной потребности в социальных изменениях. В настоящей главе мы проанализируем некоторые из связанных с этим социальных и политических феноменов начала XX века, благодаря которым стал возможен диалог между испанской и русской литературой. Кроме того, здесь будет дано определение нового романтизма, а монография Диаса Фернандеса 1930 года под названием «Новый романтизм: полемические эссе об искусстве, политике и литературе» («El nuevo romanticismo: polemica de arte, política y literatura») будет представлена в качестве теоретической платформы движения.

Политика и общество

Большевистская революция 1917 года навсегда изменила ход мировой истории, распространив коммунистическую идеологию на большую часть Восточной Европы. Она разделила значительную часть территории континента на два идеологических лагеря, которые просуществовали до распада Советского Союза в 1991 году. Всего за несколько десятилетий Ленин и его последователи превратили во многом отсталую монолитную империю, расположенную на окраине Европы, в современное государство, к середине века ставшее сверхдержавой. Первые десятилетия жизни нового государства сопровождались фундаментальными изменениями структуры общества и реализацией колоссальных инфраструктурных проектов: перераспределением богатства и собственности (включая национализацию промышленности и коллективизацию сельского хозяйства), электрификацией, строительством каналов и дорог и т. п. Новое государство строило смелые, если не сказать утопичные, планы экономического развития, включавшие в себя пятилетки и новую экономическую

политику (НЭП). Изменениям сопутствовали социальные реформы, такие как легализация аборт и разводов, секуляризация брака. Эти реформы, воплощенные в жизнь некогда консервативным православным народом, были экстраординарными по своей сути. Новая власть гарантировала равенство полов и этносов, а также создала за государственный счет целую сеть детских садов, благодаря которым женщины смогли массово устраиваться на работу. Полноценное включение женщин в экономические процессы, не имевшее равных в истории по своим масштабам, произошло за несколько десятилетий до аналогичных тектонических сдвигов в Западной Европе и Америке, где женщины начали массово вливаться в ряды трудящихся только во время Второй мировой войны. Кроме того, государство провело множество реформ образования, приняв законы об обязательном образовании детей и юношества и запустив широкомасштабные кампании по ликвидации безграмотности среди взрослого населения. В целом смена политического режима сопровождалась кардинальными преобразованиями всех сторон жизни.

В художественном плане первые годы советской власти были чрезвычайно разнородными. Мануэль Аснар Солер указывал, что русское поле культурного процесса подвергалось воздействию двух больших течений, активно действовавших в период с 1920 по 1939 годы, а именно Пролеткульта и соцреализма. В качестве примера он приводит жаркие споры, шедшие в Советской России в связи с противостоянием между пролетариатом и «попутчиками», а также особенности изображения реализма в художественных произведениях представителей обоих лагерей [Aznar Soler 2010: 223–233]. Пролеткульт отдавал предпочтение детальности в реализме, а соцреализм склонялся к романтике, гиперболизируя положительных и отрицательных героев. Напомним: ведь именно Сталин, говоря о развитии социалистического реализма, предписывал писателям быть «инженерами человеческих душ». Тем не менее в начале XX века сосуществовало множество школ и движений, конкурировавших между собой, включая натуралистический реализм, революционный

романтизм, различные авангардные движения (символизм, кубофутуризм, биомеханику и т. п.). Эстетика соцреализма была создана усилиями государства много позже, в период между 1932 и 1934 годами. Можно обнаружить переключку между новым романтизмом и произведениями, созданными в период с конца XIX века и до 1930-х годов. Сочинения соцреалистов переводились и публиковались в Испании начиная с середины 1930-х годов и до конца этого десятилетия. Однако большинство из них появилось слишком поздно, чтобы оставить значимый след в испанской литературе до начала Гражданской войны в Испании (1936–1939). Возможно, наиболее значимый период русской литературы в этом контексте связан с появлением социально ориентированных художественных произведений русского авангарда в 1920-х годах, еще до официального зарождения соцреализма. В частности, Е. А. Добренко называет 1920-е годы периодом ожесточенной борьбы между такими литературными группировками, как Пролеткульт, РАПП, ЛЕФ и «Перевал». Характерные особенности произведений, созданных их представителями, позже слились в «окаменелую утопию» социалистического реализма [Dobrenko 2005: 93, 109].

Советские эксперименты в области социума, политики и искусства привлекали внимание во всех странах мира, и особенно в Испании, где такие либералы, как Рамон Сендер, Фернандо де лос Риос и Рафаэль Альберти, пристально вглядывались в Россию, стремясь найти в ее судьбе ответы на проблемы своей родной страны. Несмотря на крайнюю непохожесть географического положения и существенные культурные различия, Испания 1920-х годов и дореволюционная Россия имели много общего. Обе страны представляли собой во многом доиндустриальные, сельскохозяйственные общества (если не учитывать отдельные северные регионы, охваченные индустриализацией), а подавляющее большинство населения было бедным, неграмотным и проживало в сельской местности. Особенно остро бедность ощущалась в южной половине Пиренейского полуострова, где в экономике господствовали квазиолигархические и полуфеодальные латифундии (*исп. latifundios*), нанимавшие сезонных работников,

труд которых зачастую сопровождался касикизмом (*исп. caciquismo*)¹.

Подобные экономические обстоятельства, наряду с напряженностью между интересами отдельных регионов и интересами Мадрида как старого политического центра, а также усиление роли организованного труда только способствовали поляризации испанского общества. Это вылилось в крайнюю раздробленность политического ландшафта, привело к появлению множества мелких фракций, крайне ожесточило межфракционную борьбу и стало причиной политической нестабильности в 1910-е годы, в период правления Альфонсо XIII [Graham 2002: 2–5]. К началу 1920-х годов, когда Генеральные кортесы Испании не смогли сформировать коалиционное правительство, в стране назрел полномасштабный парламентский кризис, приведший к путчу и двум диктатурам. Руководителем первой стал Мигель Примо де Ривера (1923–1930), вторую возглавил Дамасо Беренгер (1930–1931). Оба диктаторских режима пользовались поддержкой короля. Правительство Примо де Риверы, несмотря на общепризнанную нелегитимность, все же смогло добиться относительной экономической стабильности и небольшого промышленного роста. Впрочем, после краха фондового рынка в 1929 году и всемирной экономической рецессии король Альфонсо XIII уступил общественному мнению и в 1931 году разрешил провести муниципальные выборы. Победа либеральных сил на выборах привела к образованию Второй испанской республики (1931–1939), а правящий монарх удалился в изгнание, и вместе с ним канула в Лету испанская монархия.

¹ Латифундии (*исп. latifundios*) — крупные наделы земли, зачастую принадлежавшие аристократам, проживавшим за пределами своего землевладения. Как правило, такая земля засеивалась монокультурами, к возделыванию которых привлекались сезонные работники (остальную часть года они оставались без работы). Касик (*исп. cacique*) — начальник или политический руководитель, отсюда касикизм (*исп. caciquismo*) — власть или влияние политических руководителей в Испании или Латинской Америке, а также злоупотребление властью или влиянием, которое эти руководители допускали для вмешательства в жизнь общества [Graham 2002: 3–5].

Дегуманизация искусства

Период политических репрессий, который Испания пережила в 1920-е годы, не всегда находил отражение в работах испанских авангардистов. Подавляющее большинство авангардной литературы того периода можно назвать аполитичной или «дегуманизированной». Это утверждение справедливо по крайней мере для первой половины десятилетия². Ортега-и-Гассет в своей статье «Дегуманизация искусства» («La deshumanización del arte»), вышедшей в виде серии публикаций в газете «El Sol» в 1924 году, отмечал изменение характера художественного восприятия, проявляемого в рамках различных полей культурного процесса, противопоставляя авторов XIX и начала XX веков. В эпоху романтизма (и позже, во времена реализма и натурализма) искусство в целом пользовалось популярностью; оно уделяло основное внимание состоянию человека и общества и было близко и понятно широким народным массам. В отличие от той эпохи, новое искусство (модернистское и авангардное) избегало описания повседневной жизни во всей ее наготе, выдвинув на первый план форму искусства вместо содержания. В результате возникло так называемое художественное искусство, толкованием которого могло заниматься только привилегированное меньшинство [Ortega y Gasset 1967: 15–20].

Для Ортега-и-Гассета дегуманизация предусматривает множество стилистических условностей, деформирующих или дегуманизирующих реальность: «Итак, стилизовать — значит деформировать реальное, дереализовать. Стилизация предполагает дегуманизацию. И наоборот, нет иного способа дегуманизации, чем стилизация» (*исп.* [E]stilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar) [Ortega y Gasset 1967: 38].

² Р. Бакли и Дж. Криспин в своих работах развивают теорию двух периодов в испанском авангардном нарративе, приблизительно по пять лет каждый: более ранний период описан Хосе Ортега-и-Гассетом в статье «La deshumanización del arte», тогда как для более позднего периода характерен процесс регуманизации [Buckley, Crispin 1973: 12].

Подобная стилизация предусматривала множество поэтических выразительных средств, включая метафору, сравнение, иронию и т. п.

В своем эссе Ортега-и-Гассет проводит параллели между литературными и художественными движениями XIX века, в особенности романтизмом, и демократическими процессами, которые он связывал с увеличением влияния массовой культуры в Европе и ростом внимания к вопросам равенства [Ortega y Gasset 1967: 17]. Напротив, современное ему новое искусство модерна отвергло демократизацию искусства и литературы, что побудило новых деятелей культуры к созданию более художественного «чистого искусства» [Ortega y Gasset 1967: 25]. Однако, утратив «гуманистический пафос», искусство лишилось и трансцендентальной роли, которую оно играло в обществе [Buckley, Crispin 1973: 8; Ortega y Gasset 1967: 65].

Как указывает Хуан Кано Бальеста, обнаруженная Ортега-и-Гассетом дегуманизация искусства не подразумевает полного отказа от референции к человеку, но, скорее, отражает такое положение дел, при котором создатель культурных ценностей и искусство максимально отдалены друг от друга. В этом его отличие от романтизма, где достигается максимальное слияние обоих субъектов [Cano Ballesta 1996: 19–22; Ortega y Gasset 1967: 44–45]. Все это, вкупе со связью между романтизмом с революцией и массовой культурой, и побудило Диаса Фернандеса придумать термин «новый романтизм» для описания сближения, наблюдаемого между искусством и состоянием человека и общества.

Новый романтизм

Первое упоминание термина «новый романтизм» мы находим в одноименном эссе Диаса Фернандеса, где автор использует его для описания перехода к гуманизации, характерного для Испании конца 1920-х и всего десятилетия 1930-х годов. Позже знаменитый испанист Пабло Хиль Касадо обозначил с помощью этого термина тренд, связанный с Диасом Фернандесом. Имен-

но теоретические принципы, перечисленные в эссе последнего, и стали основой литературного подхода, который позволил заново интегрировать в авангард человеческий и социальный аспекты. Это движение обычно связывают с художественной литературой, однако Хиль Касадо утверждает, что оно простирается гораздо дальше, например в область театра и поэзии Федерико Гарсиа Лорки и Рафаэля Альберти [Gil Casado 1975: 91–92]. Согласно теоретическим изысканиям Марии Франсиски Вильчес де Фрутос, можно говорить о целом «поколении нового романтизма», нашедшем себе опору в «социальном, популярном и авангардном искусстве» (*исп. arte social, mayoritario y vanguardista*) [Vilches de Frutos 1984: 1–2, 7]³. Фуэнтес, а позже Лоран Боуч называли его «иным» поколением 27 года (*исп. la otra Generacion del 1927*), поскольку представители этой группы выступали антагонистами по отношению к своим визави, первоначальному поколению 27 года [Fuentes 1976: 7; Boetsch 1985: 14]. Диас Фернандес часто употреблял термин *literatura de avanzada* вместо более расхожего *literatura de vanguardia*. Оба термина, вне всякого сомнения, обозначали авангардную литературу, однако позволяли автору отделить себя и других от более раннего, дегуманизированного авангарда [Díaz Fernández 1930b: 47]. Новый романтизм иногда причисляли к более крупным движениям, наиболее известными из которых были довоенный социальный роман [García de Nora 1962: 7–12; Gil Casado 1975: 91–92; Mainer 1999: 270–272], новый реализм [Blanco et al. 2000: 292], *treintistas*, или поколение 30-х [Bosch 1971: 35], а также рассматривали как часть процесса политизации литературы в 1930-е годы [Castañar 1992: 3]⁴.

Эссе Диаса Фернандеса, задавшее тон социальной литературе 1930-х годов, заложило основу большей части литературного

³ В этой связи Андрес Сория Ольмедо называет важными средствами популяризации нового романтизма журналы «Post-Guerra» (1927) и «Nueva España» (1930) [Soria Olmedo 1999: 303].

⁴ Многие авторы, среди которых Хуан Кано Бальеста и Хосе-Карлос Майнер, также принимают в качестве аксиомы факт политизации испанской литературы в 1930-е годы [Cano Ballesta 1996; Mainer 1999].

процесса следующего десятилетия. Впрочем, влияние этого текста сделалось очевидным уже во второй половине 1920-х годов. Найджел Деннис в отношении романов «El blocao» и «La Venus mecánica» отмечает следующее:

Es imposible exagerar la importancia de *El nuevo romanticismo* en el marco de la literatura de la época, ya que llega a definir un nuevo acercamiento a la narrativa y al arte en general — ya manifiesto en *El blocao* y *La Venus mecánica* — que en menor o mayor grado atraviesa toda la novelística española de los años treinta [Dennis 2006: XIV].

[Невозможно переоценить важность эссе «Новый романтизм» в историческом контексте литературы того периода, поскольку оно определило новый подход к нарративу и к искусству в целом. Проявления этого подхода мы находим в романах «Блокгауз» и «Механическая Венера», однако он в большей или меньшей степени затрагивает все испанские романы 1930-х годов.]

Полемизуя со статьей «La deshumanización del arte» Ортега-и-Гассета, Диас Фернандес в своем эссе «El nuevo romanticismo» описывал, как новый романтизм захватывает испанское поле культурного процесса, производя «возврат к человечности» и заменяя собой вольные эксперименты раннего авангарда, понятные только его adeptам [Díaz Fernández 1930b: 47]. Дистанцировавшись от раннего авангарда, новый романтизм стремился преодолеть раскол между создателем культурных ценностей и литературой, интегрируя социально-политическую повестку и опыт повседневной жизни в художественный выразительный акт.

В настоящем исследовании термин «новый романтизм» (*исп. nuevo romanticismo*) обозначает не столько поколение писателей, сколько более широкую тенденцию эстетического толка. Новый романтизм, как и его собрат из XIX века, несет в себе как революционный, так и «человеческий» аспекты. В его революционном аспекте «мы обретаем силу, преобразующую мир» (*исп. se encuen- tra la fuerza que transforma el mundo*), тогда как «человеческая

сущность превыше всякого духовного акта человека, ибо неразрывно связывает его с будущим» (*исп.* lo humano es mejor que nada la acción espiritual del hombre, su contacto permanente con el futuro) [Díaz Fernández 1930b: 22–23, 27].

Диас Фернандес видел новый романтизм как полное жизненных сил новое движение, порвавшее с авангардом по примеру романтизма, который разорвал всякую связь с «окаменелыми» формами неоклассицизма: «...стремясь противостоять академической литературе и прогнившей жизни, где все подчинено традиции и стилю, романтики возвели баррикады в сердцах людей» (*исп.* Frente a una literatura academicista y una vida putrefacta, donde todo es tradición y estilo, los románticos levantan las barricadas del corazón) [Díaz Fernández 1930b: 21–22].

В отличие от романтизма XIX века, новые романтики не только превозносили романтическую любовь, но и отдавали предпочтение более широко понимаемой «гуманистической» любви, которая должна была привести к социальному прогрессу.

[Los nuevos románticos] volverán al hombre y escucharán el rumor de su conciencia. <...> Esperamos, además, que este nuevo romanticismo no descargue su eléctrico impulso solamente sobre el amor. <...> Otro amor más dilatado y complejo, fruto del progreso humano y de la depuración de las relaciones sociales moverá a los hombres del futuro, será el eje de la gran comunidad universal [Díaz Fernández 1930b: 49].

[[Новые романтики] вернутся к человеку и прислушаются к шепоту его совести. <...> Более того, мы надеемся, что этот новый романтизм не истратит свой электрический заряд только на любовь. <...> Движущей силой людей будущего станет иная любовь, более обширная и полная, плод человеческого прогресса и очищения общественных отношений; она станет основой нового всеобщего содружества.]

Диас Фернандес видел в новом романтизме разрыв с авангардом, который считал слишком французским (что весьма нежелательно) и подверженным влиянию малосодержательных метафор, пришедших в него из спорта. По его мнению, «авангардный пи-

сатель <...> обязан предлагать не только лучшие образцы эстетики, но и передовые мысли» (*исп.* escritor de vanguardia <...> será el escritor que va delante lo mismo en pensamiento que en estética) [Díaz Fernández 1930b: 42]. Однако на самом деле авторы нового романтизма продолжили стилистический тренд авангарда, и Диас Фернандес обнаружил, что многие из них неправильно поняли статью Ортега-и-Гассета «La deshumanización del arte».

Parece paradójico [*sic*] que un arte “deshumanizado” pueda ser entendido por esta nueva democracia, pero esta “deshumanización” lo será en *cierta medida*, en lo que tenga de estilización, de síntesis. Ortega y Gasset, mal comprendido por amigos y desafectos, lo afirma: “Estilizar, es deformar lo real, desrealizar. Estilización, implica deshumanización” [Díaz Fernández 1927a: 8] (выделено в оригинале).

[Налицо кажущийся парадокс: «дегуманизованное» искусство можно понять с помощью нового народовластия, однако «дегуманизацию» можно считать таковой лишь отчасти, имея в виду лишь стилизацию и синтез. Ортега-и-Гассет, недопонятый как друзьями, так и недоброжелателями, разделяет это мнение: «Итак, стилизовать — значит деформировать реальное, дереализовать. Стилизация предполагает дегуманизацию».]

Эта художественная техника проявилась в их фрагментарной, нарочито туманной прозе и в поэтическом, драматическом и кинематографическом дискурсе, бытующем в работах новых романтиков. Если брать художественные произведения, то для этого тренда характерен отход от традиционных форм с их центральной ролью фабулы и сложных характеров в сторону субъективных впечатлений и аллегорических характеров, а также разрыв с буржуазным искусством.

Следовательно, новый романтизм был не плодом деятельности отдельного поколения или изолированной группой писателей, но, скорее, движением, которое совпало по времени с общей политизацией испанской литературы незадолго до возникновения Второй республики и в течение всего периода ее суще-

ствования. В литературе оно наиболее остро ощущалось в повествовательном жанре, однако затрагивало и другие. Его наиболее яркой чертой была интеграция социальных моделей искусства в эстетические и стилистические нормы и правила авангарда, модные в Испании в 1920-е годы. Общим руслом процесса зачастую служил сознательный диалог с русско-советской литературой.

Диалог с русской литературой

Пытаясь регуманизировать испанскую литературу, Диас Фернандес предложил испанцам обратиться к примеру Советского Союза, и в особенности к футуризму, который казался ему «неоромантическим» по своей сути [Díaz Fernández 1930b: 37]. В частности, этот испанский критик благосклонно относился к явлению, которое описывал пространственным термином «русский футуризм и Маяковский» и в котором видел стремление «порвать с прошлым во имя будущего» [Díaz Fernández 1930b: 31]. В частности, он находил образцовые примеры социального искусства в творчестве В. В. Маяковского и в литературе русской революции [Díaz Fernández 1930b: 31]⁵.

Aquellos valores aportados por el Futurismo de Maiakowski, no han sido desdeñados por los nuevos escritores: síntesis, dinamismo, renovación metafórica, agresión a las formas académicas: todo eso se encuentra en Ivanov, en Leonov, en Pilniak, en Roldionov [Díaz Fernández 1930b: 47].

[Новые писатели отнюдь не пренебрегали следующими ценностями, относимыми к футуризму Маяковского: синтез, динамика, переосмысление метафор, агрессия по отношению к академичным формам. Все это мы находим у Иванова, Леонова, Пильняка и Родионова.]

⁵ Хосе Диас Фернандес также отмечал схожую тенденцию в других образцах русского искусства (например, в театре В. Э. Мейерхольда и в романах К. А. Федина), а также у французских писателей Жоржа Дюамеля и Анри Барбюса [Díaz Fernández 1927a: 6–8].

Этот испанский критик считал «возврат к человечности» (*исп.* *vuelta a lo humano*) не только очевидным свойством произведений новых русских писателей, но и «основным отличием авангардной литературы» (*исп.* *la distinción fundamental de la literatura de avanzada*) [Díaz Fernández 1930b: 47]. Пытаясь ознакомить испанского читателя с этими произведениями, Диас Фернандес (вместе с Хуаном Андраде, Хоакином Ардериусом, Хосе Балботином, Антонио Эспино и Р. Хименесом Силесом) основал издательство «Ediciones Oriente», чтобы переводить и публиковать в Испании иностранную социальную литературу [Sánchez 2003: 303]. Этот дух внутренней человечности стал определяющим для литературной деятельности не только Диаса Фернандеса, но и других его соратников по новому романтизму. В основе ее лежал сознательный диалог между этим новым течением и политически ангажированной литературой, поступавшей в страну из России.

Глава 1

Диалогизм сквозь призму переводов и путевых дневников

¡Hombres de corazón que buscáis la Verdad! Apartad vuestra mirada de Occidente, donde las codicias del capitalismo han abierto, en una guerra horrorosa, ocho millones de tumbas y herido y mutilado en la flor de su edad á doce millones de hombres. <...> Si queréis hallar la Verdad, dirigid la mirada hacia Oriente. <...> En aquel horizonte veréis brillar la Verdad en la estrella roja, en la estrella simbólica que hoy ilumina á Rusia y pronto iluminará á toda la Tierra [Acevedo 1923: 57–58].

[Отважные искатели истины! Отвратите свои взоры от Запада, где алчность капитализма пожрала восемь миллионов человек, а еще двенадцать изранила и искалечила в ужасающей войне. <...> Если желаете познать истину, обратите взор к Востоку. <...> Вы узрите Истину, что сияет над горизонтом красной звездой, символически освещающая Россию и готовясь вскоре осветить всю Землю.]

Большевистская революция 1917 года и формирование нового советского государства оказали огромное влияние на ход развития культурного процесса в масштабах всей Европы. Идеи универсалистского, едва ли не утопического толка превратили деятелей культуры, разделенных государственными границами, в единую сплоченную группу. Особенно сильно это проявилось

в Испании, где в поисках образчиков политически ангажированной литературы к Востоку обратилось целое поколение молодых писателей, среди которых Рафаэль Альберти, Мигель Эрнандес и Рамон Хосе Сендер. Культура и идеология проникали в Испанию начиная с XIX века и до 1930-х годов главным образом благодаря переводу и распространению русской и советской политической и художественной литературы. Свою роль сыграла и целая волна путевых дневников о Советском Союзе, оставленных журналистами, политиками и писателями, каждый из которых ехал на Восток в поисках ответов на вопросы социальной, политической и литературной жизни своей родной страны¹. Одновременно с этим русскоязычные деятели культуры (как мы покажем на примере И. Г. Эренбурга и С. М. Эйзенштейна) черпали вдохновение и находили модели для художественного творчества в испанских формах. В этой главе мы рассмотрим теоретические основы диалогов между Испанией и Россией под углом теории диалогизма, разработанной Бахтиным. В ней также кратко описаны два способа проникновения образчиков российской и советской культуры в Испанию на протяжении 1920–1930-х годов: переводы и путевые дневники. Наконец, мы обсудим несколько примеров диаметрально противоположного процесса — диалога авангардных русских работ с испанскими архетипами.

Диалогизм и многоязычие

В статьях «Эпос и роман» и «Из предыстории романного слова» Бахтин предложил концепцию многозначной природы романа и современных романских форм, наделяющей их способностью подрывать однородность национального голоса посредством диалогизма. Бахтин выделяет три основные особенности

¹ Третьим основным средством распространения образчиков русской культуры и литературы были испанские газеты и литературные журналы. Настоящая работа содержит множество соответствующих ссылок, однако в этой главе такие источники не рассматриваются.

романа как наиболее молодого жанра, отличающие его от других жанров:

1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности [Бахтин 1975: 454–455].

Согласно Бахтину, эти особенности обусловлены тем, что Европа зародилась в условиях «социально замкнутого и глухого полупатриархального состояния», а уже затем «вышла в новые условия международных, междуязычных связей и отношений». Это дало толчок возникновению новых способов мышления и в дальнейшем развитию современного нарратива [Бахтин 1975: 455]. Когда период национальных языков подошел к концу, начался процесс их «взаимоосвещения», породивший «глубокое стилистическое своеобразие романа как такового» [Бахтин 1975: 456].

Бахтин выдвигает тезис об отличии многозначного романа от монотонического эпоса, уходящего корнями в «сакральную традицию» так называемого абсолютного прошлого в «отдаленном плане памяти», где навсегда застыли идеологии и язык [Бахтин 1975: 456, 469]. Напротив, динамичный по своей природе роман, которому не свойственна отстраненность эпоса, можно связать с «областью соприкосновения с незавершенным настоящим», с «неформальным языком», со смехом и с популярной культурой [Бахтин 1975: 464, 470, 481]. Это не дает жанру «застывать» и делает его пригодным для «реалистического отражения социально многообразного и разноречивого мира современности», который роман несколько «осовременивает» [Бахтин 1975: 469].

Согласно этому русскому критику, роман представляет собой особую «диалогизированную систему», переплетение множества голосов, языков и жанров, во взаимном диалоге которых возникает независимый смысл: «Всякий роман в большей или меньшей

мере есть диалогизированная система образов “языков”, стилей, конкретных и неотделимых от языка сознаний» [Бахтин 1975: 416]. Причину возникновения романа как жанра Бахтин усматривает во влиянии множества разнородных факторов, основные из которых — смех и многоязычие [Бахтин 1975: 417–418].

Смех организовал древнейшие формы изображения языка, которые первоначально были не чем иным, как осмеянием чужого языка и чужого прямого слова. Многоязычие и связанное с ним *взаимоосвещение языков* подняли эти формы на новый художественно-идеологический уровень, на котором стал возможным романский жанр [Бахтин 1975: 417–418] (выделено в оригинале).

Бахтин прослеживает эволюцию романа до различных видов смеха в литературе, включая пародию, травестирование, сатиру, пантомиму, фарс и т. п. Он приходит к заключению: «Высокие жанры однотонны — “четвертая драма” [сатирическая пьеса] и родственные жанры поддерживают древнюю двутонность слова» [Бахтин 1975: 421]. Пробивая путь другим языкам и голосам, смех торит дорогу критике высоких жанров с их монотонностью. Впрочем, по мнению Бахтина, подлинное многоязычие и сам роман как саморефлексивный жанр, сознающий свое многоязычие, становятся возможными только в результате смешения языков и людей, из которого рождается языковая сознательность, когда «творящий научается смотреть на него извне, чужими глазами, с точки зрения другого *возможного* языка и стиля» [Бахтин 1975: 425–426].

Учитывая природу романа и его способность подрывать господствующий дискурс, полностью лишая его какого-либо влияния, логично предположить, что русские художественные произведения стали источником заимствований для диалогического дискурса нового романтизма, появление первых работ которого совпало с периодом диктатуры Primo de Riveres в 1920-х годах. Диалог между русским и испанским нарративом стал возможен благодаря множеству факторов, включая большое количество переводов и путевых дневников.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru