УДК 82(091)

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-261-282>

Елена ОГНЕВА

В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ: РАБЫНЯ, ПОЛУКРОВКА, СЕНЬОРА

Аннотация: Статья посвящена исследованию генезиса типа «сильной женщины» в латиноамериканской прозе. В ней показывается, что этот тип, традиционно ассоциирующийся с современным романом, появляется в литературе континента еще в XIX веке. Проведенный анализ женских образов, созданных в культовых романах ведущих латиноамериканских писателей (аргентинца Хосе Мармоля, кубинца Сирило Вильяверде и бразильцев Бернардо Гимараэнса и Жозе де Аленкара) в период формирования молодых наций, позволяет сделать вывод о том, что они несут на себе печать хаотичной, сотканной из противоречий действительности. Прослеживается, как отмеченные чертами социальной, гендерной и расовой гибридности, «сильные» героини в поисках своей идентичности самоутверждаются тем или иным способом в мире мужчин. В статье рассматриваются различные пути обретения персонажами собственной идентичности, будь то отмежевание от цивилизующего начала, нежелание или неумение увидеть собственные «корни» или попытки «самосозидания» талантливой личности. Так, Мария Хосефа Эскурра в «Амалии» Мармоля и Аурелия в «Сеньоре» Аленкара – каждая по-своему – становятся «мужчинами в женском обличье»: в образе первой воплощена «варварская» сущность молодой Аргентины, в образе второй – «мужской» прагматизм переходной эпохи в Бразилии. Дерзкая и своевольная Сесилия Вальдес из одноименного романа Вильяверде, «жертва» и «палач» белого мужчины, мучительно осознает свое место в метисном обществе колониальной Кубы, страсти и пороки которого обусловили ее характер. На нижней точке этой «шкалы» осознания себя в прозе этого периода находится рабыня, как это становится видно на примере романа Бернардо Гимараэнса «Рабыня Изаура».

Ключевые слова: латиноамериканская проза, романтизм, женские образы, Хосе Мармоль, Сирило Вильяверде, Жозе де Аленкар, Бернардо Гимараэнс, расовая идентичность, гендерная идентичность.

© 2020 Елена Владимировна Огнева (кандидат филол. наук, ведущий научный сотрудник, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия) ognelen@hotmail.com

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82(091)
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-261-282>

Elena OGNEVA

IN SEARCH OF IDENTITY: A SLAVE, A HALF-BLOOD, A SENHORA

Abstract: The present article is devoted to the study of the genesis of the “strong woman” type in Latin American prose. It shows that this type, traditionally associated with the modern novel, has appeared in the literature of the continent as early as in the XIX century. The analysis of female images created in the cult novels of leading Latin American writers (an Argentinean José Mármol, a Cuban Cirilo Villaverde and Brazilian Bernardo Guimarães and José de Alencar) during the period of formation of young nations, allows to conclude that they bear the imprint of a chaotic contradiction-based reality. There is a pattern performed by the “strong” female characters of the analyzed novels, marked by the features of social, gender, and racial hybridity; in search of their identity they assert themselves in one way or another in the world of men. The article examines various means via which the characters manage to acquire their own identity, be it dissociation from the civilizing principle, unwillingness or inability to recognize their own “roots”, or “self-actualization” attempts of a talented person. Thus, María Josefa Ezcurra in *Amalia* by Mármol and Aurelia in *Senhora* by Alencar – each in her own way – become “men in women’s guise”: the image of the former embodies the “barbaric” essence of young Argentina; the image of the latter embodies “masculine” pragmatism of the transitional era in Brazil. The daring and self-willed Cecilia Valdés from Villaverde’s eponymous novel, the “victim” and “executioner” of a white man, painfully realizes her place in the mestizo society of colonial Cuba, passions and vices of which have determined her character. At the bottom of this scale of self-determination in prose of period there is a slave, as it is illustrated in Bernardo Guimarães’s novel *Isaura, The Slave Girl*.

Keywords: Latin American prose, romanticism, female images, José Mármol, Cirilo Villaverde, José de Alencar, Bernardo Guimarães, racial identity, gender identity.

© 2020 Elena Ogneva (PhD, leading research fellow; Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia) ognelen@hotmail.com

В латиноамериканском художественном сознании отразились процессы, связанные с историческими и социальными сдвигами, изменявшими лицо континента на протяжении XX века. Это, естественно, не могло не затронуть и такой, казалось бы, частный аспект литературы, как формирование женских образов. Уже в 1930-х годах появляется фигура, способная поставить под сомнение миф о власти мачо в латиноамериканской жизни – *mujer hombruna*, *муженщина*¹ – донья Барбара из одноименного романа венесуэльца Ромуло Гальгоса. Своего рода логическое завершение эта тенденция обретет в новеллах Габриэля Гарсиа Маркеса. Его Большая Мама и Жестокосердная Бабка позволяют говорить о том, что в литературе, традиционно обращавшейся к давно отформатированному образу латиноамериканского тирана, отвоевывает свое место тип доминантной женщины, диктаторши – пусть и гротескный, но от этого не менее зловещий. «Встречное течение» в латиноамериканской культуре, также связанное с поисками корней, процессами самоидентификации, приводит к актуализации архетипа «праматери» и обращается к фигурам самого разного масштаба – от «предательницы» Малинче до Эвиты Перон [Башкова 2015; Башкова 2016].

При всем различии индивидуальных поэтик и жанровых конвенций, свойственных прозе Ромуло Гальгоса, Г. Гарсиа Маркеса, мексиканки Лауры Эскивель и аргентинца Абея Поссе представляется возможным говорить об общем признаке созданного ими типа «сильной женщины», возникающего на противоположном от латиноамериканца-мачо полюсе – о гибридности. Гибридности расовой, гендерной, социальной – именно она становится основой их аутентичности, и в ней заключен источник «силы» этих персонажей, принимающих на свои плечи груз культуростроительной миссии. Характер Доньи Барбары существует на границе разных миров – индейского и белого, женского и мужского. «Матриархи» Маркеса приобретают черты печально известных латиноамериканских тиранов. Малинче, праматерь новой, метисной общности – латиноамериканцев, смешивает в их крови любовь и ненависть, гордость и виоленсию, – в этом схожи позиции К. Фуэнтеса и Л. Эскивель. Образ «падшей женщины», ставшей в сознании миллионов «святой Эвитой», матерью нации, воссоздается Х.Л. Борхесом, Х.К. Онетти и А. Поссе так, что в основе его

¹ Такой вариант перевода понятия *mujer hombruna* предложен Ю.Н. Гириным [Гирин 2004: 14, 79].

также оказывается гибридность. Где истоки этого «кентаврического» (формула Ромуло Гальегоса) начала? Насколько ново это явление – и его художественное осознание? Чтобы попытаться ответить на эти вопросы, стоит обратиться к истокам традиции латиноамериканского романа, заглянуть в XIX век.

Первый аргентинский роман «Амалия» (*Amalia*, 1851) принадлежит перу Хосе Мармоля (1817–1871) – писателя, поставившего перед собой две цели: создать коллективный портрет страждущей нации, изнывающей под игом диктатуры Росаса, и рассказать историю о любви. Романтик, представитель так называемого «поколения 37 года», Мармоль по праву считается основоположником антидиктаторского романа в Латинской Америке. Успех «Амалии» (роман быстро снискал поклонников и в России, где был переведен уже в 1868 году) был огромным. Роман-фельетон впоследствии многократно переиздавался, ставился на сцене, экранизировался, сюжет его лег в основу радио- и телесериалов. Автор и не предполагал, что сенсационная, мелодраматическая составляющая, а не его историко-философский пафос обеспечат его детищу долгую жизнь в литературе. Эффектный финал любовного романа – кровь убитого жениха на белом наряде невесты отныне станет своего рода метафорой, которую будут использовать и другие романисты.

Мармоль старается вписать историю юной красавицы-вдовы Амалии, спасшей раненого заговорщика Эдуардо Белграно, в историко-философский, историко-социальный контекст – и она просто тонет в нем. На первый план выходит процесс познания *себя-Аргентины, нас-аргентинцев* в годы, когда независимость от Испании завоевана, но гармония не достигнута. Наоборот, воцаряется хаос, страна ввергнута в братоубийственную бойню, нет единства, свобода обернулась кровавой тиранией Росаса и его приспешников – «швали», «скотов».

Мармоль мучительно подыскивает формулу аргентинской сущности. Одной из составляющих здесь становится «избранность» народа, первым освободившегося от гнета метрополии, показав пример всем угнетенным. Буэнос-Айрес словно существует «на театре истории», на него взирают народы и страны, восхищенные зрители. Вторая черта – незаурядность, масштаб, который передается людям бескрайней аргентинской пампой, и неукротимость духа, свойственная ее обитателям. И, наконец, инфантильность, наивность молодого народа, его способность творить иллюзию: «Единства мнений, морали, людей, не существовало среди этого народа, верившего

с наивностью ребенка, что, храбро сражаясь на поле битвы, он навеки стал свободным, великим и могучим» [Мармоль 1961: 119]. Поле боя осмысливается Мармолем как битва варварства и цивилизации, звериного и человеческого. Росас и его лагерь изображаются в категориях бестиальности: это гаучо, негры, метисы с огромными ступнями, напоминающими звериные лапы. Этот образ настойчиво повторяется в романе, а с ним контрастирует изображение малюсенькой сафьяновой туфельки Амалии.

Героиня Мармоля с ее любовными переживаниями, впрочем, несколько оттеснена на периферию романа, немного бесплотна. Хотя ее «плоть» как таковая описывается восторженно и постоянно становится поводом для рождения «цветочных» метафор. «Роза», «нарцисс», «гиацинт» – не случайно Амалия родилась в Тукумане, традиционно изображаемом в аргентинской словесности как Эдем. Переезд в Буэнос-Айрес, где царит росасовский террор, в этом контексте воспринимается как изгнание из Рая и сошествие во Ад. Это ангельское начало в Амалии, по Мармолю, становится одной из ипостасей «цивилизации», а за началом «варварским» (Росас, его свояченица, секретарь, гости) прочно закрепляется ряд эпитетов, говорящих об их принадлежности к инфернальной стихии.

И вот в этой группе персонажей на первый план выдвигается полная противоположность Амалии – донья Мария Хосефа Эскурра. Легендарная личность (не стоит забывать, что Мармоль все же пишет исторический роман), женщина, сыгравшая в истории Аргентины, если верить писателю², весьма одиозную роль.

Эта фигура в ее литературном измерении пока не привлекала в трудах отечественных и зарубежных литературоведов того интереса, которого, по нашему мнению, она заслуживает. Как правило, она рассматривается лишь как образчик романтического демонизма, либо как

² В годы, изображенные в «Амалии», доне Марии Хосефе было 55 лет. Судя по портретам, в молодости она была удивительной красавицей и обладала как раз теми чертами, которыми Мармоль наделил Амалию. В зрелом возрасте сеньора Эскурра не потеряла благообразия, так что Хосе Мармоль несколько сгустил краски. Более того, отказав этому персонажу в женственности и чувствительности, писатель погрешил против истины: в действительности судьба ее была весьма романтической и вполне могла стать сюжетом любовного романа. Возлюбленная прославленного генерала Мануэля Бельграно (по иронии судьбы и авторскому капризу эту громкую фамилию носит гонимый ею жених Амалии), она отдала своего незаконнорожденного сына на воспитание Росасу, а в конце жизни отделилась от диктатора.

часть исторического фона. Так, в недавней обзорной работе о романе Мармоля, где освещаются наиболее характерные ракурсы изучения «Амалии», ее значимость вообще не отражена [Di Meglio 2006].

Мария Хосефа Эскурра
Неизвестный художник XIX века

Свояченица тирана добровольно и с энтузиазмом присвоила себе должность, условно говоря, главы его тайной полиции, «советницы по вопросам идеологии», шпионки. И вот здесь мы сталкиваемся с парадоксальным явлением: Мармоль хотел, чтобы эта фигура «оттенила» светлый облик идеальной Амалии – а она его затмила. Созданная по романтическим канонам зловещая фигура, несмотря

на явную тенденциозность автора, оказывается куда более живой, полноценной – да что там, и куда более «аргентинской»! Крайняя уродливость этой старухи должна вызвать у читателя ассоциации с безобразием «варварского начала», гибельность и разрушительная мощь которого демонстрируется в романе на всех уровнях.

После смерти своей сестры Мария Хосефа становится почти что некоронованной Первой Сеньорой страны, правой рукой тирана. И при всем своем величии не гнушается брать взятки курами и индюшками, слушать доносы негритянок в обносках, пачкающих ее белые ковры грязными босыми ступнями!³ Мармоль хочет показать, как низко она опускается, но позволяет увидеть и то, что она своя среди этого сброда, а сброд – часть того самого народа, за будущее которого готовы жизнь отдать лучшие герои «Амалии»! Живописуя «подвиги» Марии Хосефы на ниве сыска, писатель признает за ней немалую сметку и звериную интуицию. Вот она опрашивает прачек в округе, стараясь «по кровавому следу» выйти на укрытие раненого заговорщика... Вот, заподозрив в Эдуардо того самого беглеца, острым локтем опирается на то место, где подозревает незатянувшуюся рану... Вот выискивает хищным взглядом на балу в нарядах и прическах дам наличие или отсутствие красной ленточки – обязательной эмблемы сторонников Росаса...

С образом Марии Хосефы происходит та же метаморфоза, что и с фигурой легендарного каудильо Факундо, созданного в великой одноименной книге Доминго Фаустино Сармьенто⁴, – умевшего «видеть врагов насквозь»: образ монстра мифологизируется, приобретая сверхчеловеческие черты.

Писатель отказывает доне Марии Хосефе в женственности, подчеркивает свойственную мужчине и политическому деятелю жажду поприща – обширного, беспокойного, бескрайнего (в оригинале – “vasto”, “tumultuoso”, “terrible”). То есть опять-таки в этой характеристике используются составляющие образа, которые ло-

³ Вполне вероятно, что Хосе Мармоль читал в списках очерк своего единомышленника Эстебана Эчеверрии «Бойня» (*El matadero*), опубликованного посмертно в 1872 г. Или это «взаимопроникновение» стихий бестиальной и социальной, лик аргентинского варварства как кровавой бойни, образ гнусных старух, дерущихся в грязи из-за ошметков мяса, вообще был частью публицистического дискурса противников Росаса.

⁴ Имеется в виду книга Sarmiento D.F. *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres y hábitos de la Republica Argentina*. Вышедшая в 1845 году в Сантьяго, она уже была известна Мармолю.

жаты в основу творимого в эти годы «варварского мифа». Мармоль отчасти сам себе противоречит: создавая портрет существа, якобы «лишенного красоты, таланта и духовной жизни» [Мармоль 1961: 118], он тут же признает, что Мария Хосефа была ярчайшим воплощением своей кровавой эпохи – эпохи, которую он воссоздает не только с пристрастностью, но и с ностальгией по накалу героических страстей, по масштабу характеров. Его демоническая Мария Хосефа с ее недюжинными страстями, индюшками, красными ленточками и хитроумными ловушками неожиданно становится в романе более «своей», «местной» – “*porteña*”, чем изысканный цветок – Амалия. В доме Амалии речи, исполненные патриотической риторики, звучат на фоне итальянских ковров и фламандских кружев, объяснения в любви – с томиком Байрона в руках, а судьбы страны обсуждаются с экскурсами в историю Венеции или Франции.

Мария Хосефа – первая, пожалуй, *mijer hombruna* – *муженщина* в истории латиноамериканского романа, чья «кентаврическая» сущность оказывается сродни бурлящей, в процессе становления находящейся действительности.

Выдающиеся отечественные латиноамериканисты В.Н. Кутейщикова и И.А. Тертерян в своем исследовании, посвященном национальному своеобразию литератур континента, справедливо отмечали, что лучшие, любимые персонажи Мармоля, «цвет нации» не более чем «статичные изваяния, символизирующие красоту, благородство добродетель» [Кутейщикова Тертерян 1970: 27]. Действительно, они становятся чем-то вроде иллюстрации в романе, который исполнен антидиктаторского пафоса и порой напоминает то хронику, то политический трактат, то памфлет. Если развить далее их мысль и присмотреться к другой «составляющей» нации – «человеко-зверям», служащим, по мысли Мармоля, «силам зла», то они-то, наоборот, и стали полнокровными образами. Выхваченные из живой жизни и уже на глазах превращающиеся в национальный миф, они стоят у истоков «изобретаемой традиции».

В судьбе кубинского журналиста и писателя Сирило Вильяверде (1812–1894) есть немало общего с участием Хосе Мармоля. И ему пришлось испытать изгнание и следить за происходящим на родине издали, кипя от негодования. Вынужденный часть жизни провести в США, страстный сторонник независимости Кубы, он, как и Мармоль, привносит в свои литературные произведения черты памфлета и костюмбристского очерка, журналистский накал живого обращения

к читателю. Современник Мармоля, Сирило Вильяверде, однако, существует в иной исторической реальности – его страна еще не добилась независимости. Более того, в ней еще не отменено рабовладение. Ограничительные законы хотя и принимаются под давлением извне, но не соблюдаются. И «рабство тощее» рядом с «барством диким» просуществует почти до конца XIX века.

Аболиционистская литература появляется на Кубе уже в 30-е годы XIX века. Это «плантаторский роман», жанр, первые образцы которого разработаны Ансельмо Суаресом и Ромеро (Anselmo Suárez y Romero, 1818–1878) и Феликсом Танко (Félix Tanco, 1787–1871). Вывезенные в Англию тогдашним консулом Р.Р. Мэддоном, убежденным противником рабства, и впервые напечатанные в переводе на английский⁵, они могли бы подсказать Вильяверде возможные варианты сюжета, который он будет разрабатывать в разных вариациях... Но такой сюжет, как самоубийство затравленного раба или кровосмешение, ставшее результатом влечения хозяев разных поколений к рабыням, были явлением распространенным, и отголоски темы буквально «носились в воздухе».

Так или иначе, к элементам сюжетов, освоенных первыми аболиционистами, Вильяверде будет обращаться неоднократно. В 1839 году он создает новеллу «Сесилия Вальдес» (*Cecilia Valdés*), а в 1882 – ее переработанную и дополненную версию – роман «Сесилия Вальдес, или Холм Ангела» (*Cecilia Valdés, o La Loma del Ángel*). Как и Мармоль, вписавший романтическую любовную коллизию в историческую хронику, Вильяверде делает судьбу квартиронки Сесилии Вальдес частью «картины кубинских нравов» 30-х годов XIX века (именно таков подзаголовок романа). Повествование о губительной страсти, всемерно усложняясь на пути от «проторомана» к роману, действительно обрастает огромным количеством «картин» – описаний обычаев и нравов тогдашней Гаваны, экскурсов в область права и устройства плантаций, бытовых зарисовок домашней жизни разных слоев общества. В центре внимания писателя – кубинское общество и его младшее поколение, уже явственно осознающее себя как «креольское». Антииспанские настроения разделяет даже один

⁵ Повесть Ф. Танко «Петрона и Росалия» (*Petrona y Rosalia*) была опубликована на Кубе только в 1925 году, а роман А. Суареса и Ромеро «Франсиско. Сахарный завод, или Сельские радости» (*Francisco. Ingenio o Delicia del campo*) вышел в США в 1880 году.

из главных героев, молодой светский щеголь Леонардито, креол по линии матери, испанец по отцу.

Разговор на улице
Виктор Патрисио де Ландалусе (Куба, 1889)

Однако оппозиция «креольское – испанское», весьма актуальная для политической жизни колонии той эпохи, отходит у Вильяверде на второй план, а на первый выдвигается другая – «белый – цветной». Мир, изображенный писателем, находится в процессе метисации, это «мулатский» мир, при этом упрямо придерживающийся царящих в обществе расовых предрассудков и запретов⁶. Два уклада, две стихии

⁶ За два последние десятилетия появился ряд интересных работ, затрагивающих различные аспекты этой темы [Cámara 1999; Álvarez-Amell 2000].

существуют бок о бок: рабовладение, допускающее самые жестокие крайности в обращении с «живой вещью» – и мир свободных цветных, буйный, красочный. Люди этого мира стремятся всеми средствами адаптироваться, вписаться в жизнь гаванского социума, отвоевать себе в нем место получше – и максимально дистанцироваться от рабов.

На скрещении этих миров, рабовладельческого и вольного мира гаванских цветных, и развивается драма подкидыша Сесилии Вальдес⁷, по неведению полюбившей своего сводного брата, белого «сеньорито» Леонардо, и из ревности погубившей его. Подзаголовок романа, отсылающий нас к гаванскому урбанониму, Холму Ангела, связан со страшной городской легендой о непослушной мулаточке, которая заигралась на улице до темноты и была унесена на Холм нечистым. Причем дьявол не случайно является девочке в образе белого красавца, кавалера-искусителя: житейская мудрость и личный опыт бабушки и подруг пророчат Сесилии, полюбившей белого господина, печальный конец. Все в романе, где читательские ожидания «подогреваются» намеками на прошлое матери Сесилии, говорит о том, что прекрасная квартиронка и ее незаконнорожденное дитя вступят в порочный круг, уготованный в креольском обществе «не вполне людям».

Расовая идентификация и самоидентификация Сесилии в романе важнее социальной. Точнее, одна «подправляет» другую. Вильяверде постоянно заостряет внимание на той «шкале цветов и оттенков», которая подарила языку кубинцев богатейший ряд обозначений, позволявший в XIX веке создавать своеобразную иерархию цветных. Нехитрый смысл ее в том, что максимум осветления давал и максимум шансов преуспеть. Сесилия до поры до времени, не зная тайны своего происхождения, считает себя бедной, незаконнорожденной сиротой, но – «почти совсем белой». Однако подсказки, рассчитанные на читателя-кубинца, современника писателя, то тут, то там высвечивают такие черты портрета красавицы, как «темный ободок» вокруг губ, густота кудрявых волос, лиловатые тени на веках. Для ее самооценки огромное значение имеет эта таинственная дробь, доля негритянской крови: на разных полюсах шкалы находятся окторонки и квартиронки – и мулаты (от светлых к темным, и «чумадые» – дети от брака мулатов и негров). Поэтому Сесилия отвергает преданную

⁷ Героиня носит говорящую фамилию: так нарекали всех незаконных детей, отданных в приют, основанный епископом Вальдесом. Человек с такой фамилией не заблуждался насчет своего социального статуса и стартовых возможностей в гаванском обществе XIX века.

любовь мулата, поэтому через силу, по обязанности соглашается танцевать с темнокожими на балу цветных. Ощущение себя «самой белой из цветных», с одной стороны, вызывает прилив тщеславия, с другой – желание отмежеваться от того, что тянет ее «вниз». Эта раздвоенность сознания мешает ей понять горькую правду, брошенную ей в лицо оскорбленным ее заносчивостью негром Игнасио. Тот, зная ее происхождение, запальчиво называет Сесилию мулаткой! Примечательно, что девушка не вслушивается в подробности, знание которых спасло бы ее, возможно, от инцеста и страданий: ее ужасает оскорбительный «перевод» в класс более темнокожих!

То, что не желает видеть в себе Сесилия – след другой расы, особый темперамент, тем не менее обуславливает драматическое развитие ее отношений с Леонардо. Характер, структурированный по-романтически («одна, но пламенная страсть») по ходу превращения первого наброска в роман все подробнее, всестороннее детерминирован межрасовым статусом героини. «Бешенство» Сесилии, ее своеволие позиционируется именно как результат метисации, скрещения двух типов «природы», даровавшей ее отцу-испанцу упрямство и жестокость, а матери-мулатке – томность и чувственность. И вот здесь писатель вносит коррективы в поэтический образ «бронзовой мадонны», воспеваемой поэтами⁸. Влюбленная Сесилия, искусительница, заказывает убийство ненавистной белой соперницы – и невольно провоцирует смерть Леонардо. Так обретает новый, прямо противоположный смысл легенда о Холме Ангела. Да, любовь белого мужчины ломает жизнь Сесилии, но именно она, полукровка, живущая близ Холма, становится «демонической» губительницей Леонардо. Кровь жениха на белом наряде невесты в финале романа вновь, как и у Хосе Мармоля, символизирует невозможность гармонии в кипящей, «неоформленной» латиноамериканской жизни XIX века. Неукротимость, сверхнормативность страстей, по Вильяверде (при всем его самом искреннем аболиционизме!) делает его героиню-полукровку существом опасным. Жертва и тиран, живущие в ее душе, в ее «крови», порождают хаос, который под стать хаосу на излете колониальной эпохи, как

⁸ Портрет и характер красавицы Сесилии очерчен так, что в них настойчиво проскальзывают черты, несовместимые с «ангельским» обликом жертвы: в лице ее мелькает что-то «злое», она ради забавы сбивает с пути собаку слепца, еще подростком ворует фрукты – как потом украдет у белой соперницы жениха. И Вильяверде словно колеблется, балансируя на той грани, что отделяет «милые шалости» героини от преступного своеволия.

бы лицемерно тот ни прятался за фасадом социально упорядоченного существования.

Образ Сесилии Вальдес, как неоднократно повторял его создатель в интервью и предисловиях, еще при жизни писателя превратился в миф (*una leyenda, un mito*). Примечательно, что в те же годы в другой национальной литературе – бразильской – создавался схожий образ, но мифологизировался он по другим законам. Речь идет о романе Бернардо Гимараэса (Bernardo Guimarães, 1825–1884) «Рабыня Изаура» (*A escrava Isaura*, 1875). Политическая ситуация в Бразилии, империи, где до отмены рабства оставалось еще несколько лет (так называемый «Золотой закон» был принят лишь в 1888), способствовала порождению казусов, подобных описываемому в романе: белокожая квартеронка, воспитанная как сеньорита, по капризу своего хозяина могла не только быть отправлена на плантацию, но рисковала и встать к позорному столбу, под плеть надсмотрщика.

Наказание раба
Жан Батист Дебре (1839)

Но в том-то и отличие Изауры от Сесилии Вальдес, что и «черты расы», и самосознание у героини Гимараэса «стерты». Изаура интересна ему как «мученица», с одной стороны, и как «дева в беде». Нельзя не предположить, что существенное влияние на выбор сюжета оказала и «Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу, и «Квартеронка» Майн

Рида. Увлечательность романа, перипетии которого связаны с преследованием беглой рабыни, призвана восполнить пустоту там, где ожидаешь найти диалектику самопознания личности, оказавшейся меж двух миров. Несчастливая Изаура не ощущает себя ни белой, ни цветной – только рабыней. Она с готовностью подхватывает формулу, предложенную мужчинами-господами – «предмет роскоши», то есть все-таки «вещь».⁹

Дальнейшие повороты судьбы предлагается увидеть в рамках исходной метафоры: она – венецианское зеркало, которое неуместно на кухне, но украсило бы спальню. Она ваза, в которую хозяин волен поставить любые цветы. Хозяин вправе и разбить свою вазу, волен и унижить ее «постыдным использованием»! Целомудренная Изаура втягивается в диалог со своим мучителем, понимая всю оскорбительность этих эротических и раблезианских аллюзий. Ведь именно такой она себя и считает. Даже скрываясь в другом штате, ведя вполне обеспеченную и светскую жизнь, всей кожей она чувствует свое рабское положение. И понимает, что она женщина, достойная любви, лишь увидев себя глазами полюбившего ее человека. Бернардо Гимараэнс описал любопытный психологический феномен, следствие рабства: раб «теряет» себя как индивид, он не способен на самоидентификацию, он ждет, чтобы другие его признали и назвали человеком.

В год выхода «Рабыни Изауры» в Бразилии была опубликована еще одна книга с сенсационным сюжетом, которая смогла поспорить за читательское внимание с романом Гимараэнса. Это роман «Сеньора» (*Senhora*) его соотечественника, живого классика бразильской литературы Жозе де Аленкара (José de Alencar, 1817–1877).¹⁰ Юрист и политик, знаток родной истории, эрудит и увлеченный этнограф, все свои знания и таланты он отдал на службу литературе. Аленкар принадлежал к первому поколению бразильских романтиков, которое прославилось своими поисками национальной самобытности. Писатель создал поистине впечатляющую палитру образов соотечествен-

⁹ Любопытно, что Изаура, воспринимаемая как «утварь» мужчинами из семьи хозяев, претендующими на ее благосклонность, ценится ими именно как *бразильская* утварь. Сравнивая ее красоту с прелестью европейских женщин, оба соперника отдают пальму первенства национальному типу красоты, который сформировался буквально на их глазах.

¹⁰ Основу фрагмента настоящей статьи, посвященного «Сеньоре» Жозе де Аленкара, составляет материал предисловия к недавно осуществленному переводу этого романа [Огнева 2020].

ников: первопроходцев и воинов, индейцев и миссионеров, славных предков и своих современников. Поиск «корней», основ «национальной души» осуществлялся им и в обращении к «городскому роману», к горизонтальному срезу эпохи. Так, в 1860–1870-е годы он публикует своеобразный цикл романов о бразильской женщине: «Лусиола» (*Luciola*, 1862), «Дива» (*Diva*, 1864) и «Сеньора» (*Senhora*, 1975).

Еще в 1850-е годы он осваивает жанр романа-фельетона. Именно в эти годы и именно так публиковал Хосе Мармоль свою «Амалию». Впрочем, читателей «Амалии» отделяло от изображаемых в романе событий почти 15 лет и слом эпох, что, на взгляд автора требовало пространных пояснений. Аленкар же оказался в иной ситуации. Четвертьвековой путь не прошел даром для опытного журналиста: в 1875 г. автор лишает «Сеньору» всего, что «утяжеляло» бы его повествование. Подробные исторические экскурсы, выдержки из документов, ссылки и сноски, которыми уснастил свой текст его аргентинский собрат по перу, Аленкар в свой новый роман не включает. Да, когда-то они казались необходимыми и ему: индейский мир его романов «Гуарани» (*O Guarani*, 1857) и «Ирасема» (*Iracema*, 1865) требовал расшифровки, пояснений, толкований. Теперь же он обращается к читателю, который должен уловить пульс современности и узнать в романе «свой» мир.

Жанр накладывал на автора особые обязательства: запутанность интриги, увлекательность, загадки, обрыв повествования на самом интересном месте, – все это должно было держать читателя в напряжении. Этими литературными и журналистскими навыками, отточенными в таких изданиях, как *Correio Mercantil* и *Diário do Rio de Janeiro*, Аленкар владел в совершенстве, что и продемонстрировал в «Сеньоре».

По «городским» повестям и романам писателя можно составить себе представление о разных сторонах тогдашней жизни, о ее повседневных мелочах, и этим они схожи с произведениями Мармоля и Вильяверде. Вот начинается утро в семье небогатого чиновника, вот возвращается с бала супружеская чета, а вот каково убранство кабинета светского щеголя... Эти зарисовки дополняются любопытными картинками национальных нравов. Так, например, читатель подивится парадоксальной, на наш взгляд, но типичной для Бразилии 1870-х годов ситуации: рабов имеют даже малообеспеченные жители Рио и, чтобы свести концы с концами, сдают их в аренду – или даже трудятся над выполнением портновских заказов бок о бок с ними, как это

происходит в семье Фернандо Сейшаса, главного героя «Сеньоры». Роман написан за 13 лет до подписания императором «Золотого закона», знаменующего собой отмену рабства в Бразилии... Или еще одна колоритная деталь: девушки из небогатых семей, которых некому или не на что было «вывозить» в свет для знакомства с женихами, традиционно «высаживались» к окну, и наиболее удачливые и пригожие таким путем находили себе женихов.

Впрочем, Аленкар не стремился построить историю «Сеньоры» на основе нравоописания, это – фон, на котором разворачивается драма страсти, «воспитания чувств», ослепления и прозрения. В «Лусиоле», «Диве» и «Сеньоре» писатель замыслил набросать три «женских профиля», три зарисовки к портрету, где отразились бы во всем разнообразии черты современного ему национального характера. Гордость и способность к самопожертвованию бразильской «травяты» Лусии, Лусиолы-Светлячка («Лусиола»); ревность и нежность бывшей пациентки к спасшему ее в детстве врачу («Дива»); изощренная месть отвергнутой возлюбленной («Сеньора») – диапазон оттенков и переходов чувств, интересующих писателя, весьма широк.

Однако нельзя не заметить, что творческие поиски Жозе де Аленкара, знатока и ценителя всемирной литературы, проходят не в некоем вакууме – они находятся в точке пересечения нескольких литературных координат. Как мы видим, они созвучны тому, что в других латиноамериканских литературах в те же годы делают его собратья по перу – каждый на своем национальном материале.

И «уроки» Бальзака, научившего литературу говорить не только о чувствах, но и о власти франков, су и луидоров, не проходят бесследно для автора «Сеньоры». Любители бальзаковской прозы сразу заметят параллели, аллюзии и отсылки к произведениям французского мэтра: жертвенное служение домашних молодому денди Фернандо Сейшасу напомнит историю Растиньяка и его семьи из романа «Отец Горио». Унизительная сцена в опере, где героя заставляют стыдиться матери и сестры, во многом повторяет эпизод из «Утраченных иллюзий», а метаморфоза, произошедшая с Аурелией после получения наследства – перемены в судьбе скромницы Модесты Миньон из одноименной повести Бальзака. Впрочем, никто из современников, узнавая эти реминисценции, не упрекнул бы Аленкара в заимствованиях: он переводит французский пример в область общечеловеческих драм и прослеживает их преломление на бразильском материале. Вместо су и франков у него милрейсы

и конто, бразильские предрассудки и условности, возможности национальной жизни, среды, воспитания, традиций. Внутренний мир его персонажей сформирован именно национальной действительностью, и автор выступает как исследователь противоречий именно бразильской души.

Аленкара интересует не оригинальный «казус», не удивительная издержка семейного права – но версия национального характера, которая могла «отлиться» именно в эти годы. По мнению исследователей, Аурелия – дитя именно этого периода бразильской жизни, когда в причудливом смешении сосуществовали «патерналистские черты» рабовладельческой эпохи и «либерализм формирующихся капиталистических отношений». Ее характер отражает характер перемен в стране (букв.: *alegoria desta mudança*) [Granja Tigre Lima 2019]. Независимость Аурелии – независимость вчерашней нищей девчонки, которой нечего терять, а своеобразный волюнтаризм – своеволие «новой богачки», для которой нет авторитетов.

Рио-де-Жанейро времен Второй Империи предстает в романе «Сеньора» процветающим городом, столицей новых экономических возможностей, местом, где ловкий честолюбец может относительно быстро нажить состояние. Займы, концессии, деньги под проценты и, конечно, умение сделать хорошую партию могут позволить подняться на очередные ступеньки общественной лестницы, обеспечат возможность стать участником «праздника жизни», о котором мечтает Фернандо Сейшас. Жозе де Аленкар, создавая в романе своего рода моментальный снимок эпохи, с горечью и презрением то тут, то там роняет слова об этой эре «шарлатанов», алчных корыстолюбцев, всеобщего угара от «быстрых денег». В этой атмосфере формируется уникальный характер Аурелии. Ей самой судьбой вроде бы предназначена роль жертвы, заложницы материальных обстоятельств. Однако в отличие от героини романа Гимараэнса, Аурелия у Аленкара – сильная и волевая личность, способная трезво и расчетливо поставить дерзкий эксперимент: «купив» себе в мужа отвергнувшего ее в годы бедности и безвестности мужчину, унижить его и превратить почти на год в своего «белого раба».

Части романа озаглавлены: «Цена», «Сделка», «Владение» и «Выкуп». Постоянные апелляции к миру финансов в романе не просто дань броской метафоре – на язык «материальных ценностей» переводится вся история брака, основанного на мести оскорбленной женщины. Писатель наделяет свою героиню не только искусительной

Плохие новости
Родолфо Амоэдо (Бразилия, 1895)

красотой, но и чисто мужскими способностями оперировать финансами. Немыслимая для женщины той эпохи быстрота счета, умение вычислять проценты и дивиденды, помнить курсы и котировки, вести бухгалтерию составляет разительный контраст с портретом молодой нежной красавицы, в душе которой бушуют неистовые страсти. Аленкар, сумевший мастерски овладеть тонкостями жанра романа-фельетона, выстраивает по его канонам эффектный эпизод первой брачной ночи героев, подготовив обман читательских ожиданий. Аурелия в соблазнительном дезабиле отпирает секретер и начинает холодно вести с ошеломленным женихом разговор о деньгах и расписках. Он куплен, порабощен, унижен фиктивным браком, обречен исполнять роль красивой игрушки в руках своей Сеньоры – не просто супруги, но владычицы.

Исполненная страсти «дуэль» между молодоженами развивается по законам любви-ненависти. Писатель прослеживает все стадии разрушительного, изнуряющего обоих супругов притворства. Он заставляет их почувствовать и театральность их неестественной жизни. И Аурелия, и Фернандо живут как на сцене, разыгрывая на подмостках светского Рио то комедию, то драму счастливой семейной жизни, которой на самом деле нет.

Обстоятельства заочной «покупки» Аурелией своего «белого раба», сватовства вслепую могут показаться современному читателю романтическим преувеличением. Однако, как подчеркивает писатель, в ту пору в бразильском обществе некоторые браки так и совершались. В памяти у всех бразильцев еще была свежа история женитьбы их собственного императора Педро Второго. Голубоглазый красавец-великан с волевым «габсбургским» подбородком, покровитель наук и искусств, полиглот и сторонник отмены рабства сам по себе был завидным женихом, но как наследник бразильского трона не особенно привлекал августейших родителей в Европе. Отдать за него согласились лишь принцессу Терезу Кристину Бурбон-Сицилийскую. Сватовство проходило заочно, по портрету, и внешность невесты была сильно приукрашена. Увидев ее вживую, бразильский наследник буквально отшатнулся – так она была нехороша. Но взять назад слово чести не смог, и в дальнейшем это стало залогом долгого счастливого брака... Фернандо Сейшас оказывается почти в той же ситуации – сначала дает слово, и только потом видит невесту, девушку, любовью которой когда-то пренебрег. Отказаться он уже не может, так как задаток из ее приданого им истрачен.

Но романная ситуация, задуманная в «бальзаковских» категориях, под пером Жозе де Аленкара будет развиваться по иным – романтическим – канонам. И пусть писатель щедро разбрасывает упоминания о «среде», «обществе» и «воспитании» своих героев, как это делали европейские реалисты... Пусть отдает дань и нарождающемуся натурализму, рассуждая о физиологии ревности или о том, какое чувственное воздействие оказывает вальс на бразильский темперамент...¹¹ Созданную им картину мира это не меняет. Характеры его героев созданы по романтическим законам. Аурелия мстит Сейшасу не за то, что тот отказался от нее ради светского успеха и богатства, а за то, что он предал ее представление об Идеале, об Абсолюте. Он мог бы когда-то, полюбив ее бескорыстно, стать идеальным Творцом, а она – его Творением. Чувства, которые они питают друг к другу, не случайно сравниваются с теми, что влекли Пигмалиона к Галатее. Но теперь оживляющее, одухотворяющее начало любви, связующее героев античного мифа, в жестоком фарсе, который разыгрывают персонажи Аленкара, вывернуто наизнанку, снижено. Пигмалион и Галатея меняются местами. Только в финале романа «язык торга» (выражение Т.Д. Венедиктовой) уступает место языку поэзии.

Любовь показана в «Сеньоре» как великая преобразующая сила. В художественном арсенале Аленкара она выступает вместе со своими двумя союзниками – миром природы и культуры. Пьянящее дыхание южной ночи, чарующие запахи сада, красота цветущих растений искушают героев, словно призывая их сдаться, отречься от низменных и сиюминутных расчетов. Именно тогда и там в Сейшасе, импровизирующем на темы байроновского «Корсара» и «Паризины», просыпается истинный поэт, и исчезает подражатель, фат, носивший до сих пор лишь модную маску «байронической личности». «Корсар» Байрона с его неукротимыми страстями, с образом роковой мстительницы как бы «удваивает» историю Аурелии, гиперболизирует ее.

Аленкар прослеживает эволюцию чувства Сеньоры к ее белому рабу, показывает, как скрывается рвущееся наружу «природное начало», страсть и чувственность, которой позволено торжествовать лишь

¹¹ Такая открытость, даже аморфность эстетической системы, характерной для творчества Аленкара этих лет, по мнению современных исследователей [Granja Tigre Lima 2019], позволяет выстроить логическую цепочку: характер героини – художественная картина мира – образ бразильского общества. Все три компонента маркированы признаками «чуда/чудища» и неоформленности (букв.: *monstruo disforme*).

тогда, когда победа одержана. Героине Аленкара под силу оказывается не только почувствовать себя госпожой и хозяйкой мужчины, поменяться с ним социальными ролями, успешно продемонстрировав потенциал *муженичины*, но и утвердиться в ином качестве: она превращается в Творца, пере-создавая и себя, и своего любимого, возвышая его и одухотворяя.

Три национальные литературы, три модели, конечно, еще не дают исчерпывающего представления обо всех путях и способах поисков идентичности и обретении представления о себе – аргентинке, кубинке, бразильянке, своей расовой и гендерной сущности, социальной роли. Материал для дальнейших размышлений на эту тему дает и мексиканская, и чилийская литература XIX века. Очевидно одно: генезис образа «сильной женщины» просматривается в латиноамериканской прозе XIX века, он утверждается в динамике, рождается из оппозиций «мужского» и «женского», «белого» и «цветного», «дикого» и «цивилизованного». Неоднородность, гибридность, «кентаврическая» основа женских образов в романах этой эпохи позволяет лучше понять и продолжение традиции – преломление этих образов в литературе последующих веков.

ЛИТЕРАТУРА

[Башкова 2016] – *Башкова Е.В.* Мифообраз Эвиты Перон в аргентинской культуре и литературе XX–XXI вв. // Вестник Воронежского государственного университета. 2016. № 10. С. 5–9.

[Башкова 2015] – *Башкова Е.В.* Образ Праматери – Ла Малинче в мексиканской литературе второй половины XX века // Вестник УРАО. 2015. № 3. С. 107–112.

[Гирин 2004] – *Гирин Ю.Н.* Литература Венесуэлы. Литература Колумбии // История литератур Латинской Америки. Т. 4, ч. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 5–134.

[Кутейщикова Тертерян 1970] – *Кутейщикова В.Н., Тертерян И.А.* Формирование национальных литератур Латинской Америки и романтизм // Формирование национальных литератур Латинской Америки / Отв. ред. В.Н. Кутейщикова. М.: Наука. 1970. С. 3–35.

[Мармоль 1961] – *Мармоль Х.* Амалия. М.: ГИХЛ, 1961.

[Огнева 2020] – *Огнева Е.В.* Сеньора и ее белый раб // Аленкар Ж. Сеньора. М.: Ридеро, 2020. С. 1–19.

REFERENCES

[Álvarez-Amell 2000] – Álvarez-Amell, D. “Las dos caras de Cecilia Valdés: entre el romanticismo y el nacionalismo cubano.” *Hispania* 83:1 (2000): 1–10.

Bashkova, E.V. “Obraz Pramateri – La Malinche v meksikanskoj literature vtoroy poloviny XX veka.” [“The Image of Foremother – La Malinche in the Mexican Literature of the Second Half of the 20th Century.”] *Vestnik URAO* 3 (2015): 107–112. (In Russ.)

Bashkova, E.V. “Mifoobraz Evity Peron v argentinskoj kul'ture i literature XX–XXI vv.” [“The Mythoimage of Evita Peron in Argentine Culture and Literature of the XX–XXI Centuries.”] *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta* 10 (2016): 5–9. (In Russ.)

[Cámara 1999] – Cámara, M. “La mulata, un cuerpo sin voz en la cultura cubana.” *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* 109 (1999): 75–81.

[Di Meglio 2006] – Di Meglio, M. “Miradas complementarias: lecturas y relecturas de *Amalia*.” *Espéculo. Revista de estudios literarios* 33 (2006). Online at <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/amalia.html>

Girin, Yu.N. “Literatura Venesuely. Literatura Kolumbii.” [“Literature of Venezuela. Literature of Colombia.”] *Istoriia literatur Latinskoj Ameriki* [*The History of the Literature of Latin America*]. Vol. 4, p. 2. Moscow: IMLI RAN Publ., 2004: 5–134. (In Russ.)

[Granja Tigre Lima 2019] – Granja, L.; Tigre Lima, L. “Ideas no lugar: *Senhora* de José de Alencar.” *Alea* 21:3 (sept./dec. 2019): 49–63.

Kuteishchikova, V.N., Terterian, I.A. “Formirovanie natsional'nykh literatur Latinskoj Ameriki i romantizm” [“Formation of National Literatures of Latin America and Romanticism.”] *Formirovanie natsional'nykh literatur Latinskoj Ameriki* [*Formation of National Literatures of Latin America*], ed. V.N. Kuteishchikova. Moscow: Nauka Publ., 1970: 3–35. (In Russ.)

Mármol, J. *Amalia* [*Amalia*]. Moscow: GIHKL Publ., 1961. (In Russ.)

Ogneva, E.V. “Sen'ora i ee belyi rab” [“Senhora and Her Slave.”] Alencar, J. *Sen'ora* [*Senhora*]. Moscow: Ridero Publ., 2020: 11–19. (In Russ.)

Received: 9 Oct. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020