

18+

КАРЛОС
ГРАНЕС

ЛАТИНО- АМЕРИКАНСКОЕ БЕЗУМИЕ

КУЛЬТУРНАЯ
И ПОЛИТИЧЕСКАЯ
ИСТОРИЯ XX ВЕКА

КоЛибри

Карлос Гранес
Латиноамериканское
безумие: культурная и
политическая история XX века
Серия «Исторический интерес»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=73268738

*Латиноамериканское безумие: культурная и политическая история XX века: КоЛибри, Издательство АЗБУКА; Москва; 2026
ISBN 978-5-389-32071-0*

Аннотация

Монография Карлоса Гранеса – фундаментальное исследование диалектики искусства и власти в Латинской Америке XX века. От сакральной смерти Хосе Марти и антиимпериалистического пафоса Рубена Дарио к утопиям Васконселоса и эстетическим бунтам Уидобро и Борхеса, от «магического реализма» Гарсиа Маркеса до «ворчания» Боланьо – автор прослеживает, как поэты и художники конструировали политические мифы, а идеологии использовали искусство. Научная редакция доктора филологических наук, профессора Юрия Николаевича Гирина обеспечивает академическую точность и глубину контекста. Ключевая работа для понимания искусства и политики континента в XX веке и сегодня.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

К читателю	9
Перед началом. Гибель Хосе Марти и прелюдия к долгому XX веку Латинской Америки	12
Первая часть	20
Отвращение к жизни и другие пути к башне из слоновой кости	20
Калибан против Ариэля: истоки латиноамериканского антиянкизма	29
Испаноамериканский модернизм политизируется и американизируется	39
От ариэлизма к латинским демократиям	49
Вспышка европейского авангарда и ее невероятные последствия	56
Переход к авангарду: Доктор Атль и Мексиканская революция	63
Хосе Васконселос и расовый утопизм	74
Индоамериканский политический авангард: от Аргентинской университетской реформы до образования АПРА	84
Висенте Уидобро и креасьонизм: рождение латиноамериканского конструктивного авангарда	94
От креасьонизма к ультраизму: Борхесы	105

приносят авангард в Буэнос-Айрес	
Мексиканский мурализм: между космической расой и авангардом	113
Конец ознакомительного фрагмента.	120

Карлос Гранес Латиноамериканское безумие: культурная и политическая история XX века

Посвящается Фиоре

Carlos Granés

Delirio americano. Una historia cultural y política de América Latina

Перевод с испанского Владислава Федюшина

Под научной редакцией доктора филологических наук Ю.
Н. Гирина

© Карлос Гранес, 2022

© В. Федюшин, перевод, 2026

© Издание на русском языке. ООО «Издательство АЗБУ-КА», 2026

КоЛибри®



Исследование Карлоса Гранеса связей, определявших развитие политики и культуры на протяжении XIX и XXI веков, вызвало споры как среди правых, так и среди левых по вопросу, который восходит к началу времен: утопии создают поэты?

El Pais

Delirio americano напоминает ацтекский Камень Солнца, который автор раскручивает с головокружительной скоростью. Читатель пытается сосредоточиться на мелькающих глифах – именах основных действующих лиц, – но их так много, а скорость так велика, что вместо сосредоточения он достигает гипноза. Следить за последовательностью событий и судьбами людей в этой книге так же сложно, как с первого прочтения восстановить генеалогию семьи Буэндиа в знаменитом романе Гарсиа Маркеса. Однако, как и в «Ста годах одиночества», значение имеет не это. Заклинатель-автор разворачивает перед очарованным читателем интеллектуальную историю Латинской Америки. Проснувшись в объятиях европейской культуры, латиноамериканские поэты впервые осознают себя частью другой земли – такой странной, сюрреалистичной, неописанной и беззащитной перед угрозой утилитарных интересов

североамериканцев. Ее спасение потребует от них осознания собственной идентичности, которое, грустно улыбаясь Карлос Гранес, будет стоять латиноамериканцам времени, крови и разбившихся надежд.

Кристина Буйнова, к.и.н., доцент кафедры испанского языка МГИМО, соавтор книги «Пять дней в Москве. Визит Марио Варгаса Льосы в Советский Союз»

Книга Карлоса Гранеса показывает в удивительно точной, барочной и, по всей видимости, единственно возможной манере, как из череды масштабных трагедий, абсурдных мелочей и драматичных будней рождается Латинская Америка, какой мы ее знаем сегодня. Это не подведение итогов, а фиксация становления. Карлос Гранес не пытается создать привычную линейную структуру с простыми логическими связями, поскольку непрост и нелинеен сам предмет описания.

Метод Карлоса Гранеса – не рационализация истории, а синхронизация с ней, постижение исторического процесса через его проживание. И его книга написана столь же неистово, парадоксально и многообразно, как неистова, парадоксальна и многообразна история Латинской Америки XX века.

Борис Ковалев, филолог-латиноамериканист, ассистент кафедры романской филологии СПбГУ, переводчик, член Союза писателей Санкт-Петербурга

К читателю

1. В зависимости от того, что больше интересует вас при чтении этой книги, она может представлять собой одно большое эссе, три различных трактата, справочное пособие или краткий текст. В любом случае в конце вы найдете – или надеюсь, что найдете, – настоящее сокровище в виде знаний, данных, идей, интерпретаций и даже суждений, а под суперобложкой увидите карту, которая облегчит любой задуманный вами поиск или приключение.

2. Читателю, который не боится осилить несколько сотен страниц, я рекомендую считать, что у него в руках единая книга и, конечно же, что она стоит того, чтобы прочитать ее от корки до корки. В этом случае вы сможете изучить культурную и политическую историю долгого XX века Латинской Америки – настолько полную и исчерпывающую, насколько позволяют рациональность редактора и мои возможности.

3. Но если ваши интересы ограничиваются зарождением модерности в культуре Латинской Америки, историей модернизма и авангарда, вы можете удовлетворить свое любопытство первой частью книги. В этом случае вы прочтете трактат, анализирующий последствия империализма для латиноамериканской культуры и политики.

4. Если же вас интересует то, как происходило складыва-

ние современных государств и какую роль сыграла в этом процессе культура, то вам стоит прочесть вторую часть. В ней вы узнаете о влиянии национализма на искусство и о том, как политика может использовать деятелей культуры для создания национально-народных, популистских или модернизационных фикций.

5. Но если эти времена кажутся вам слишком далекими и вы хотите узнать, что произошло в Латинской Америке после Кубинской революции и каково было ее влияние на искусство и политику, начните с третьей части. На этих страницах вы увидите, какое влияние на культурную жизнь континента оказали Фидель Кастро и Че Гевара.

6. Но и это еще не все. Если вам наплевать на Латинскую Америку – на что, конечно, вы имеете полное право, – то вас могут заинтересовать последние главы третьей части. Они содержат рассказ о том, как типично латиноамериканские явления, такие как популизм и индихенизм¹, сегодня влияют на политические и культурные практики Запада. В этом случае у вас в руках окажется небольшое эссе об изобретении и инструментализации жертвы.

7. Пятьсот страниц – это очень много, и если ничего из вышеперечисленного вас не заинтересовало, то использую последний козырь: здесь вы сможете найти ключевые фигу-

¹ Индихенизм – реалистическое течение в литературе и искусстве стран Латинской Америки конца XIX – начала XX в. Представлено произведениями, объединенными общей тематикой (образ индейца на первом плане) и рядом идеологических и эстетических установок. – *Прим. ред.*

ры латиноамериканской культуры. Просто следуйте за картой или найдите в указателе имен – Сесар Вальехо, Науи Олин, Хуан Доминго Перон, Долорес Какуанго, Гарсиа Маркес, Дорис Сальседо, Каэтано Велозу и сотни других – то, которое покажется вам интересным; вы обязательно найдете анализ, который поможет вам понять творчество и значение этой фигуры для своего времени. В таком случае вы ознакомитесь со справочным пособием о наиболее важных личностях Латинской Америки за последние 125 лет.

8. И последнее: наслаждайтесь приятной и сказочной фантазией латиноамериканских творцов, наблюдайте за ужасными последствиями мечтаний политиков и осознавайте, что ничего чистого в природе не бывает и что иногда два этих типа безумства идут рука об руку, поддерживая друг друга, как часть одной и той же цепи генетического кода.

Перед началом. Гибель Хосе Марти и прелюдия к долгому XX веку Латинской Америки

Красная луна, скользя за облаками, освещала каменистый берег. Промокшие после долгой дождливой ночи в шхуне, мужчины с нетерпением ждали, когда можно будет пристать к берегу, зайти в мангровые заросли и устроиться на ночлег. Во рту они чувствовали вкус последних капель сладкого вина из Малаги, взятого на борт накануне в Кап-Аитьене. Теперь, после остановки в Инагуа, они наконец подходили к Плайитас-де-Кахобабо. Война – еще одна война – началась месяцем и 18 днями ранее, 24 февраля 1895 года, и руководство революционной партии хотело прибыть на место, чтобы ее возглавить. Для Хосе Марти, не имевшего военного опыта, не участвовавшего ни в Десятилетней, ни в Малой войне, эта авантюра была отнюдь не просто очередным восстанием за независимость. Она была чем-то иным. Судьбой, которую он себе начертал в своих стихах.

«Прекрасна смерть, когда мы умираем / За родину и за ее свободу!»² – такими строками заканчивается его первое произведение «Абдала» – драматическая поэма 1869 года. С

² *Марти, Хосе. Абдала / Пер. О. Савича // Хосе Марти. Избранное. М.: Художественная литература. 1978. С. 47.*

тех самых пор, судя по его стихам, полным болезненных и печальных строк, он, кажется, знал, как встретит смерть. Болезнь века, это романтическое мучение, озлоблявшее душу и обострявшее перо поэтов-модернистов, бурлило в каждом его стихотворении. Но, в отличие от Хосе Асунсьона Сильвы, Мануэля Гутьерреса Нахеры, Амадо Нерво или Хулиана дель Касаля, Марти не собирался растрачивать жизнь на печали или отказываться от связи с миром. Его смерть должна была иметь смысл, его смерть должна была помочь самому насущному делу – освобождению Кубы. Марти собирался отдать свою жизнь за свободу родины.

Этот кубинец, связывавший два исторических периода и два мирочувствия, был последним романтиком и первым модернистом³: последним поэтом, сражавшимся против Испании в войне за независимость, и первым выразителем экзистенциальных метаний, которые сформируют мироощущение следующего поколения; последним, кто противостоял испанскому колониализму, и первым, кто понял, что новой

³ Под модернизмом здесь и далее подразумевается т. н. испаноамериканский модернизм, типологически родственный европейскому ар-нуво. Находясь на пересечении многих идейно-художественных орбит своего времени – запоздалого романтизма, символизма, парнасства, испанского философско-эстетического течения краутизма, декадентских веяний, – испаноамериканский модернизм совокупно ассимилировал разнородные литературные формы с целью создания собственного языка, способного выразить культурную индивидуальность Испанской Америки. Крупнейшими представителями этого течения были никарагуанец Рубен Дарио, уругваец Хосе Энрике Родо и кубинец Хосе Марти, считающийся провозвестником идеологии и эстетики «нашего американизма». – *Прим. пер.*

угрозой для Латинской Америки станет империализм США.

Он видел это ясно, потому что после насыщенной событиями юности, на которую выпали и тюрьма, и каторжные работы, и две эмиграции, Марти много лет прожил в Нью-Йорке. С 1880 по 1895 год, работая журналистом и сочиняя стихи, благодаря которым обретет бессмертие, он вблизи видел, почти чувствовал становление империализма янки и его не такие уж тайные амбиции в отношении Карибов. Он восхищался «нацией, добившейся невиданной до сего времени свободы»⁴, но также понимал, что ей присущи определенные черты, вызывавшие у него огромное недоверие: чрезмерный индивидуализм, поклонение богатству, презрение к латиноамериканцам и определенная непоследовательность в отношении принципов. Последнее было страшнее всего. Марти боялся, что янки воспользуются мощью, которая досталась им усилиями нескольких поколений свободных мужчин и женщин, приехавших на их землю со всех концов света, чтобы отнять свободу у соседней страны. И не просто соседней, а его собственной – Кубы. Марти предвидел то, что в конце концов и произошло в 1898 году, уже после его смерти, и именно поэтому он решил ускорить борьбу против Испании. Своему мексиканскому другу Мануэлю Меркадо он объяснял: чтобы остановить завоевание Вест-Индии силами янки, необходимо добиться независимости. Хотя модернист-

⁴ *Марти, Х.* В защиту Кубы. Письмо редактору нью-йоркской газеты «Ивнинг пост» // *Хосе Марти. Избранное.* С. 315.

ское мироощущение побуждало его бежать от жизни и людей и искать убежище в башне из слоновой кости, романтическая сторона его личности вынуждала лелеять верность родине и стремление ее спасти. Именно поэтому он был там и именно поэтому был готов исполнить судьбу, предначертанную в его стихах. «И пусть страна родная / Не узнает, что я за нее умираю / Одинок. На зов откликнусь, ибо / Я жив ради нее, чтобы служить ей, / И послужу верней всего своей смертью»⁵. Так и получилось.

Путь в горы начался 14 апреля. Главнокомандующий Максимо Гомес в сопровождении Франсиско Борреро, Анхеля Герры, Марти и многих других стремился установить контакт с повстанческими силами Антонио Масео, чей отряд высадился в Баракоа, в нескольких километрах к северу. Во время путешествия Марти пережил, по его словам, полное откровение природы. Он сказал себе – и позже записал это в дневнике, – что ничто не сближает людей так сильно, как эти путешествия по горам. Его восхитила встреча с отрядом вооруженных винтовками, мачете и револьверами партизан Феликса Руэна и еще больше воодушевила беседа с узнавшими его крестьянами. Некоторые называли его «президентом», ни больше ни меньше, а другие уверяли, что испанцы его боятся: это доказывало, что его труды были не напрасны. Хроники, которые он время от времени писал для газеты «Насьон» в Буэнос-Айресе, публичные выступления и

⁵ *Марти, Х. Чужеземцу / Сб. «Цветы изгнания». – Перевод Ю. Гирина.*

политическая деятельность, а также издательские проекты – например, ориентированный на латиноамериканских детей журнал «Золотой век» – сделали его популярной и харизматичной фигурой.

В первые дни, готовясь к бою, он внимательно следил за жизнью в лагере. В дневнике он описывал, как мужчины развешивают гамаки, несут тростник на сахарную мельницу, чтобы сделать гуарапо⁶, или как индианка в окружении своих семерых детей очищает кофейные зерна, чтобы затем приготовить из них напиток. Марти с вниманием относился к деталям ландшафта и троп, по которым двигался. Он записывал названия каждого куста, каждого цветка, каждого дерева: кахуэйран, караколильо, хукаро, альмасиго, хагуа, гуира, хугуэ... Ему было интересно, какие крылья щекочут их листья, создавая симфонию, которую он слышал каждый день, какие крошечные скрипки наделяют душой и звуком окружавшие его растения. Было очевидно: хотя он и делал революцию, он ни на секунду не переставал быть поэтом. Более того, он делал то, что впоследствии повторяют его последователи в первые годы XX века. Он открывал для себя американский пейзаж.

В этих лесистых горах на юге Кубы, по пути к Арройо-Ондо, он наконец столкнулся с неприятельской армией. Случилось это 25 апреля – не в день его смерти, но в день, когда он вблизи увидел ужасы войны. Издалека он слышал гро-

⁶ Гуарапо – сок сахарного тростника. – *Прим. ред.*

хот выстрелов, крики повстанцев, внезапно превратившихся в мишени. Несколько его товарищей погибли, другие были ранены. Кубинский пейзаж оказался запятнан кровью, и это воздействие, свидетельство боли и смерти, не позволило ему радоваться победе в той первой стычке.

Отряд продолжал двигаться по диагонали к северо-западу острова. В Харагуэте, обвязав стволы деревьев лианами и накрыв их пальмовыми листьями, они разбили новый лагерь. По приговору военного трибунала был расстрелян некий Масабо, обвиненный в изнасиловании и грабеже. Обиды, предательства, ссоры: жизнь в сельве оказалась не такой, какой представлял себе Марти. Все были в напряжении; он и сам пребывал в отчаянии от того, что лидеры революции, Масео и Гомес, так и не договорились о том, как формировать правительство после победы над испанцами.

19 мая они вновь обнаружили врага. Повстанцы поспешно взялись за оружие, чтобы снова вступить в бой. Версии расходятся, и неясно, поскакал ли Марти вместе с другими офицерами, или же Максимо Гомес приказал ему ждать развития событий в безопасности. Если его действительно просили сдерживаться, пока он не овладеет военным искусством, то Марти не обратил на это ни малейшего внимания. На коне он поскакал навстречу противнику к берегам реки Контрамаэстре, за ним вдогонку бросился его телохранитель Анхель де ла Гуардиа, к сожалению не оправдавший своего име-

ни⁷. Как и все латиноамериканцы, сменявшие перо на винтовку, Марти был неуклюж и неопытен. Его пыл превосходил умение, а эхо собственных стихов заглушало любые наставления боевого товарища. Если Анхель де ла Гуардиа и пытался избежать беды, то Марти не обратил на него внимания. Писали, будто он бросился в атаку, став самой заметной мишенью; раздались выстрелы, он почувствовал, как его плоть разрывают три пули: одна вонзилась в грудь, другая в ногу, последняя – в шею. Он отправился на Кубу, чтобы умереть за свою страну, и именно это он смиренно сделал, возможно, будучи счастливым, как и подобает человеку, который видит смысл только в самоотверженности и героических поступках. Через месяц и несколько дней после высадки в Плайитас-де-Кахобабо роковая судьба, о которой он так часто фантазировал, стала реальностью. Смесь поэзии и революции оставила в истории величественную смерть и создала новый латиноамериканский миф – предвестник событий будущего, когда в душах молодых латиноамериканцев разгорятся идеалы, музы и идеологии. Ведь за Марти следует множество других поэтов, мечтателей и утопистов, готовых раз за разом освобождать континент от угрожающих ему ветряных мельниц. Не знавшие меры альтруисты, они хотели привести Латинскую Америку в более благоприятные порты, к землям, освещавшимся их фантазиями и самыми

⁷ Имя полковника – Ángel Perfecto de la Guardia буквально означает «превосходный ангел-хранитель». – *Прим. пер.*

необычными, спасительными, а иногда и кровавыми заблуждениями.

И вот что из этого вышло.

**Первая часть
1898–1930**

**Континент в поиске
самого себя: американизм
и фантазмы авангарда**

*Если мечта принадлежит всем, то бред
принадлежит поэтам.*

Висенте Уидобро

**Отвращение к жизни и другие
пути к башне из слоновой кости**

*Весь гнев и ужас, что в груди моей
Теснятся, хочу исторгнуть. От каждого живого
Как от прокаженного бегу в смущеньи.
Корабль жизни меня измучил: я страдаю,
Как от морской болезни, проклятой жаждой,
Терзающей нутро. О, если бы возмочь*

В одно мгновение броситься в пучину!
Хосе Марти, «Весь гнев и ужас, что в груди моей»⁸

Казалось бы, немыслимо, чтобы поэты-модернисты, последователи Хосе Марти, могли дать увлечь себя политикой. Это верно, что устами Рубена Дарио прославлялся «новый дух», а величайшей задачей объявлялось обновление. Однако дела житейские, а еще больше – вульгарные махинации в конторах и судах вызывали у них отвращение. Повсюду, от Аргентины до Мексики, появлялась новая поросль поэтов, ценивших искренность художественной выразительности, личное чувство, свободу и полет. Они, как и молодежь всех времен, стремились к духовному возрождению; среди их лозунгов был призыв, брошенный перуанцем Мануэлем Гонсалесом Прадой в 1888 году: «Старики – в могилу, молодые – за работу!»⁹ Новые идеи и новые эстетические влияния приводили их в восторг. Романтизм Виктора Гюго и Байрона еще был жив, но его уже начинали теснить литературные течения, ограничивавшие риторические излишества. «Проклятый» стиль Рембо и Верлена помог им отбросить витийство и сделать стихи живее, а душевное смятение гетевского юного Вертера – понять сложную симптоматику *fin-de-siècle*, смесь сомнений и тревог, усталости и разочарования, кото-

⁸ Из сборника «Свободные стихи». – Перевод Ю. Гирина; если не указано иное, перевод В. Федюшина.

⁹ Manuel González Prada. Páginas libres. Horas de lucha / Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 46.

рые в итоге породили новое душевное страдание: знаменитую «болезнь века». Но если для одних поэтов была характерна томность, то другие под действием виталистического и аристократического индивидуализма Ницше и Георга Брандеса были энергичными, гордыми, развязными. Модернизм конца XIX века сочетал несочетаемое: болезненную экзистенциальную тоску – и эротическую силу; одержимость блестящим, утонченным и неземным – и вкус к редкому, экзотическому, восточному и далекому; крайнюю идеализацию классической древности с ее мраморами, богами и легендами – и более поздний интерес к американскому пейзажу.

Если мексиканец Мануэль Гутьеррес Нахера задавался вопросом о смысле жизни в трагических стихах – «И это бытие, что нам дано, / В котором пребываем, – / Оно нам суждено? / Заслужено ль оно? / Не зря ли жизнь мы проживаем?»¹⁰, – то уругваец Хулио Эррера-и-Рейссиг закрылся в своей «Башне панорам», где кропал восторженные гимны индивидуализму – прелюдию к авангардным манифестам 1920-х годов. «Один и наедине с собой! – говорит он в «Декрете». – Я провозглашаю литературную неприкосновенность моей личности [...]. Мне докучает, что иные критики суеются и заискивают передо мной [...]. Оставьте богов в покое!»¹¹

¹⁰ Manuel Gutiérrez Nájera, «Monólogo del incrédulo», en Poesía, México, Impresora del Timbre, 1896, p. 240. – *Перевод Ю. Гирина.*

¹¹ Цит. по: Max Enríquez Ureña, Breve historia del modernismo (1954), México

Хулиан дель Касаль и Амадо Нерво писали скорбные стихи о жизни и смерти, а колумбиец Хосе Асунсьон Сильва, певец меланхолии и смерти, поддерживает в своих стихах все тот же мрачный и скорбный тон: «Зачем ничтожной жизнью, без цели, мы живем? / И ждет ли нас оазис в пустыне сей бескрайней? / Зачем мы родились? Зачем же мы умрем? / Зачем? Ответь, родная, утешь печаль поэта!»¹² Далекий от всех этих тревог уроженец Веракруса Сальвадор Диас Мирон претендовал на некий художественный аристократизм: «Ничтожества! Вас раздражает / Дыхание свободное возвышенной души / И в своей злобе, что из страха возникает, / Глумитесь вы над полоненным, перед которым пресмыкались»¹³. Были и дерзкие модернисты, авантюристы, с удовольствием вступавшие в споры и восхвалявшие любого латиноамериканского деспота, – например, перуанец Хосе Сантос Чокано, – и виталисты другого типа, как венесуэлец Руфино Бланко Фомбона, который в своих стихах утверждал, что лучшие песни – это песни о любви, а «лучшая поэма – это жизнь»¹⁴.

Все эти различные личностные качества и вариации мо-

D. F., Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 261.

¹² Сильва Х. А. Ответ Земли / Пер. М. Квятковского // Поэзия Колумбии / М.: Художественная литература, 1991. С. 41.

¹³ Salvador Díaz Mirón, «Excélsior», en Lascas, Xalapa, México, Tipografía del Gobierno del Estado, 1901, p. 29. – Перевод Ю. Гирина.

¹⁴ Rufino Blanco Fombona, «Explicación», en Pequeña ópera lírica. Trovadores y trova, Madrid, América, 1929, p. 25.

тивации подходят под один ярлык – ведь модернизм, в конце концов, нес на себе отпечаток романтизма. Чтобы понять, что сделали эти испаноамериканские поэты и, конечно, авангардисты, необходимо помнить, что романтизм был совершенно современным движением, возникшим в оппозиции к современности. То была мятежная и критическая тень, брошенная на рационализм и технику, на прогресс и промышленность. Темный, непостижимый, иррациональный, теллурический, радикальный, подрывной, интуитивный, сладострастный и упадочнический свет, противостоявший ясному и определенному свету науки и разума. Если мысль Просвещения очищала сущее от мифов и суеверий, упорядочивала и классифицировала его, то романтизм наполнял его странными образами, эмоциональными связями с землей, не поддававшимися рациональному контролю импульсами, виталистическими порывами и экзистенциальными проблемами. Вот почему к романтизму относятся как юношеская сила и бодрость Рубена Дарио или Эрреры-и-Рейссига, так и лихорадочная слабость и меланхолия Амадо Нерво. Так же романтичны были буйство, конфликт, индивидуализм и насилие Сантоса Чокано или Диаса Мирона, так же романтична была гармония с природой, растворение «я» в высших порядках или наркотиках и ускользающие фантазии Хулиана дель Касаля. Романтичным было как разрушительное, экзотическое и ужасное, так и привычное, обычное и сельское. Как чувственность Дельмиры Агустини, так и мистицизм Гу-

тьерреса Нахеры. Древнее, историческое, глубокие и не постижимые истоки – и революция, новое, мимолетное мгновение. Сила, воля и жизнь – с одной стороны, психологические мучения, пытки и самоубийство – с другой. Исайя Берлин добавил к этому списку еще один элемент. Романтическим было как искусство ради искусства, к которому изначально стремились модернисты, так и искусство как инструмент общественного и национального спасения, к которому вели их начинания.

Они были противоречивы и романтичны – да, но прежде всего универсальны и космополитичны. По крайней мере, на первом этапе, до той великой травмы 1898 года, изменившей геополитику континента, Латинская Америка не имела для них большого значения. Их целью был второй Ренессанс – «Вселенский собор человеческого разума»¹⁵, как назвал его колумбийский поэт и критик Рафаэль Майя, – способный объединить лучшие плоды человеческих мысли и чувств. Пока тирании сменяли друг друга в правительственных дворцах и на полях сражений, пока каждые четверть часа вспыхивали революции, поэты отрицали реальность, рисуя под торжественными и грандиозными фронтисписами далекие миры. «Я ненавижу жизнь и время, в которые мне довелось родиться», – сказал Рубен Дарио в прологе к «Языческим псалмам», а затем сбежал от того и другого и

¹⁵ Rafael Maya, *Los orígenes del modernismo en Colombia*, Bogotá, Biblioteca de Autores Contemporáneos, 1961, p. 24.

стал писать о греческих богах, кентаврах, блеске Флоренции, французской тоске, восточной роскоши или грации менад, наяд и сатиров. Боливиец Рикардо Хаймес Фрейре, еще один аристократ духа, чтобы скрыть реальность своего существования под покровом артистизма и героизма, населил стихи «Варварской Касталии» драконами, гидрами, эльфами, феями, скандинавскими богами и чудовищами. Противоречивый Леопольдо Лугонес пошел еще дальше, признавшись в предисловии к «Лунным песням» в своем увлечении луной, которое привело бы в ужас его современника, футуриста Маринетти: «Было ли в мире более чистое и трудное занятие, чем петь луне из мести к жизни?»¹⁶

Стихи модернистов изобиловали крыльями и полетами; орлами, бабочками и лебедями. Это новое поколение знало о Париже больше, чем сами парижане, чувствовало себя в Греции как дома и больше разбиралось в фантазиях о классическом полисе, чем в Метапе, Такне, Монтевидео или Боготе. Они были избранными, аристократией чувства и мысли, которая на континенте, лишенном интеллектуальных традиций, общалась с лучшими плодами человеческого воображения. «Почему мы должны закрывать свою душу от всего, что может ее обогатить?» – спрашивал себя Бланко Фомбона¹⁷. Так оно и было: они ни от чего не отказыва-

¹⁶ Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano, eds., 1909, p. 12.

¹⁷ Rufino Blanco Fombona, *Diarios de mi vida. Una selección*, Caracas, Monte

лись, потому что именно им надлежало обновить жизненные источники, возглавить новые эстетические поиски, наставить молодых людей в нравственных и духовных вопросах. Несмотря на артистическую элитарность и презрение к рутине и практическим вопросам жизни, в итоге они попадали в парламенты, жили на жалованье дипломатов и поражали образованных читателей журналистскими репортажами. Уклоняясь от всего реального, они непременно несли тайную антенну, ловившую волны актуальной политической жизни и кругов, где тасовались колоды власти.

Это стало очевидно в 1898 году, когда США присоединились к борьбе Кубы за независимость, победили Испанию и утвердились в качестве новой имперской державы в Карибском бассейне. То был решающий момент, момент, когда башня из слоновой кости, в которой укрылись поэты, начала трескаться. Все лопнуло, как мыльный пузырь: парижские фантазии, тоска по миру классической древности, декадентская богема, – и перед их глазами предстала политическая реальность Латинской Америки. Марти предвещал это: нас подстерегают янки; и это предсказание, как и предсказание его собственной гибели, сбылось. Теперь поэтам не оставалось ничего, кроме как выйти на площадь, наполнить свои стихи гневом и возмущением, диатрибами и лозунгами. Удивительным образом новый антиимпериалистический пыл способствовал соединению искусства и полити-

ки, и важнее всего, что в Латинской Америке это произошло раньше, чем в Европе. Испаноамериканские модернисты опередили первый европейский революционный авангард – итальянский футуризм, – первый рык которого раздастся только в 1909 году. И – обратите внимание на совпадение – тоже в ответ на угрозу со стороны империи, в данном случае Австро-Венгрии. Итак, если футуристы стали самыми радикальными защитниками новой итальянской нации и идентичности, которой были свойственны скорость, динамизм и воинственный пыл, то модернисты стали возвеличивать то, что ранее игнорировали, – американскую реальность – и объединять человеческие и природные элементы континента, чтобы возвести эстетическую и моральную плотину, которая остановит притязания янки. Начиналась новая война, которая будет происходить уже не в морях Карибов, а в области культуры, и целью ее станет демонстрация превосходства латинского духа над утилитарным варварством североамериканцев.

Калибан против Ариэля: истоки латиноамериканского антиянкизма

*Бледноликие, как привиденья,
вот они, здесь уже,
со своими введениями
идеалов
богемных!*
*Опьяненные винами света,
что неведомы варварам,
ходящим в лохмотьях, но это
души колосса, что достигли
предвечных высот, где лавры
свои листья сплетают в венки олимпийцам,
твоим причащенным, о Гений!*
Гильермо Валенсия, «Анархос»¹⁸

Американцы обстреливали Матансас, атаковали испанский флот в Тихом океане, начали наступление на Сан-Хуан, столицу Пуэрто-Рико. Немногим более чем за три месяца мир изменился. Испания потеряла последние колониальные владения в Карибском бассейне, а США захватили берега Пуэрто-Рико, установили власть над Кубой и взяли на себя роль жандарма во всем регионе. Если в Европе, как часто говорят, XX век начался с Первой мировой войны, то в Латинской Америке он начался тогда, в 1898 году: именно

¹⁸ Перевод Ю. Гирина.

тогда были порождены присутствием США политические и культурные проблемы, влияющие на всю жизнь континента по сей день. И действительно: если остальной Запад вошел в тот головокружительный век и рано или поздно – с падением Берлинской стены – из него вышел, то мы вошли в него рано и не вышли до сих пор. Сказочный мираж 1990-х годов о конце истории в Латинской Америке никогда не имел смысла.

Травма Испано-американской войны вызвала множество реакций, и одна из первых, конечно же, принадлежала Рубену Дарио. 20 мая 1898 года, когда еще не перестали извергать огонь пушки, никарагуанский поэт опубликовал в бунос-айресской газете «Тьемпо» статью с яростной критикой действий США. Она называлась «Триумф Калибана», и североамериканцев там он объявлял «ненавистниками латинской крови», «варварами»; людьми, которых интересуют только фондовый рынок и фабрики; существами, которые мало чем занимаются, кроме как едят, считают, пьют виски и делают деньги. Рубена Дарио приводило в ярость, что янки, ослепленные апоплексическим прогрессом, обладали такой же моральной и духовной сложностью, как зверь или циклоп. Разве их волновало благородство духа, культ красоты, утонченности, чувственности? Разве существовало в их сознании что-то выше их носа, что-то нематериальное, мечтательное, тоскующее по форме и содержанию? Конечно же

нет. Гринго были «врагами всякой идеальности»¹⁹. Спаслись могли, пожалуй, только двое порожденных ими уникальных творцов: так и не понятый По и демократ Уитмен; остальные обречены быть лишь подражателями в искусстве и науке.

Рубен Дарио не ограничился одной лишь диатрибой – он также призвал народы Латинской Америки объединиться, чтобы противостоять врагу. Каждый, у кого на устах еще сохранялась память о сосцах римской волчицы, писал он, обязан выступить против империализма янки. Не только латиноамериканцы, но и вся Европа, вся Вселенная обязаны гарантировать «будущее величие нашей расы». Экзальтированный, пылкий, он завершил статью словами о том, что и за горы золота «латинянин» не отдаст душу Калибану. Оттого в заголовке этой статьи читатель увидел имя Калибан; отныне оно надолго войдет в латиноамериканскую эссеистику.

Этот образ, как известно, принадлежит не Рубену Дарио, а Шекспиру. Английский драматург создал образ теллурического варварского персонажа, обитателя дикого острова, на котором происходит действие «Бури», и окрестил его именем, отсылавшим к фантазиям, которые у европейцев вызывал облик зубастого и мрачного каннибала. Любопытно, что теперь латиноамериканцы меняли понятия местами: нет, калибаны – это не мы, подарившие миру изысканный блеск модернизма, а они – янки, существа с сизыми от виски носами, оставившие после себя фондовый рынок, Уолл-стрит: какая

¹⁹ Rubén Darío, El triunfo de Calibán, Biblioteca Virtual Universal.

гадость.

Первым, кто писал о североамериканцах как о калибанах, был франко-аргентинец Поль Груссак. В конце XIX века он объехал всю Америку от Рио-де-ла-Платы до Ниагары и яркими мазками описал ужасающий контраст между латиноамериканским деспотизмом и зрелищем американского прогресса. Он критиковал неумелое руководство нашими странами, наши постоянные беспорядки, убогость жизни угнетенных и безнаказанность деспотов, чья власть основывалась на крови и грабеже, не идеализируя, однако, наших североамериканских соседей. Напротив, к северу от Рио-Браво он обнаружил царство индустриализма и грубой силы, плебейской и вульгарной демократии, где не было интеллектуальной аристократии, способной направить на бескрайние преии хоть один цивилизующий луч. Янки, восторгавшиеся Библией, шарлатанством «прессы для голодающих эмигрантов» и уравнительной демократией, которая создавала единообразную посредственность, путали истинную цивилизацию с «богатством, физическим пресыщением и материальной огромностью»²⁰. Поэтому в вопросах мысли циклопические США оказывались меньше крошечной Бельгии. Рождались ли в этой вульгарной и прозаической стране гениальные люди? По мнению Груссака, как вспоминал Борхес в одном из эссе из сборника «Новые расследования», конечно

²⁰ Paul Groussac, *Del Plata al Niágara*, Buenos Aires, Administración de la República, 1897, p. 282.

же нет: франко-аргентинец отрицал саму возможность гениальности и оригинальности у североамериканцев.

Янки было свойственно кое-что другое: бессознательная и жестокая сила, которую Груссак ассоциировал с Калибаном. Возможно, не столько с шекспировским персонажем, сколько с его интерпретацией в пьесе Эрнеста Ренана «Калибан», опубликованной в 1878 году. Автор превратил дикого обитателя заброшенного острова в революционера, завоевавшего власть над Миланом при поддержке народных масс. Для Ренана этот триумф народа имел отнюдь не положительные коннотации. Напротив, его приход к власти представлял собой атаку на идеал и цивилизацию, на книги и аристократию мысли. С приходом Калибана к власти наступили вульгаризация общественной жизни и господство посредственности – именно то, что Груссак видел в США и чего он не желал для Латинской Америки.

Несомненно, диагноз Груссак укреплял самооценку латиноамериканцев, но в то же время вселял в них ужасное недоверие к демократической системе. Ведь демократия означала власть народа, а с аристократической точки зрения модернистов, народ был слеп, груб и нуждался в возвышенной элите, которая бы им руководила. Ненависть к янки, оправданная как к захватчикам и колонизаторам Америки, превратилась в нечто большее: презрение к демократии и ее политическим производным, основанное на духовном превосходстве определенной элиты, цель которой – бороть-

ся с Калибановой анархией.

Наиболее ярким и влиятельным выражением этого разделения на «латинян» и «саксов» стала небольшая книга уругвайца Хосе Энрике Родо, опубликованная в 1900 году под не менее шекспировским названием «Ариэль». Она представляла собой эссе и светскую проповедь, призыв к молодежи и попытку определить координаты латинской идентичности, предостережение от ослепления некоторыми латиноамериканцев североамериканскими богатством и прогрессом. Родо яростно критиковал утилитарное понимание жизни – следствие практичности и безразличия к внутреннему миру человека, где рождается все тонкое и благородное, от нравственных идеалов до эстетического чувства. Истинное богатство, по мнению автора эссе, заключается в созерцательной жизни и бескорыстной деятельности, в духовном наслаждении, наполняющем душу, а не кошелек. Ссылка на Ариэля, духа воздуха, имела очевидное объяснение: в отличие от Калибана, латинянин должен был возвышаться, стремиться к интеллектуальному и нравственному превосходству, для чего было необходимо соотнести душу с благородными идеалами.

Ничто не вызывало у Родо больше неприятия, чем посредственность и вульгарность – пороки, которые могли развиваться в непродуманной демократической системе вроде системы янки, ориентированной на нивелирование, погружение всех жителей страны в единый океан заурядности. Равен-

ство, подавляющее порывы тех элит или той аристократии духа, которая призвана быть компасом общества, подрывает «моральные преимущества свободы». Цивилизация строится не «бесчеловечностью толпы» или «отвратительной жестокостью числа»²¹; она строится лучшими. В этом кроется огромное различие между саксами и латинянами. Мы призваны защищать идеи, мораль, искусство, науку, религию, они же, неспособные поднять глаза на благородное и бескорыстное, неспособные поэтому творить, ограничиваются тем, что используют чужие достижения. Они произведут на свет тысячу Эдисонов, но никогда – Галилея, они возведут мосты и небоскребы, но никогда не создадут произведений, подобных творчеству Рубена Дарио. Мы, латиноамериканцы, должны признать этот факт и создать союз, который проведет разделительную линию: вот они, вот мы; вот саксонская Америка, столь же мощная, сколь и бесплодная, а вот Америка латинская, столь же слабая, сколь возвышенная и совершенная.

Акцентированием этого разлома занялись Хосе Мария Варгас Вила и Руфино Бланко Фомбона, не столь изощренные, как Родо. Неоднозначный колумбийский писатель Варгас Вила, ярый антиклерикал, призывал к активному, даже насильственному сопротивлению империализму США. В двух своих журналах, «Испаноамерика» и «Немесис», и

²¹ José Rodó, Ariel (1900), en Ariel. Motivos de Proteo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 33 y 43.

в памфлете «Перед варварами», опубликованном в 1900 году и имевшем позднее несколько разных версий, Варгас Вила излагал одну и ту же мысль: мы, латиноамериканцы, не варвары. Сколько бы ни говорили о нашем происхождении от чибча, ацтеков или инков, дикари – они, потомки норманнов, пиратов, тевтонов, нищих немцев и Альбиона, алчных захватчиков, вонзивших свои когти и жадные клювы в Латинскую Америку. В отличие от Марти, который лишь изредка употреблял такие выражения, как «орел-разбойник», Варгас Вила писал почти одними гиперболами. Господствующей метафорой в его памфлете был грабеж; вездесущей эмоцией – презрение; основным стимулируемым чувством – ненависть. Таков, по его мнению, должен быть «наш девиз», «наш долг». Отказаться от ненависти к янки, говорил он, – это то же самое, что «отказаться от жизни»²².

Его венесуэльский друг презирал североамериканцев не менее страстно. В перерывах между драками и дуэлями Бланко Фомбона находил время для речей о единстве латиноамериканских стран друг с другом и с Испанией. Необходимо было создать общий фронт против США, олицетворявших собой отрицание всего возвышенного. Поэт был ошеломлен, когда узнал, что великого Максима Горького в Нью-Йорке выгнали из гостиницы за то, что тот остановился со своей любовницей. Кем возомнили себя эти жалкие янки,

²² José María Vargas Vila, *Ante los bárbaros. El yanqui; he ahí el enemigo* (1917), Barcelona, Ramón Palacio Viso, 1930, p. 157.

как они могли наплевать на две величайшие вещи, на которые способны люди, – искусство и любовь – из верности своему убогому пуританству. Враги роскоши, благоухания и эротизма – вот кем они были. Спекулянты, колонизирующие чужие страны, чтобы навязывать свои эгалитарные доктрины, стандартизирующие все, от обычаев до мнений, от стрижки до запаха лосьона после бритья. Варвары – они, а не мы: таков был лозунг, с которого начался XX век.

Наша судьба отделялась от судьбы США, и вновь стали актуальными слова, сказанные Марти в знаменитом эссе «Наша Америка»: мы больше не можем управлять нашими странами, руководствуясь заимствованными идеями; мы должны обратить свой взор на наш континент, познать его, изучить его, уделить внимание его психологии, даже склонностям его расы. «Хороший правитель в Америке не тот, кто досконально изучил, каков образ правления у немцев или французов, а тот, кто знает, из каких элементов состоит население его страны», – писал он²³, полагая, что это поможет противостоять латиноамериканской склонности к воображению. Меньше од и больше эмпирических исследований; меньше эскапизма. Для Марти править значило творить, а творить нужно было институты, растущие из американской почвы и не повторяющие ошибок либералов XIX века – наивных идеалистов, которые писали прекрасные, но мертворожденные кон-

²³ *Марти, Х. Наша Америка / Пер. Н. Наумова // Хосе Марти. Избранное. С. 273.*

ституции, рассчитанные на национальный характер, отличный от латиноамериканского. Декрет Гамильтона, настаивал Марти, не усмирит степного коня. Не поняв американца, не создав законы, соответствующие его природе, естественный человек будет продолжать восставать против человека образованного.

Его завету следовали до мелочей. С начала XX века такие ариэлисты, как перуанец Франсиско Гарсиа Кальдерон, и позитивисты вроде венесуэльца Лауреано Вальенильи Ланса придумывали институты, которые отвечали бы культурным, историческим, психологическим и расовым особенностям Латинской Америки. Внезапно появилась ясность в важнейшем вопросе: мы не США, либеральная и эгалитарная демократия – удел неотесанных и серых калибанов, несовместимый с нашими национальными особенностями. Латинский дух и раса следуют другой логике и другой динамике. Какой? Скоро узнаем.

Испаноамериканский модернизм политизируется и американизируется

*США, вот в грядущем
захватчик прямой
простодушной Америки, нашей, туземной по
крови,
но испанской в душе, чья надежда – Христос.
Рубен Дарио, «Рузвельту»²⁴*

Латиноамериканские интеллектуалы всех направлений – правые и левые, социалисты и консерваторы, националисты и интернационалисты – объявили войну США. И что особенно важно, эта война оказала непосредственное влияние на культуру и поэзию, в том числе на поэзию Рубена Дарио, самого эскапистского и прециозного из поэтов. Никарагуанец, опубликовавший в 1888 году сборник «Лазурь», а в 1896-м – «Языческие псалмы», стал величайшим двигателем второй волны модернизма, последовавшей за Марти, Гутьерресом Нахерой, Хулианом дель Касалем, Диасом Миронем и Хосе Асунсьоном Сильвой. Его проза и поэзия окончательно освободили испанский стих от классических штампов и романтических излишеств. Рубен Дарио создал горнило, в котором нашлось место всему: символизму, импрессиониз-

²⁴ Дарио, Р. Рузвельту / Пер. Ф. Кельина // Избранное. М.: Художественная литература, 1981. С. 79.

му, парнасству, экзотизму, идеализму, космополитизму; даже таким решительно противоположным течениям, как натурализм, опробованный им в «Тюке». Весь этот синкретизм представлял собой в конечном счете лицензию на полную свободу, которую поэт дал себе, чтобы погрузиться в прошлое и настоящее и использовать любой возвышенный элемент, который мог бы обогатить ирреальную атмосферу его стихов. Далекая, не вынуждавшая хранить верность своим традициям Европа была сокровищницей безграничных чудес, которые латиноамериканцы могли присвоить: Д'Аннунцио и Виктор Гюго, Гете и Леконт де Лиль, Вергилий и Ламартин, Парнас и символисты. Дарио и его товарищи, возможно, и испытывали отвращение к Калибану, но они точно были каннибалами. Они нюхали, хотели и поглощали все, что им попадалось, – и из этого каннибализма родились новая музыка и новая поэтическая чувственность.

Именно тогда исходящая от янки угроза стала очевидной, и поэзия испытала заметное потрясение. Рубен Дарио, великий эстет, выбрался из башни из слоновой кости и запятнал чистоту своих муз жгучими стихами, пламенными протестами против империализма США и ностальгическими воспоминаниями о родине. «Если в этих песнях и есть политика, – предупреждал он в предисловии к «Песням жизни и надежды», опубликованным в 1905 году, – то потому, что она кажется универсальной. И если вы найдете стихи, обращенные к какому-либо президенту, то это потому, что в

них звучит клич всего континента. Завтра мы можем стать янки (и это вероятнее всего); в любом случае мой протест написан на крыльях непорочных лебедей, столь же славных, как сам Юпитер»²⁵. Может быть, Дарио по-прежнему взывал к красоте классического мира, экзотизму и чувственности, может быть, его устремления оставались космополитическими и универсальными; но теперь его поэзия говорила об Америке – не столько о ее пейзажах или человеческих типах, сколько о ее политических проблемах и экзистенциальных дилеммах.

Поэт исследовал, какие тревоги вызывает близость США и удаленность Испании. В «Приветствии оптимиста», например, он вторит Родо и предлагает объединить континент: «Пусть засверкают, друг другу способствуя в тесном единстве, / неистощимых энергий неистовый сноп образуя, / светлые, сильные расы мои, кровь от крови Испании щедрой!»²⁶ В «Королю Оскару» он связывает судьбу Америки с судьбой Испании, а в «Сирано в Испании» – судьбу испанцев с судьбой Франции; он призывает к объединению латинского духа и расы перед лицом саксонского врага. В «Рузвельту» он раскрывает мотивы североамериканцев, их энергию, их деструктивную силу и предупреждает: «наша Америка» звучит

²⁵ Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905), en *Del símbolo a la realidad. Obra selecta*, Madrid, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española y Alfaguara, 2016, p. 90.

²⁶ Дарио, Р. Приветствие оптимиста / Пер. И. Тыняновой // Избранное. М.: Художественная литература, 1981. С. 75.

поэтической музыкой со времен ацтеков и инков, она мечтает и любит, а потому не поддастся когтистой лапе мошенника-завоевателя. В стихотворении «Лебеди» он вопрошал: «Иль нас отдадут свирепым варварам на мученье? / Заставят нас – миллионы – учить английскую речь? / Иль будем платить слезами за жалкое наше терпенье? / Иль нету рыцарей храбрых, чтобы нашу честь сберечь?»²⁷ А в стихотворении «XVII» он намекал, что смысл жизни следует искать в любви и эротизме, а не в тщетных обещаниях прогресса янки.

Американистский разворот Рубена Дарио оказал большое влияние на более молодых писателей, таких как Сантос Чокано и Леопольдо Лугонес. В 1906 году Сантос Чокано опубликовал великую континентальную оду «Душа Америки» – амбициозный сборник стихов, в котором он признавался, что перестал пить «из Кастальского источника» и гулять по «цветущим лесам Парнаса», чтобы отправиться на поиски новой музыки, цветущей не в классических мирах, но вблизи тропиков. Как и Дарио, Чокано стремился соединить латиноамериканское наследие с американской реальностью. «Кровь испанская, но сердце бьется по-инкски», – говорил он²⁸ о своих стихах, в которых смешивались изумление подвигом испанских конкистадоров и связь, которую он теперь ощущал с инками – «мощной медной расой». Впервые поэт

²⁷ Там же. С. 83–84.

²⁸ José Santos Chocano, «Blasón», en Alma América. Poemas indo-españoles, París, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1906, p. 35.

осязасемо обрисовал весь континент, его географию, флору и фауну. В «Душе Америки» превозносились эпизоды Конкисты, пульсировало яростное сопротивление индейцев, грохотали копыта андалузских скакунов. Это была американская, очень американская песнь, все еще отягощенная высокопарностью и романтической очарованностью великими деяниями. Интересно и ново в ней было то, что это героическое прошлое воспринималось уже не как чужое, а как наше собственное. Обращаться к классическому миру более не было нужды; легенда, миф и эпос тоже были американскими. Конкиста стала креольской одиссеей.

Героическое и кровавое прошлое латиноамериканских народов оказалось великолепной основой для поэтического воображения, но ужасным политическим руководством. Певца Латинской Америки, которого влекли касики и конкистадоры, сила и героизм, стрела и меч, увлекали также и латиноамериканские диктаторы. Чокано был близок с гватемальским диктатором Мануэлем Эстрадой Кабрерой, искал покровительства у правителей Перу – Аугусто Легии – и Венесуэлы – Хуана Висенте Гомеса, – а Мексике, в революцию которой он вмешался, предложил организованную диктатуру. Он так и назвал написанный в 1922 году памфлет: «Заметки об организованных диктатурах»; там он утверждал, что предпочитает эту систему правления катастрофическому беспорядку, порождаемому демократическим фарсом. Чокано окунулся в прошлое, но затем, ослепленный блеском

меча, вернулся в настоящее – и не он один. Аргентинец Лугонес также воссоздавал в своих произведениях борьбу за независимость, воспевал мученичество и чары смерти, высказывал презрение тем, кто «мечтал о конституциях, еще не основав страну»²⁹. В каком-то смысле он последовал совету Марти и погрузился в глубины аргентинской природы, чтобы найти те институты власти, которые подходили бы ее расе и земле, а оттуда сделал аналогичные выводы: Гамильтон декретом, возможно, и не остановит жеребца, но гаучо своей силой – наверняка.

В юности Лугонес был левым революционером и мечтал увидеть, как солнце аргентинского флага будет «сиять на красном полотнище»³⁰. К 1910 году он сдвинулся к центру и стал исповедовать инклюзивный национализм, терпимый к иностранцам, которые тогда составляли половину населения Аргентины. «С морским простором широтою спора / и с чистотой журчащего ручья, ла-платская душа / любому пришлецу сердца глубь откроет, / в своем дому приветствовать спеша»³¹, – писал он в «Одах веку». Удивительным для модерниста образом он поддержал США во время Первой мировой войны и защищал их Конституцию и их войну в ев-

²⁹ Leopoldo Lugones. La guerra gaucha (1905), <<https://archive.org/details/la-guerra-gaucha-leopoldo-lugones-1905>>.

³⁰ Leopoldo Lugones, Cuento, poesía y ensayo, Buenos Aires, Colihue, 1989, p. 197.

³¹ Leopoldo Lugones, «Al Plata», en Odas seculares, Buenos Aires, Arnaldo Moen y Hermano, eds., 1910, p. 21. – *Перевод Ю. Гирина.*

ропейских окопах. На снимках тех лет, 1917 и 1918 годов, он предстает демократом, не вполне довольным нейтралитетом Аргентины и ожидающим, что его страна вступит в Лигу Наций и на юге континента будет подражать политике США. В те годы его привлекал монроизм и он лелеял идею, что Аргентина может стать «демократическим образованием и контролирующей нацией Латинской Америки»³².

Но этим представлениям было суждено измениться. Как и большинство модернистов, Лугонес верил, что каждая раса несет в себе особый дух и что черты ее можно выявить, проанализировав народные сказания. На американистский поворот намекали уже сборники «Война гаучо» (1905) и «Оды веку» (1910). Его проза и стихи рассказывали о родине, о героях-гаучо – прежде всего о Гуэмесе, – о великой реке, отделявшей Буэнос-Айрес от Монтевидео, об Андах, о Тукумане, о героях; в них проявилась его растущая одержимость истоками нации, кульминацией которой стало обращение к идеалам «Мартина Фьерро» Хосе Эрнандеса и его новое прочтение, напоминающее прочтение Конкисты Сантосом Чокано: эту поэму он объявит своего рода Илиадой пампы, совместившей самые возвышенные достоинства аргентинской идентичности. Эталоном этих достоинств, по Лугонесу, был гаучо – цивилизатор, «единственный, кто мог эффек-

³² Leopoldo Lugones, *La torre de Casandra*, Buenos Aires, Biblioteca Atlántida, 1919, p. 27–28.

тивно сдерживать варварство»³³, как он выразился в «Паядоре». Аргентинский модернист превозносил гаучо и его большой нож; со временем это восхищение переместилось на военного и его шпагу. Если зародышем нации был гаучо и его сила, то образ ее в конце концов привел к генералам и их власти. Лугонес создал архетип латиноамериканского националиста, одержимого исходящими из недр земли происхождением, чистотой и добродетелью. Он казался очень локальным и очень автохтонным, очень теллуричным, антиколониальным и даже последователем идей Марти, но на самом деле сделал первый шаг в формировании яростной и мощной латиноамериканской фашистской традиции.

Американистский, или мундоновистский, поворот с его светлыми и темными чертами было невозможно остановить. Вслед за Рубеном Дарио, Сантосом Чокано и Лугонесом свою родную провинцию Попайан будет вспоминать Гильермо Валенсия, распространявший миф о том, что в один из ее колониальных монастырей отправился умирать сам Дон Кихот. Кроме того, американизм открыл новые поэтические возможности для последующего поколения. Такие постмодернисты, как колумбиец Луис Карлос Лопес и мексиканец Рамон Лопес Веларде, окончательно отказались от торжественного голоса романтиков и стали изображать пейзажи своих регионов в новом, менее помпезном виде, лишенном

³³ Leopoldo Lugones, «El payador» (1916), en *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 41.

лиризма и полном юмора и разговорных оборотов.

«Косоглазый» Лопес в 1908 году начал публиковать зарисовки из повседневной жизни его родной Картахены, которые набрасывал с комизмом и состраданием к человеческой драме. Он воспевал не лебедей, а крабов и кур; в его стихах не было блеска и драгоценных камней, а только старые башмаки; вместо превознесения благородных чувств и возвышенных грез он говорил о несварении и мастурбации. В его стихах описывалась печальная судьба бедняков, тайная тоска девиц из провинции, сладострастная жизнь тропических переулков. Здесь протагонистами были не Ахилл или Гектор, а мужчины и женщины американской глубинки: цирюльник, мэр, священник, торговец, печатник, старая дева, звонарь – те самые типажи, которые позже появились в художественных работах Гарсиа Маркеса. Постмодернисты сменили приоритеты: вместо того чтобы использовать космополитические образы, лишая американского читателя его корней, они стали стремиться к тому, чтобы понять универсальную драму, исходя из провинциальной специфики.

В том же теплом безмятежном тоне с нотками юмора и местными голосами Лопес Веларде совершил невероятный подвиг – воспел свою родину без пошлости и велеречивости. Как сказал Октавио Пас, в «Нежной родине», национальной поэме, которую поэт опубликовал в 1921 году, есть ирония и нежность, сдержанность и стеснение. Мексика в ней изображена не как жестокий и мифический вихрь бандитов и ка-

удилью, а как милая сцена повседневных дел и простого счастья, гораздо более женственная, чем мужественная, гораздо более современная, чем легендарная: «Отчизна нежная, мне мил не миф, / а явь твоих благословенных нив / и девушка, которая с балкона / глядит, глаза потупивши смущенно, / подолом ножку нежную прикрыв»³⁴. Стихотворение пропитано декофеинизированной и теплой чувствительностью, которая все же не имела шансов выжить в веке, ослепленном скоростью, машинами и революционными фантазиями, зараженными воинственным национализмом и утопическим интернационализмом. Раздался гром XX века, и поэты, незрелые, но яростные, бросились сражаться с его молниями, не представляя, каких демонов вызывают.

³⁴ Пас, О. Нежная родина / Пер. П. Грушко // Поэты Мексики. М.: Художественная литература, 1975. С. 137.

От ариэлизма к латинским демократиям

Эта нация [Парагвай] подтверждает закон латиноамериканской истории: диктатура – это власть, подходящая для создания внутреннего порядка, приращения богатства и объединения враждебных каст.

Франсиско Гарсиа Кальдерон, «Латинские демократии Америки»

На протяжении первых двух десятилетий XX века то тут, то там в Мексике и Аргентине, Бразилии и Боливии, Перу и Чили повторялись одни и те же вопросы. Кто мы такие? Почему так слабы перед лицом США? Что значит принадлежать к сонму латинских наций? Примеры Сантоса Чокано и Лугонеса не были единичны. Многие интеллектуалы задавались вопросом о судьбе континента, образованного таким богатым расовым смешением, где европеизированные белые сосуществуют с индейцами, чернокожими и всевозможными метисами – плодами насилия и эротической страсти. В те годы не существовало антропологии, был только дарвинизм, приложенный к социальной эволюции, и поэтому проблемы страны рассматривались не как результат столкновения культур, а как неизбежное следствие расовых недостатков. Именно на этой шаткой эпистемологической основе анали-

зировалась латиноамериканская действительность, и результат — вполне предсказуемо — вел к тому, чтобы обвинить в нищете, хаосе и отсталости порочность индейской, черной и метисной рас.

К этому прибавилась еще одна проблема, характерная для тех лет. Многие интеллектуалы смотрели на новейшую историю Северной и Южной Америки и находили в ней только поводы для отчаяния: жестокие войны между странами, революции и гражданские войны, бессменные каудильо; вспышки анархии, мешающие благому правлению, умиротворению и интеграции стран. Эти интеллектуалы, в большинстве своем ариэлисты и аристократы, были согласны с одной из главных идей Марти. Причиной такого хаоса и беспорядка был импорт иностранных политик и институтов, разработанных для других расовых конфигураций, для других климатических условий или других традиций. Вполне естественно, что люди восставали против книг и либеральных конституций: они ничего о них не говорили, они были разработаны для саксов или скандинавов, а не для латинян. Если кто-то захотел бы создать законы для американцев, сначала ему следовало бы выяснить пороки и добродетели их расы.

Таков был лозунг, навязчивая идея того времени или, по крайней мере, первых нескольких лет XX века. В 1902 году Эуклидес да Кунья попытался объяснить народное восстание Антониу Консельейру, фанатичного проповедника,

втянувшего толпы бедняков северо-востока Бразилии в священную войну против армии, путем анализа рас и их акклиматизации к местным географическим условиям. Казалось, здесь и кроется ключ к разгадке тайны. Карлос Октавио Бунге пожелал расшифровать итог столкновения в Аргентине различных душ или психологий. Его книга «Наша Америка» (1903) была своего рода детективным расследованием и социально-психологическим диагнозом, который создавал негативный образ латиноамериканской расы, отягощенной различными пороками: ленью, высокомерием, унынием. Альсидес Аргедас оказался не более благосклонен к боливийцам, что заметно уже из названия его книги 1909 года – «Больной народ». Если одни авторы делали негативные выводы, то другие находили достоинства, причем все так же произвольно. В 1910 году боливец Франц Тамайо опубликовал эссе «Создание национальной педагогики», где защищал образование, основанное «на нашей душе и наших обычаях»³⁵, которые ему, несомненно, казались достоинствами, а в 1904 году Николас Паласиос опубликовал исследование «Чилийская раса», раскрывавшее тайны превосходного расового состава его соотечественников.

Но, пожалуй, наиболее показательными были случаи перуанцев Франсиско Гарсиа Кальдерона и Хосе де ла Рива-Агуэро-и-Осмы, которые также исходили из расовых

³⁵ Franz Tamayo, Creación de una pedagogía nacional, en *Obra escogida*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, p. 13.

предпосылок, объясняя историю литературы и формы правления, наиболее подходящих для американского национального характера. Оба писателя были воспитаны книгами Родо, слепо верили в значение библиотек и защищали интеллектуальную и политическую элитарность. Они хотели жить в системе, где свобода не подразумевает распущенности, а власть – тирании. Проблема заключалась в том, что в молодых государствах, ставших плодом подозрительного смешения рас, любое пространство индивидуальной автономии перерастало в анархию. Свобода не есть нечто, что можно бездумно выдавать направо и налево. Если что-то столь важное не может использоваться с выгодой, лучше его ограничить. Именно поэтому Рива-Агуэро с подозрением относился к перуанской Конституции. По его словам, Конституция Перу, как и конституции других латиноамериканских стран, была копией европейских текстов, в которых «устанавливались свободы, которыми мы не умели пользоваться», и «институты, которые мы не умели применять»³⁶. В результате между законом и обычаем, между словом и делом возникал чудовищный диссонанс. Либеральные и просвещенные республики – на бумаге, варварство и нищета – на деле.

Гарсиа Кальдерон считал, что этот разрыв между бумагой и реальностью – результат спешки: мы поставили телегу впереди лошади. Прежде чем дать свободу расам или на-

³⁶ José de la Riva-Agüero y Osma, *El carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), Lima, Universidad Ricardo Palma, Instituto Riva-Agüero, 2008, p. 215.

родам, с ней не знакомым, военная и теократическая власть должна была навязать им ритуалы, догмы, обычаи и законы. Только потом, когда все эти правила будут усвоены, можно начинать постепенную борьбу свободы с властью. Именно по этой причине перуанец прославлял автократические наклонности величайшего латиноамериканского военного героя – Симона Боливара, и именно по этой причине он хранил страстную и сомнительную симпатию к самым кровожадным латиноамериканским диктаторам XIX века. Венесуэльского Гусмана Бланко он называл «благодетельным деспотом», перуанского Рамона Кастилью – «диктатором, необходимым нестабильной республике»; он хвалил попытку боливийца Андреса де Санта-Круса создать «тиранию интеллектуальной элиты», а Порфирио Диаса называл «необходимым автократом». Он прославлял абсолютизм доктора Франсии, предотвративший анархические восстания и лихорадочную борьбу региональных каудильо в Парагвае, и высоко оценивал «моральную диктатуру» чилийца Диего Порталеса. Тирана среди тиранов, Хуана Мануэля де Росаса, он хвалил за «плодотворный деспотизм» и «необходимый терроризм»; он даже приветствовал, что тот правил «как американец», «не применяя европейских политических мер»³⁷.

По мнению Гарсиа Кальдерона, как и по мнению Лугонеса и Сантоса Чокано, легалистская и либеральная традиция

³⁷ Francisco García Calderón, *Las democracias latinas de América* (1912), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, p. 54, 58, 63, 82, 88 y 74.

Сармъенто была ошибкой, попыткой применить к Латинской Америке иностранные реалии. Зато нож Росаса якобы хорошо подходил латинскому духу. Если у саксов была своя демократия, то и у нас должна быть своя: некая форма абсолютизма, осуществляемая небольшой интеллектуальной элитой или великим героем, способным ликвидировать любую вспышку анархии и выковать единую расу. Гарсиа Кальдерон призывал сильную руку: новые народы Латинской Америки словно обязаны были пройти через периоды теократии и деспотизма, прежде чем приобрести необходимые черты, которые сделают их достойными свободы. Пока раса не станет единообразной, добавлял Рива-Агуэро, невозможно думать об испаноамериканских идеалах. Вместо того чтобы оценивать по достоинству индейскую и черную расы, ариэлисты в своем метисофильстве жаждали стабильности, определенных черт характера, которые позволили бы сформировать новые нации.

Рива-Агуэро дошел даже до того, что защищал фашизм, эмигрировав в Испанию во время президентства Легии и путешествуя по Италии Муссолини. Его путь к авторитаризму был вымощен теми же американистскими идеями, что и у Лугонеса. Он тоже хотел понять, из чего состоит его нация, и тоже погружался в прошлое, чтобы увидеть, не лежит ли ответ на проблемы настоящего в глубине национальных традиций и корней. Как Гарсиа Кальдерон и другие его современники – цивилисты, наиболее яркие выразители пра-

вого ариэлизма, — Рива-Агуэро отстаивал идею о том, что национальности Латинской Америки уходят корнями в соответствующие колонии, верные религиозным ценностям и испанскому единству. Что не означает, будто он забыл о наследии инков или полностью им пренебрег. Напротив, это прошлое служило оправданием его авторитарных идей. Заслуга инков, по его словам, заключалась в том, что они с самых далеких своих истоков культивировали «иерархию, принудительное подчинение и несомненную автократическую склонность»³⁸.

Происходило нечто обескураживающее: с одной и другой стороны, будь то в силу привязанности к колониальным традициям или в результате своих интерпретаций доиспанского прошлого, самые образованные и смелые интеллектуалы континента приходили в одну и ту же точку. Поиск собственных традиций и национальных черт, воплощавшихся в колониальных патриархах, гаучо, конкистадорах или инках, пробуждал сильные националистические настроения и фантазии о деспотизме. Для решения наших проблем, как говорил Рива-Агуэро в 1905 году, казалось, есть только один выход: «героическое средство истинной автократии»³⁹.

³⁸ Цит. по: Citado en Raúl Porras Barrenechea, «Introducción», en Obras completas de José de la Riva-Agüero V. Estudios de historia peruana. La civilización primitiva y el Imperio incaico, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1966, p. 27.

³⁹ De la Riva-Agüero y Osma, El carácter de la literatura del Perú independiente, op. cit., p. 207.

Вспышка европейского авангарда и ее невероятные последствия

*Оставим старые увядшие мотивы
И лучшие Силу, Мощь и Мышцу воспоем,
Уйдем от мира, в котором пребываем,
И новой песни ритмы обретем.*
Альберто Идальго, «Новая поэзия»

20 февраля 1909 года в мире европейской культуры произошло небольшое землетрясение. Филиппо Томмазо Маринетти объединил свои анархические инстинкты, националистический пыл и революционные взгляды в знаменитом «Манифесте футуризма» – тексте, который положил начало плодотворной традиции поэтических и художественных восстаний и оказал сильное и парадоксальное воздействие на общества Европы и США. Маринетти и его футуризм придали новую силу романтической мечте и радикализировали ее, но уже не в том пуристском изводе, что прославлял искусство ради искусства и полную автономию сферы эстетического; он привлекал художников в уличные батальоны, которые должны были бороться со своим временем, чтобы изменить ценности и спасти итальянский дух.

Вместо того чтобы петь о Луне, Греции или фантастических созданиях, как это делали латиноамериканские модернисты и французские символисты того времени, футуристы

воспевали машины, города и войны. Им не были свойственны ни декадентство, ни интроспективность; их поэзия и живопись были посвящены полям сражений, вокзалам и другим сценам современной жизни. Важнее была цель, питавшая их проект. Футуризм, а вслед за ним и все революционные авангарды хотели создать нового человека; эти авангарды стремились полностью изменить жизнь, нанося стихами и перформансами невидимые удары, которые в итоге должны были преобразовать общество. Люди-машины, люди-дети, люди-безумцы, люди-дикари, люди-шуты: каждый авангард хотел переделать человека, выйдя за моральные рамки своего времени; найти новые ценности, которые бы полностью переосмыслили жизнь. Одни находили нравственные источники в силе и динамизме турбин, другие – в даре воображения ребенка, третьи – в иррациональности дикаря или безумца; все верили, что эти новые ценности – сила, энергичность, изобретательность, юмор, фантазия или свобода – дадут европейцам, только вступившим в XX век, более приятные, здоровые, интересные и захватывающие альтернативы.

Авангард был великой авантюрой нового, праздником непослушания буржуазным условностям. Его неистовый смех, неостановимая креативность и эротическая ярость проникли в общество. Футуризм уступил место дадаизму, дадаизм – сюрреализму, сюрреализм – леттризму, леттризм – ситуационизму, и вдруг, обернувшись назад, мы увидели, что моральная шкала, определявшая наш образ жизни,

полностью изменилась. Произошло нищееанское преобразование ценностей. Маскулинный и героический мир Первой мировой оказался погребен под грезами творческих галлюцинаций, физических удовольствий и детского юмора шестидесятых. Смерть за свою страну перестала быть источником гордости или моральным долгом. Жесткие социальные условности и иерархии смягчились – это стало осязаемым доказательством того, что шестьдесят лет неповиновения и непокорности принесли свои плоды. Революция авангарда набирала обороты, становилась массовой, проникала в средства массовой информации, работала как рекламный крючок. Молодые люди просыпались в мире дада, больше похожем на кабаре «Вольтер», чем на любую другую идеологическую фантазию XX века.

Легитимизированный и нормализованный, авангард вошел в музеи и академии. Он превратился в туристический сувенир и утратил будоражащую силу: он больше никого не оскорблял. Напротив, он пришелся по вкусу новым поколениям и стал новым статус-кво. Он мог спокойно уйти на покой. Как культурное движение, он выполнил самую сложную и амбициозную миссию: изменил вкусы, шкалу ценностей и жизненные ожидания, поставив удовольствие выше чести, а индивидуальность – выше родины и похоронив трагическое видение жизни под разъедающей легкостью смеха и иронии. По крайней мере до экономического кризиса 2008 года. Затем произошли неожиданные вещи – например,

Европа и США взяли на вооружение типично латиноамериканские политические и художественные практики, – но тут мы уже слишком далеко забегаем вперед.

Вернемся к Маринетти и его манифесту – тарану, разбившему ценности европейского символизма и латиноамериканского модернизма; обдавшему презрением декадентство и экзистенциальную тревогу, прециозность и утонченность, чувственность и созерцательность: все, что ослабляло итальянцев и отвлекало их от основного дела, которым было не что иное, как защита нации и усмирение грозивших ей Австро-Венгерской и Германской империй. Футуризм был про действие и про город, он был про мир внешних вещей, а не про духовные сомнения и тревоги. Поэтов, художников, музыкантов и скульпторов изгнали из башни из слоновой кости и выбросили на улицу, где им пришлось замараться в политике, насилии и вражде к своим недругам. Авангард Маринетти родился с этой явной целью: превратить итальянца в закаленное в боях существо, напоминающее римского гладиатора; сделать из его сонного романтического духа непримиримый механизм войны. Откуда же могли взяться эти новые ценности, которые изменяют его соотечественников? Из самой замечательной метафоры модерности и новых времен – машины. Как источник морали, двигатель или турбина предлагали все то, чего Маринетти не мог найти в соотечественниках: скорость, динамизм, многочисленность, мощь, способность к разрушению. Больше ника-

ких трактирщиков, гондольеров, певцов серенад и божественных поэтов. Отныне итальянец должен быть таким же разрушительным, неумолимым и жестоким, как машина.

Рубен Дарио читал этот манифест, раскачиваясь в кресле. Несомненно, он мысленно подписался под одним пунктом – тем, который призывал к молодости и обновлению духа. Эту цель разделяли и модернизм, и ариэлизм; как Дарио, так и Родо завещали молодежи нелегкую задачу возрождения идей и ценностей. Что касается остального, то указания футуристов его несколько разозлили. Он написал об этом в буэнос-айресской газете «Насьон» через месяц или около того после появления «Манифеста футуризма» в «Фигаро». Преклонение перед опасностью, энергией и безрассудством, к которому призывал Маринетти, говорил Рубен Дарио, не ново; оно было уже у Гомера. Все эти ценности – дерзость, насилие и непокорность – воспевались уже классическими поэтами. Более того, говорить, что ревущий автомобиль красивее Ники Самофракийской, просто смешно: достаточно посмотреть на то и другое. А как же разрушение прошлого, проповедуемое итальянцем? Никарагуанцу, пившему из того классического источника, который Маринетти отрицал, эта идея казалась чрезмерной.

Рубен Дарио отверг манифест как ненужный риторический эксцесс, не поняв, что в футуризме есть кое-что, что перекликается с модернистским американизмом – по крайней мере с тем, который исповедовали перуанские ариэли-

сты, Лугонес и Сантос Чокано. Несмотря на воспевание будущего в качестве ориентира, который мог бы вдохновить итальянцев XX века, Маринетти обращался и к далекому прошлому своей родины. Фашизм, который он изобрел, как и тот, который позже изобретут Чокано и Лугонес, питался традициями и мифами, тем древним итальянцем, гладиатором, который, по мнению Маринетти, превосходил всех людей всех народов земли. Его увлечение этим солдатом империи не сильно отличалось от увлечения Чокано испанскими конкистадорами или от увлечения Лугонеса гаучо-освободителями. Всех трех поэтов объединяла одна и та же черта – ностальгия по способности народных и легендарных персонажей возродить страну. Чтобы создать нового человека, Маринетти соединил первобытность африканского дикаря, имперский пыл римлянина и ценности машины; и, хотя Лугонес и Чокано не зашли так далеко, не поддались свойственным авангарду преклонению перед модерностью и инаугурационному пафосу, они отстаивали единство расы, национализм, исконные и самобытные добродетели, – и этого оказалось достаточно, чтобы в итоге они защищали в Латинской Америке форму правления, подобную той, которую Маринетти и Муссолини изобрели в Европе. Почти одновременно, с 1919 по 1924 год, три поэта выступили за одно и то же – вертикальную и прямолинейную власть, организованную диктатуру или власть меча. Нетрудно было предсказать, что воспевание расы, крови и почвы – как в Европе, так и в Ла-

тинской Америке; как в 1920-е годы, так и сегодня, – вело к одному и тому же результату.

Переход к авангарду: Доктор Атль и Мексиканская революция

Мы еще не освоили технику рекламы. [...] Такая техника очень проста: нужно начать с громкого заявления о том, что все, кому не нравятся наши картины, – реакционеры, отжившие буржуа и пятая колонна, а сами картины – достойные «трудящихся».

Хосе Клементе Ороско, «Автобиография»

Как бы Маринетти ни фантазировал, сколько бы он ни писал о войне, несмотря на мятежный и разрушительный запал, сквозивший в каждом его манифесте, первая революция XX века разразилась не в Европе, а в Америке. В Мексике, а если еще точнее, то 20 ноября 1910 года, в шесть часов вечера. На этот раз с призывом к оружию выступил не экзальтированный поэт, а предприниматель Франсиско Игнасио Мадеро, поднявший знамя непризнания президентских выборов в стране, что изнывала под бесконечной, более чем тридцатилетней диктатурой Порфирио Диаса. Мексиканский каудильо, воплощение авторитарного позитивизма, против которого восставал ариэлизм, объявил, что покинет власть по окончании срока своих полномочий. Однако его последующее решение вновь баллотироваться в президенты вызвало такое беспокойство, такую тревогу, что мно-

гие готовы были отдать жизнь, чтобы предотвратить пере-
выборы. Началась революция, очень быстро сделавшая свое
дело. К 1911 году Диас наконец оставил власть, были на-
значены выборы, и Мадеро легко на них победил. Казалось,
все разрешилось, однако этот демократический мираж от-
нюдь не принес Мексике стабильность. Призыв к оружию
прорвал плотины недовольства, и за демократическими тре-
бованиями последовал длинный список социалистических,
анархистских, аграрных, индихенистских, националистиче-
ских и народных запросов – искр новых пожаров, которые в
итоге охватили страну нескончаемым потоком бунтов, кон-
фликтов и восстаний. Революция стала огромной пороховой
бочкой, в которой смешалось все: социальные причины и ин-
тересы различных каудильо, общественные противоречия и
личная месть, – и в итоге, после десяти лет борьбы, она оста-
вила Мексику разрушенной и полностью преобразованной.

Хотя поначалу к оружию не призывал ни один художник,
в конце концов этот поток утащил за собой всех. Это нуж-
но хорошо понимать: задолго до того, как Вальтер Бенья-
мин определил политизацию культурных сил – одних в сто-
рону коммунизма (политизация эстетики), других в сторо-
ну фашизма (эстетизация политики), – мексиканские худо-
жники уже седлали коней, чтобы галопом броситься вслед за
идеологическими силами XX столетия. Революция положи-
ла конец временам аполитичной богемы и эскапистского де-
каданса, в котором укрывались модернисты. Мир закрутил-

ся быстрее, и больше не оставалось времени на размышления о смысле жизни, на томительные муки Амадо Нерво или Гутьерреса Нахеры, а уж тем более – на фантазии о Люциферовых, ирреальных мирах. Революция превратила эти трепетные размышления, губительный декаданс проклятых поэтов, роскошь богемы и бездельников в нелепицу. Художник и поэт теперь был вынужден покинуть башню из слоновой кости и сесть на коня, чтобы преобразовать мир. Теперь именно оно – действие, преобразующее действительность, – стало важнее всего, и первым, кто понял это, был Херардо Мурильо, художник пейзажей и вулканов, вошедший в историю как Доктор Атль.

Именно в его руках разорвался XX век со всем своим революционным порывом и всеми социальными и идеологическими требованиями, которые отныне войдут в художественную практику на Западе. К этому он не стремился. Атль принадлежал к поколению модернистов, публиковался в журнале Рубена Дарио «Мундиаль», а его любопытное прозвище было результатом, по крайней мере отчасти, дружбы с Леопольдо Лугонесом. Мурильо назвался Атлем, что на языке науатль означает «вода», под влиянием все того же американизма, а Лугонес добавил к этому псевдониму приставку «Доктор». Их рано проявившаяся гармония предвещала последующие совпадения в мифологических и идеологических вопросах. Еще до того, как разумом Лугонеса завладели гаучо из пампы, Мурильо фантазировал о сказоч-

ных связей между индейцами науа и легендарными атлантами. Обоим был свойственен теллуризм; Атлю – в той степени, в какой его великой страстью были вулканы, эти галереи земных недр, по которым художник лазил, которые он изучал и мастерски запечатлевал на полотнах.

Подобно Родо и модернистам, он тоже верил, что интеллектуальная аристократия должна направлять судьбы наций. Он с предубеждением относился к посредственности, правящей при демократии, и многочисленным препятствиям, которые та воздвигает на пути свободного художественного творчества – самого возвышенного из видов человеческой деятельности. Но его убежищем были не выдуманные миры символистов вроде Хулио Руэласа. Его интересовало нечто другое – здесь и сейчас, мир такой, какой он есть. Не сбегать посредством фантазии в герметичные ночные миры, а преобразовывать реальность, в которой протекает жизнь. Первые признаки того, что этот вулканолог вынашивает новые идеи, проявились в сентябре 1910 года, за несколько недель до того, как симпатизирующая Мадеро армия восстала против Порфирио Диаса. Мурильо, в то время профессор в Академии Сан-Карлос, организовал творческое общество – Художественный центр – и попросил правительство разрешить ему и его студентам (среди которых был Хосе Клементе Ороско) расписать стены общественных зданий в Мехико. Вскоре они возвели строительные леса в амфитеатре Национальной подготовительной школы, где министр образования Ху-

сто Сьерра предложил им написать большую фреску, посвященную эволюции человека. Но вскоре началась революция, и мурализм, как и многое другое, оказался заморожен почти на двенадцать лет.

После этого Доктор Атль решил вернуться в Париж и там в 1912–1913 годах был членом «Действия искусства» – сформировавшейся под влиянием анархизма Макса Штирнера и витализма Анри Бергсона авангардистской группы, которая пропагандировала аристократический индивидуализм, имела радикально антикапиталистические взгляды и осуждала безвкусную посредственность буржуазии и демократии. Главным врагом этих художников было уродство. Они по-прежнему оставались эстетамы, но свою задачу видели уже не в отрицании этого мира, а в борьбе со всеми социальными элементами, которые марали его глупостью и ничемностью. Они даже фантазировали о создании собственного города – места, куда приезжали бы только лучшие аристократы воображения и мысли, чтобы без ограничений реализовывать свои таланты. В этом заключалось их радикальное отличие от модернизма. Для Рубена Дарио и Лугонеса искусство было эстетической утонченностью и бегством. Они отрекались от мира, фантазируя о Луне или классической древности, потому что, с точки зрения модернизма, только это искусство делать и могло: вытеснять реальность фальшивым раем. Авангард, напротив, перекрыл пути к отступлению. Если художники мечтают, то пусть это будет не

напрасно; если их воспаленные умы воображают идеальные миры или утопические города, то призыв к действию вынуждает их пригвоздить муз к земле, превратить их в конкретную реальность. Нереальное должно колонизировать реальное, воображение и витализм должны одушевлять существование, а не поэзию; то и другое должно преображать жизнь, чтобы она слилась с искусством. Именно в этот момент модернизм начал становиться авангардом.

Доктор Атль следил за событиями Мексиканской революции из Парижа. На юге, в Морелосе, наступал Эмилиано Сапата со своей армией добывавшихся земли крестьян; на севере, в Чиуауа, то же самое делал Паскуаль Ороско. Коалиция мадеристов разлетелась на куски, а жажда власти порождала новые конфликты. Подобно непредсказуемому вулкану, революция то тут, то там давала трещины, пылавшая лава покрывала всю страну. Она жгла крестьян и индейцев, жгла анархизовавших рабочих, жгла каудильо. Мадеро послал Викториано Уэрту подавить восстания на севере, но военные успехи в борьбе против Паскуаля Ороско ударили тому в голову. Уэрта тоже загорелся и в конце концов сам поднял восстание против Мадеро. В начале 1913 года он устроил государственный переворот, закончившийся кровавой бойней. В течение десяти дней – «Трагической декады» – цитадель мексиканской столицы переживала обстрелы и уличные бои. После нее на тротуарах остались сотни трупов, не хватало продовольствия, пропало электричество, а еще больше

подлили масла в огонь две смерти: самого Мадеро и его вице-президента Хосе Пино Суареса.

Против переворота Викториано Уэрты выступили два человека, которым предстояло сыграть важную роль в ближайшем будущем Мексики: лейтенант Ороско по имени Панчо Вилья и военный-конституционалист, старый союзник Мадеро по имени Венустиано Карранса. Люди возвращались к борьбе, и новости о новом революционном цикле вдохновили Доктора Атля. Более того, они его мучили, потому что художник перестал быть просто пейзажистом и стал человеком действия; он научился понимать художественную деятельность как действие, которое совершается ради изменения этой – реальной, происходящей в настоящем времени – жизни, и именно по этой причине он чувствовал, что должен участвовать в политике. Так и получилось: заняв сторону Венустиано Каррансы, Атль стал издавать в Париже журнал, в котором нападал на Уэрту, и работал над тем, чтобы помешать диктаторскому правительству получать международные кредиты. То была прелюдия к деянию всей его жизни: вернуться в Мексику инкогнито под вымышленным именем Джорджо Стелла (или Стелло), чтобы собственными руками убить диктатора Уэрту.

Атль пересек Атлантику, но, высадившись в Веракрусе, узнал, что узурпатор под натиском Каррансы бежал на Кубу. Освободившись от необходимости исполнять миссию ассасина, Атль решил остаться в Мексике на службе у Каррансы

и занял должность, которая подходила ему как нельзя лучше: начальник пропаганды. Новый художник-авангардист должен был стать пропагандистом. На смену чистоте и бескорыстию модернизма пришло нечто иное – политика, яд для врага и утешение для сторонника. Художник перестал компенсировать уродство мира красотой искусства и стал глашатаем кампаний, защитником идеологий, легитиматором режимов, изобретателем моральных образов и новых людей, пропагандистом политических лидеров. Он стал предтечей специалистов по политической коммуникации, знаменитых *spin-doctors* нашего времени, которые и столетие спустя продолжают прибегать к перформативным, жестоким и скандальным стратегиям, изобретенным авангардом.

На посту начальника пропаганды Каррансы Доктор Атль совершил по крайней мере одно дело первостепенной важности: он убедил рабочих и художников вступить в ряды конституционалистов. Что касается первых, он уговорил участников «Дома рабочих мира» – ассоциации, объединявшей различные профсоюзы, – вступить в Красные батальоны, чтобы бороться с крестьянами Эмилиано Сапаты и Панчо Вильи. Каким бы странным и неестественным ни было это дело, назвать его незначительным нельзя. Анархисты-пролетарии логичным образом должны были присоединиться к требованиям крестьян и совместно с ними бросить вызов институционализму Каррансы. Хотя позже муралисты постарались зафиксировать эту фикцию в нашем сознании, изобра-

жая идеализированные сцены совместной борьбы рабочих и крестьян, ничего подобного не было. Доктор Атль взял на себя труд разделить их на два враждебных лагеря.

Что касается художников, убедить их перейти на сторону конституционалистов живописцу было гораздо проще. Карранса назначил Атля директором школы Сан-Карлос, и первое, что тот сделал на новом посту, – закрыл учебное заведение и увез студентов в Орисабу для работы над пропагандистскими проектами на благо своего шефа. Молодые люди последовали за Атлем, потому что увидели в нем, как писал Давид Альфаро Сикейрос, «начало новой эры для искусства нашей земли»⁴⁰. И они не ошиблись. Отныне они учились не перед мольбертом, а на коне, в бою, активно участвуя в идеологической борьбе. В 1915 году Доктор Атль основал газету «Вангвардия», в которой пытался оправдать борьбу рабочих с крестьянами. Неоценимую помощь ему оказали Хосе Клементе Ороско – язвительный карикатурист, умело дискредитировавший духовенство, – и Сикейрос, работавший корреспондентом на полях сражений. И карикатуры, и сводки имели пропагандистскую функцию. Они должны были показать, что в армиях Вильи и Сапаты крестьяне оказываются жертвами манипуляций духовенства и собственных каудильо и что победа каррансистов представляет собой триумф цивилизации над варварством.

⁴⁰ Цит. по: Citado en Beatriz Espejo, Dr. Atl. El paisaje como pasión, México D. F., Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994, p. 24.

Последний эпизод службы Каррансе едва не стоил Атлю жизни. В апреле 1920 года Альваро Обрегон, Адольфо де ла Уэрта и Плутарко Элиас Кальес подписали план Агуа-Приета – манифест, в котором они отвергали правительство Каррансы и объявляли о начале восстания. Начался новый – еще один – этап Мексиканской революции. Карранса был вынужден бежать со своими архивами, бумагами и чемоданами денег в Веракрус, но по пути он столкнулся с ожесточенным нападением обрегонистов. Когда положение стало особенно плохим, Атль отправился на поиски командира противников, чтобы попытаться с ним договориться. Он спрятался в толпе беспорядочно бежавших женщин и детей, но после нескольких дней блужданий по окрестностям мандат переговорщика ему не помог: его арестовали, раздели догола и допросили. У Каррансы дела обстояли не лучше: враги преследовали его до Тласкалантонго, где 21 мая убили. После смерти президента и поражения армии конституционалистов Атль оказался брошен на произвол судьбы, ближе к смерти, чем к жизни, в женской сорочке и окровавленных брюках, снятых с трупа. В таком виде его отправили в тюрьму в Мехико, где он просидел, пока Мексика переходила в руки обрегонистов. Когда счастливый случай позволил ему бежать, за дверью камеры он обнаружил враждебную страну, в которой правили его враги. В своем нелепом костюме он укрывался на рынке Ла-Мерсед, пока однажды не случилось неизбежное: кто-то его узнал. К счастью для Атля, это был не

солдат, а один из рабочих, сражавшихся в Красных батальонах, – теперь он работал сторожем в старом монастыре Ла-Мерсед. Большой удачи художнику подвернуться не могло: там он смог спрятаться и перестроить жизнь, пока не утихли страсти. Революция для Доктора Атля закончилась, но художественная и политическая деятельность – нет. Напротив: он вернется к ней с той же страстью, что и прежде, даже с большей, чтобы стать защитником самой радикальной идеологии XX века. Однако перед этим он переживет одну из самых пылких, свободных и диких любовей Мексики, которая родится на исходе восстаний.

Хосе Васконселос и расовый утопизм

От имени пославшего меня народа я прошу вас, а вместе с вами и всех интеллектуалов Мексики покинуть свои башины из слоновой кости, чтобы заключить договор о союзе с Революцией. [...] Современные революции хотят ученых мужей, хотят художников.

Хосе Васконселос, из речи в университете

Прошло десять лет борьбы, Мексиканская революция утихала. Погиб Сапата, был убит Венустиано Карранса, вот-вот должен был пасть Панчо Вилья, Альваро Обрегон был президентом, а Плутарко Элиас Кальес готовился сменить его на этом посту. Теперь перед выжившими стояла сложная задача: придать смысл и историческое оправдание гибели миллионов в результате восстаний и хаоса, уничтожившего экономику и прежние институты Порфириата. С оружием в руках каудильо должны были создать постреволюционное государство, каким-то образом учитывавшее множество требований, спровоцировавших революцию. Так и получилось: взяв что-то отсюда, что-то оттуда, они создали новую синкретическую форму правления, основанную на либеральном принципе Мадеро о непереизбираемости президента и адаптированную к нелиберальной однопартийной системе, которую монополизировали победившие каудильо. Это особое

сочетание сделало новую Мексику революционным и институциональным, демократическим в своих ритуалах и авторитарным на практике государством, скрепленным сильными националистическими настроениями, и культурным проектом одной из самых интересных, противоречивых и трагических фигур в истории Латинской Америки – Хосе Васконселоса.

Титаны шагали по Америке. Если Атль совершил скачок от модернизма к авангарду, то Васконселос занялся расиализацией ариэлизма и продвижением всевозможных художественных и социальных утопий. Конечно же, он тоже участвовал в революции: сначала на стороне Мадеро, затем – Каррансы и, наконец, Обрегона – и с окончанием боевых действий оказался в первых рядах, среди победителей, готовый стать общественным деятелем. В 1920 году он был назначен ректором Национального университета Мексики – заняв эту должность, он призвал интеллектуалов и художников посвятить свои таланты службе революции. Эта задача стала его великой целью, его великим вызовом: превратить художников в работников, трудящихся на благо страны, вовлечь их в великое дело модернизации Мексики и создания нового нарратива национальной идентичности.

Во время учебы Васконселос находился под влиянием позитивистских предписаний Габино Барреды и Хусто Сьерры, преобладавших в системе образования Порфириата. Как и в Бразилии, в Мексике позитивистская философия Огюста

Конта была одним из столпов модернизационного проекта XIX века, и именно к ней тянулись молодые и прогрессивные умы. Но в 1909 году Васконселос вступил в общество «Атенеи молодежи» и на лекции доминиканца Педро Энрикеса Уреньи услышал о Хосе Энрике Родо. Образ Ариэля сразу же соблазнил его, расширил его горизонты, привел его в восторг. Внезапно философия Порфириата стала казаться ему вредной – не только из-за антидемократизма, но и, что куда серьезнее, как посягательство на суть испаноамериканской культуры. Идеи Родо о латинской расе открыли ему глаза. Васконселос не мог придерживаться позитивистской школы мысли, пытавшейся превратить латинские народы в имитаторов США, убивавшей идеал и пренебрегавшей искусством ради прогресса.

Ариэлисты критиковали позитивистский утилитаризм, но не были свободны от одного из самых вредных его предрассудков: они верили в психологию рас. Именно поэтому девизом университета Васконселос выбрал странную фразу «Расой моей будет говорить дух»⁴¹: он верил, что разные расы обладают разным духом и что к порокам нашей, латинской, относится каудильизм, а к добродетелям – глубина и склонность к идеалу. Так же как всякий уважающий себя ариэлист, ректор не доверял янки. В детстве он жил на северной гра-

⁴¹ Эта фраза стала девизом Национального университета Мексики (УНАМ). В мировоззрении Васконселоса понятие «раса» наполнилось утопическим смыслом будущего «вселенского человечества», «космической расы», в которую должны были слиться все народы. – *Прим. ред.*

нице Мексики и знал, что борьба между саксами и латинянами неизбежна. Поэтому он был рад, что Родо писал о латиноамериканском единстве, но считал, что этого недостаточно. Были нужны более смелые идеи, грандиозные проекты, способные сместить центр тяжести мира, и именно этому он отдавал свои интеллектуальные силы с 1910 по 1925 год – тому, как найти способ превратить Латинскую Америку в место реализации самой блестящей утопии.

Уже в 1916 году он говорил, что латинские народы Америки должны стремиться «сформировать душу будущей великой расы»⁴². В эссе он начал писать о «любви к расе» и «панэтнизме» – понятиях, которые более полно разовьет в своей великой книге 1925 года «Космическая раса» – эссе и одновременно прозревании Латинской Америки как колыбели новой цивилизации, новой Атлантиды, населенной не латинянами, саксонцами, азиатами или индусами, а новой расой: окончательной, той, которая положит конец всем расам, потому что станет результатом смешения всех кровей. Проницательный человек спросит, почему для осуществления этого великолепного проекта всего человечества была определена именно Латинская Америка, а не, например, Африка или Новая Зеландия, но у Васконселоса имелся ясный ответ: потому что метисация была знамением времени, а

⁴² José Vasconcelos, «El movimiento intelectual contemporáneo de México», en *Obra selecta*, estudio preliminar, selección, notas, cronología y bibliografía de Christopher Domínguez Michael, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992, p. 22.

в Латинской Америке смешение кровей происходило уже на протяжении многих веков. Правда, латинская раса страдала от противоречий, вызванных смесью испанского и индейского, – возможно, в этом причина ее слабости по отношению к саксам, – но если посмотреть на это с правильной стороны, то наша метисация – не проблема, а трансцендентальная судьба, к которой янки оказались не готовы. Они совершили грех уничтожения индейца, мы же индейца ассимилировали. Это, по словам Васконселоса, давало нам «новые права и надежды на миссию, не имеющую прецедентов в истории»⁴³ – на миссию, которая представляла утопию в социальном и художественном смысле одновременно: создать нового человека, смешав кровь с той точностью, с какой художник смешивает на палитре разные краски.

Следуя замыслам этой «божественной миссии», Латинская Америка должна стать центром мировой цивилизации; такой геополитический поворот решит исход борьбы с саксами в нашу пользу. Это будет нелегко, ведь они нас опередили. Янки удалось синтезировать видение великой общей судьбы, и вместо того, чтобы распасться на мелкие республики, они создали единую страну, общность с которой чувствовала вся саксонская раса – даже те, кто не жил на американской земле. Латиноамериканцы, напротив, исповедуют

⁴³ José Vasconcelos, «El movimiento intelectual contemporáneo de México», en *Obra selecta*, estudio preliminar, selección, notas, cronología y bibliografía de Christopher Domínguez Michael, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992, p. 96.

недалекий национализм, заставляющий нас искать ссор с соседями и продолжать злиться на нашу общую мать – Испанию. Эту раздробленность необходимо преодолеть, углубив традицию метисации. Война цивилизаций – это необходимо понимать – будет вестись уже не между латинянами и саксонцами, а между теми, кто стремится к преобладанию белой расы, и теми, кто выступает за смешение рас. И в этой великой борьбе, в отличие от той, которую предлагал Родо, мы можем победить.

Васконселос был в этом уверен: он не только фантазировал о расовых утопиях, но и верил, что раскрыл стадии, через которые пройдет человечество. Мексиканский мыслитель был своего рода Огюстом Контом наоборот. Он стремился заставить общество развиваться не по направлению к позитивному и научному состоянию, а в противоположную сторону – к состоянию духовного и эстетического. Если Атль считал себя основателем творческих обществ, то Васконселос полагал, что разгадал механизм истории, способ заставить человечество эволюционировать в более высокую стадию, когда общества будут организовываться сообразно высшему принципу регулирования обычаев и традиций.

По крайней мере уже в 1921 году, когда он писал эссе «Новый закон трех состояний», мексиканский визионер думал, что понимает, к какому высшему состоянию должны стремиться общества. Америка уже прошла первую стадию, материальную и насильственную, и теперь находилась на вто-

рой – интеллектуальной и политической. Несмотря на их разницу, целью было достижение третьего состояния – духовного и эстетического, в котором мужчинами и женщинами будут двигать не жадность, долг или разум, а вкус, страсть или красота. То были слова утописта столь же благонамеренного, сколь и заблуждавшегося, который был убежден, что после достижения этого состояния человеческими отношениями будет управлять влечение. Отпадет необходимость в управлении расовым смешением при помощи научной евгеники – преобладание лучших черт каждой расы будет гарантировать евгеника эстетическая. Люди с уродствами не будут размножаться, потому что не будут этого хотеть, педагогика замедлит деторождение менее одаренных особей, победят красота и высшие инстинкты, брак станет произведением искусства, а любовная страсть – догмой новой расы. В конце концов миром будет править принцип интеграции и тотальности, который сделает братское сосуществование высшим стремлением человека.

Только и всего. Васконселос считал себя пророком нового эстетического этапа в эволюции человечества, и, возможно, это объясняет, почему он так активно поддерживал изобразительные искусства. В том же году, когда он опубликовал эссе о трех состояниях, президент Обрегон назначил его главой Секретариата народного образования: на этом посту он должен был отвечать за развитие искусства в целом и мурализма в частности. Именно Васконселос, убежденный, что

общество должно стремиться к третьей, духовной и эстетической, фазе, должен был способствовать развитию культуры от имени государства. Он не понаслышке знал, насколько сильным может быть воздействие искусства. Однажды он испытал его, слушая одну бразильскую певицу: его заворожили ее голос, ее ритм. Кроме того, они показали ему нечто очень важное. Мир природы можно объяснять и контролировать, обращаясь к описанным Ньютоном причинно-следственным законам, но нематериальный мир духа не подчиняется приземленным уравнениям и утилитарным требованиям. Эта сфера невосприимчива к Ньютону и его формулам. Скорее она колеблется в соответствии с ритмами искусства. Слушая пение бразильянки, он ощущал, как открывается общее пространство и чувство, в котором две разные расы могут слиться и создать однородную культуру. Именно этого ответа он и искал: чтобы объединить человечество, нужно обратиться к искусству; культура сотворит чудо. Васконселос писал: «Симпатия объединит сознания, а любовная страсть разрушит политические барьеры»⁴⁴. Любовь будет проистекать из эстетического опыта, ведь музыка, живопись и поэзия – аффективные рычаги, играющие важнейшую роль в старом ариэлистском идеале латиноамериканского единства и в еще более амбициозной утопии Васконселоса. Того, чего Боливар не добился мечом, Васконселос

⁴⁴ José Vasconcelos, «Nueva ley de los tres estados», *El Maestro. Revista de Cultura Nacional* (México), vol. 2, № 2 (noviembre de 1921), p. 150–158.

собирался достичь, по выражению Кристофера Домингеса Майкла, «с помощью книги, мурала, дирижерской палочки [и] гимнастических занятий»⁴⁵.

Это объясняет мурализм; здесь кроется глубокая тайна, вдохновившая Васконселоса вернуться к проекту Доктора Атля и отдать стены общественных зданий Мексики художникам: он хотел, чтобы они заставили говорить дух мексиканской расы. Мексика должна была украситься искусством точно так же и по той же самой причине, по какой бабочка украшает крылья различными цветами: чтобы привлечь внимание всего мира. Если Латинская Америка должна стать колыбелью новой цивилизации, то все человечество должно быть очаровано выражением американской души. Сам того не желая, Васконселос стал пионером культурной дипломатии, визионером, предвосхитившим современные фестивали и биеннале, что украшают страны, дабы привлечь инвесторов и туристов. Конечно же, мексиканец стремился к гораздо более высоким целям. Рыцарь идеала, он хотел изменить историю своей страны, а заодно и историю континента, посредством образования и искусства. И он действительно многое сделал: кампаниями по ликвидации неграмотности объединил страну, способствовал развитию мексиканского авангарда, помог развитию культурного национализма и метисофии, – но его мечта сделать Америку колыбелью кос-

⁴⁵ Christopher Domínguez Michael, *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*, México D. F., Era, 1997, p. 117.

мической расы и вывести ее на третью, духовную и эстетическую, ступень потерпела полный крах. Эта безумная мечта, которую он выразил в «Космической расе», – основание Универсополиса, утопического города на берегу Амазонки с самой смелой архитектурой (пирамидами, спиральными зданиями, красивыми и бесполезными колоннами), где космическая раса могла бы развивать свой интеллект, – оказалась не более чем бредом, столь же чудесным, сколь и неправдоподобным. Амазонка не стала новым Нилом, Универсополис не стал Мемфисом XX века, а космический метис не стал новым Микеланджело или Леонардо, создателем цивилизации будущего. От утопии Васконселоса остались мексиканский культурный национализм и мурализм, но, конечно, не космическая любовь. Позже великий мистик вновь столкнется с янки и вспомнит, как сильно он их ненавидит; он снова представит будущее противостояние и борьбу между латинянами и саксами и, увлекшись апокалиптическими фантазиями, поверит, что нашел способ нанести варварству янки окончательное поражение: объединить усилия – как мы увидим ниже – с самым гнусным и жестоким идеологическим мошенничеством: гитлеровским нацизмом.

Индоамериканский политический авангард: от Аргентинской университетской реформы до образования АПРА

*Латиноамериканизм должен быть революцией.
Нашей революцией.
Рауль Айя де ла Торре, «За освобождение
Латинской Америки»*

К концу 1910-х годов уже весьма ясно можно было различить интеллектуальные пути, по которым пойдут поэты, художники и все те, кто будет стремиться воплотить свои идеи в политические проекты. Дух нового и молодого витал по всему континенту; велись речи о возрождении и обновлении, и, пусть и робко, авангард появлялся уже в странах Карибского бассейна и Южного конуса. К тому же Мексика стояла на пороге превращения в революционное государство под властью генералов, готовых поощрять любые художественные и литературные эксперименты, воспевающие националистические идеалы. Ариэлизм и американистский модернизм проникли в сознание как правых, так и социальных реформаторов вроде Васконселоса. Все чувствовали себя латиноамериканцами, и все задавались вопросом о том, что же такое это латиноамериканское; эта эйфория была настолько

волнительной, что в итоге заразила всех творцов, даже самых космополитичных и универсальных.

Все эти вопросы, обсуждавшиеся в кафе и на творческих встречах, в конце концов попали в аргентинские университеты. Способствовавший возрождению дух ариэлизма в сочетании с международным климатом, сложившимся в результате окончания Первой мировой войны, триумфа русской революции и заразного идеализма президента Вудро Вильсона, вызвал сильное потрясение, которое и постучалось в двери образовательных учреждений. Университет больше не мог оставаться замшелой обителью колониального времени, косным и окаменевшим придатком церкви; он должен был обновиться и приспособиться к духу времени. Тогда в Аргентине имелся многочисленный средний класс, представленный в том числе Гражданским радикальным союзом Иполито Иригойена, победителя выборов 1916 года. Будучи частью растущего среднего класса, молодые люди чувствовали, что могут потребовать демократизации своего университета. И они это сделали, причем самым резким и эффектным образом: захватили в 1918 году штаб-квартиру Национального университета Кордовы и потребовали всеобъемлющей образовательной реформы. Воодушевленные текстами Родо, Мануэля Угарте и Хосе Инхеньероса, они заявляли о необходимости покончить с авторитаризмом и кастой профессоров, наследовавших свои должности, как собственность, – по фамилии и родословной, а не по

уму или способностям; поставить университет под управление самого академического сообщества, включающего студентов, и дать ему полную автономию; предоставить академическую свободу, обеспечить бесплатное образование и открыть двери для представителей всего общества, включая рабочий класс. И важнее всего – они требовали, чтобы университет проявлял интерес к национальным проблемам, способствовал латиноамериканскому единству и выступал против диктатуры и империализма.

В «Предварительном манифесте», объясняющем причины волнений, Деодоро Рока, молодой юрист, в диссертации упоминавший Рубена Дарио и критиковавший империализм, ссылаясь на духовные силы и отвергал «изношенные пружины властей». Он писал, что непорочная и героическая молодежь борется за очищение университета от пережитков прошлого и анахронизмов, отдалявших его от науки и современных дисциплин. Те насильственные действия, за которые они взяли на себя ответственность, были ничтожны по сравнению с тем, что стояло на кону, – «духовным спасением американской молодежи»⁴⁶. Все эти и некоторые другие идеи вновь появились в «Манифесте университетской молодежи Кордовы», также опубликованном в 1918 году. «Мы шагнули в революцию, мы переживаем час Америки», – говорилось в брошюре; было совершенно очевидно, что ее послание ад-

⁴⁶ D. Roca, «Manifiesto liminar», en *Transatlántica de Educación* (México), vol. 5 (2008), p. 39–40.

ресовано не только студентам Кордовы, но и молодежи всего континента. Молодые люди соединяли либеральный реформизм с революционными идеями социалистического и анархистского толка, а также с ариэлистским спиритуализмом, модернистским американизмом и призывом «совершить революцию сознания»⁴⁷ – призывом почти авангардным. Было ясно, что последствия университетской реформы будут куда значительнее и амбициознее простого приведения университета в соответствие с духом времени. Ее импульс стремился выйти за пределы академической сферы и стать программой реформ, даже социальной революцией. На уровне идей происходило нечто фундаментальное, что будет иметь радикальные последствия для Латинской Америки. Ариэлизм обретал красный оттенок. Все еще очень модернистские инициативы вроде американизма и антиянкизма смешивались с социальным возрожденчеством и эгалитарными демократическими требованиями, порывавшими с предыдущим поколением патрициев и аристократов.

Ударная волна Кордовы вскоре хлынула и в другие страны. В Мексике реформаторские лозунги нашли отклик у Васконселоса, на Кубе – у Хулио Антонио Мельи, в Колумбии – у Хермана Арсиньегаса, в Чили – у будущего президента Артуро Алессандри. Послание, исходившее из Кордо-

⁴⁷ «Manifiesto de la juventud universitaria de Córdoba», en Deslinde. Cuadernos de Cultura Política Universitaria, № 23, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.

вы, всколыхнуло сознание всех молодых людей, но в особенности одного – перуанского студенческого лидера по имени Виктор Рауль Айя де ла Торре, увидевшего в этих событиях первую вспышку континентальной революции. Уроженец Трухильо, где он состоял в объединении «Группо Норте» и проводил богемные ночи с Антенором Оррего и поэтом Сесаром Вальехо, Айя де ла Торре понимал, что новым местом, откуда можно продвигать революцию, будет университет. Но не официальный университет, а иной: народный университет, основанный социально мыслящими студентами для обучения рабочих классов.

Айя де ла Торре получил известность уже в 1919 году, когда участвовал в борьбе за установление восьмичасового рабочего дня. Это достижение вывело его на передовую революционной политики, и его новое положение способствовало тому, чтобы связать студенческие акции с требованиями пролетариата. Народные университеты стали логическим шагом в укреплении этого союза между молодыми интеллектуалами и рабочими. Многие из них, например поэты-авангардисты Магда Порталь, Серафин Дельмар, Хулиан Петрович и Эстебан Павлетич, которые позже станут спутниками Айя де ла Торре в его политических авантюрах с Американским народно-революционным альянсом (АПРА), прошли через аудитории Народного университета имени Гонсалеса Прады. Его мероприятия и преподаватели, делившие своими знаниями, говорили о том, что ариэлизм начинает пре-

вращаться в нечто иное. По крайней мере он отдалялся от идей предыдущего поколения – элитистов вроде Рива-Агуэро и Франсиско Гарсиа Кальдерона, католических модернистов и испанистов. Айя де ла Торре не нравилась ни их ориентация на олигархические классы, ни их оправдание Конкисты, ни тем более их неприязнь по отношению к индейской расе. Он называл их «интеллектуальными фальсификаторами»⁴⁸. Что не значит, что у них не было общих корней. Айя де ла Торре был согласен с цивилистами во многом, и прежде всего в трех вещах: в их критике диктатора Аугусто Легии, в их страсти к Америке и в их глубоком антианкизме. Однако ариэлистский спиритуализм Айя соединил с защитой пролетариата и, что гораздо важнее, полностью трансформировал матрицу американизма. Эти изменения были радикальными и заслуживают самого пристального внимания. Для Родо, Рубена Дарио или Гарсиа Кальдерона латиноамериканское основывалось на латинизме, то есть на духовной и культурной связи с Испанией, Францией, Грецией и Римом. Айя де ла Торре смотрел на вещи по-другому. Может быть, он тоже выражал самую глубокую ненависть к саксам, но вместе с тем он не выражал никакой эмоциональной привязанности к латинской расе или к испанизму. Для Айя де ла Торре сутью американскости была не белая образованная элита, связанная с колонией, Испанией и классиче-

⁴⁸ Víctor Raúl Haya de la Torre, *Por la emancipación de América Latina*, Buenos Aires, M. Gleizer, ed., 1927, p. 168.

ской европейской древностью, а индейцы и метисы, которые образовывали народные слои. Он был гораздо ближе к Васконселосу, чем к Рива-Агуэро, и это объясняет, почему на континент у него тоже были большие планы. Для начала Айя перестал использовать термин «Латинская Америка» и заменил его понятием «Индоамерика»: в его утопических фантазиях духовным связующим звеном был уже не вкус молока волчицы, как сказал бы Рубен Дарио, а национал-народные традиции и требования.

Тем самым Латинская Америка становилась чем-то другим. По крайней мере именно это пытался сделать Айя де ла Торре: придумать новый континент, основанный на простонародном, а не на колониальном, на индейском, а не на белом. В латиноамериканскую интеллектуальную среду ворвался свежий ветер левых идей, унесший старые позитивистские и дарвинистские предрассудки. Вслед за Гонсалесом Прадой Айя де ла Торре отбросил опасные расовые категории и заменил их экономическими. На свалку отправились тысячи страниц о мнимых недостатках коренной расы или о нехватке белой крови в нашей метисации, а также рассуждения о латинской расе и ее несовместимости с саксонским утилитаризмом. Для индихенистов, в том числе и для Айя де ла Торре, проблема индейцев была гораздо более конкретной. С одной стороны, землевладение и гамонализм⁴⁹, обре-

⁴⁹ Гамонализм – де-факто сложившаяся в Перу система зависимости в сельской местности, заключающаяся в подчинении индейских общин крупным землевла-

кавшие их на нищету и все ее пагубные последствия; с другой – империализм, который Айя определял как «экономическую экспансию, эмиграцию капитала и завоевание рынков»⁵⁰. Вот с чем нужно было бороться, а не с генетическим составом континента.

К этим выводам Айя пришел в эмиграции, когда вынужден был уехать из Перу. В 1923 году архиепископ Лимы вознамерился посвятить страну Пресвятому Сердцу Иисуса Христа; в ответ разгневанный Айя де ла Торре стал попираť ногой образ Иисуса и кричать на все четыре стороны, что религия – опиум для народа. Начались протесты и беспорядки, в итоге погибли пять демонстрантов. Диктатор Легия воспользовался этой возможностью, чтобы закрыть народные университеты и избавиться от студенческого лидера. Конечно, это был акт деспотизма, но отъезд из Перу позволил Айя де ла Торре придать своему делу континентальный размах. Как и кордовские реформаторы, он тоже нацелился на всю Америку. Странствия привели его сначала в Панаму, затем на Кубу, где он способствовал созданию Народного университета имени Хосе Марти, а затем в Мексику, где его встретил с распростертыми объятиями Васконселос, давший ему должность в Секретариате народного образования. Именно там, под влиянием революции, Айя офици-

дельцам. – *Прим. ред.*

⁵⁰ Víctor Raúl Haya de la Torre, *Por la emancipación de América Latina*, Buenos Aires, M. Gleizer, ed., 1927, p. 149.

ально основал АПРА. Поначалу это была не просто политическая партия, а единый фронт работников физического и интеллектуального труда, отстаивавший программу из пяти пунктов. Точно Айя изложит их позже, в 1927 году, после того как продолжит свое паломничество, побывает в России и Европе и остановится в Оксфорде, чтобы изучать антропологию. Эти пять пунктов, столь же абстрактные, сколь и общие, включали в себя действия против империализма, политическое единство Латинской Америки, национализацию земли и промышленности, интернационализацию Панамского канала и солидарность со всеми угнетенными народами и классами мира. К основным принципам ариэлизма он добавил три новые идеи, более свойственные марксизму и социализму. В Латинской Америке формировалась новая, связанная с идеалами Мексиканской революции политическая программа, возлагавшая надежды не на библиотеки и интеллектуальную элиту, а на угнетенные народные массы.

Континент раскалывался на две части. Хотя все интеллектуалы оставались антиимпериалистами, для правых ариэлистов суть латиноамериканца воплощалась в католической религии и испанизме, в автократе Боливаре или, во всяком случае, в таких диктаторах, как доктор Франсия, Хуан Мануэль Росас или Хуан Висенте Гомес, и в принципе власти, проистекающей из систем правления, которые возникли еще в колониальный период. Для левых же ариэлистов сутью американскости была не преемственность какой-либо традиции,

а революция. Революция, которая должна была реализовать чаяния народных масс – той части нации, что не была замарана в янкизме или испанизме, а следовательно, имела право бороться за свои привилегии с олигархическими, традиционными или космополитическими социальными группами. Расовое и народное противопоставлялось белому и испанскому; и эта борьба, начавшаяся в 1920-е годы и все еще продолжающаяся сто лет спустя – достаточно вспомнить конфликтные выборы 2019 года в Боливии и 2021 года в Перу, социальные протесты того же года в Колумбии и недавние споры вокруг статуй Колумба, – до сих пор продолжает поляризовать латиноамериканские общества.

Висенте Уидобро и креасьонизм: рождение латиноамериканского конструктивного авангарда

*Поэзия – это отчаяние нашей ограниченности.
Висенте Уидобро, «Современная поэзия начинается с
меня»*

Доктор Атль первым понял, какую функцию будет играть революционное искусство в XX веке, – функцию помощника в политике и всевозможных освободительных и социальных требованиях, – но не он изобрел первый латиноамериканский авангард. Это сделали другие художники, собственно говоря, поэты, которые, поддавшись чарам европейских – измов, попытались совершить революцию в латиноамериканской литературе. В 1912 году доминиканец Отилио Вихиль Диас дал начало ведринизму, а годом позже пуэрториканец Луис Льоренс Торрес попытал счастья со своими панэдизмом и панкализмом⁵¹. И хотя их попытки отличались смелостью и энергичностью, а в случае Льоренса Торреса – еще и особенным антиянкизмом и американизмом, их темы и ориентиры недалеко ушли от модернизма. Миссия навсегда порвать с музыкой, формой и стилем Марти и Рубена Да-

⁵¹ Ведринизм, панкализм, панэдизм – эфемерные авангардистские течения в доминиканской и пуэрториканской литературе. – *Прим. ред.*

рио была возложена на чилийского поэта Висенте Уидобро – вдохновителя первого авангарда испанского языка.

Как и все остальные, Уидобро начинал под влиянием модернизма. Он происходил из древней олигархической семьи, имевшей дворянские титулы и, по словам его матери, состоявшей в родстве с Альфонсо X и даже Сидом Кампеадором. Пожалуй, это – унаследованное огромное состояние – было единственным, что объединяло его с футуристом Маринетти. Это и их мания величия, ведь чилиец, как и итальянец, тоже считал, что призван полностью обновить искусство и изменить судьбу своей страны. Их сходство было столь же поразительным, как и различия. Уидобро читал «Манифест футуризма», и его реакция была очень похожа на реакцию Рубена Дарио. В эссе 1914 года, опубликованном в журнале «Проходя и превосходя», он писал, что воспевание мужества, смелости, пружинящего шага и испытаний вызывало зевоту уже во времена Вергилия. Объявлять войну женщинам нелепо, а отдавать предпочтение быстрой машине перед женской наготой – вовсе ребячество. «Агу-агу, Маринетти», – насмехался он. Уидобро поддерживал его рассуждения в защиту свободного стиха и критику академий, его переоценку старого, но не соглашался с тем, что совсем новый футуризм уже превратился в школу. Его шокировали свист шрапнели и безумная увлеченность разрушением и насилием. Это было логично: Уидобро чувствовал гораздо больше общего с другим важным пионером европейского авангар-

да — французом Гийомом Аполлинером, чьи размышления о кубистической живописи стали для него откровением.

Французского поэта гораздо больше интересовали кубисты, реконструировавшие реальность на основе ее структурных принципов, чем итальянцы, рисовавшие движение и грохот войны. Художник приобрел новую роль, говорил Аполлинер, роль не революционера, как предполагал Мари-нетти, но геометра или математика. Или, скорее, создателя новых миров. Пикассо, Брак, Метценже, Глез и, в особенности, Делоне, Дюшан и Леже не копировали, не изображали и не бросали своими фантазиями вызов реальности. Их живопись делала нечто иное: она создавала другую реальность с другими правилами. Она перестала быть подражательной и поднялась на уровень созидания. В ней не было ни нации, ни расы, ни класса; картины кубистов были самостоятельным миром, который ни на что, помимо себя, не ссылался и ничего, помимо себя, не утверждал. Художник изображал в них собственную божественность. В этом и заключалась революция кубизма, его великое достижение: он не уклонялся от мира, но отрицал его; он бросал вызов существующему миру, показывая, что из геометрического воображения можно создать мир гораздо лучший.

Удобро стремился сделать то же самое в поэзии. Никакого копирования реальности или подражания существующему. Поэт тоже должен возвыситься, раздаться вширь; он тоже должен стать творцом. В своем первом манифесте *Non*

*serviam*⁵², написанном в 1914 году, он принимает позицию авангарда, прощаясь с природой. «Я не должен быть твоим рабом, мать-природа, – говорил он, – я буду твоим хозяином»⁵³. А значит, больше не будет напрасных песен для тех, кому они не нужны. Теперь стихи поэта будут создавать собственные реальности, с новой фауной и новой флорой. Они не будут имитировать природу, они будут действовать так же, как она. «Зачем поэту песнь творить о розе? / Он должен сотворить цветок в стихе!»⁵⁴ – призывал он в 1916 году. Созидать и еще раз созидать – такова миссия художника. Неудивительно, что чилиец назвал свой авангард креасьонизмом.

Уидобро не восставал против общества или работ кого-либо конкретного. Он восставал против бога, против божьего промысла. Он отвергал существующий мир, созидая мир, который должен существовать, мир, который будет соответствовать новым правилам, какими бы безумными они ни были. И не только в живописи: то, что заслуживало холста, заслуживало и реальности. Примером этой новой поэзии стал его авангардный дебют «Пейзаж», опубликованный в журнале *Horizon carré* («Квадратный горизонт») в 1917 году;

⁵² «Я не буду служить» (лат.). – Прим. ред.

⁵³ Vicente Huidobro, *Poesía y creación, selección y prólogo* de G. Morelli, Madrid, Fundación Banco Santander, 2012, p. 274.

⁵⁴ «Arte poética», en *ibid.*, p. 21.

здесь он играл с формой на манер «Каллиграмм»⁵⁵ Аполлинера, а также создавал иную, почти абстрактную реальность. В этом пейзаже дерево было выше горы, гора шире мира, а трава была свежей не из-за росы, а только потому, что ее совсем недавно нарисовали.

Креасьонизм Уидобро был поэтическим эквивалентом кубистской живописи. Если Сезанн, Хуан Грис или Пикассо перестраивали реальность на основе геометрических фигур и смелой игры с перспективой, то чилиец предлагал сделать то же самое с помощью слов и стихов: создать новую реальность, придумать доселе немислимые образы. Например, «квадратный горизонт» или «подкованного жеребца с крыльями». Несмотря на то что работал Уидобро со словами, его креасьонизм заложил основы латиноамериканской геометрической абстракции. Он дал начало искусству, сотканному из идей, перспектив и фигур без каких-либо референций, ни в чем не укорененному, способному без каких-либо потерь существовать как на испанском, так и на французском языке, ведь дух, оживлявший креасьонистский проект, был абсолютно космополитичным и универсальным.

По крайней мере изначально революция Уидобро была созерцательной, а не социальной, и именно поэтому в своих пламенных речах он призывал изменить скорее стиль

⁵⁵ Каллиграмма, или фигурные стихи – разновидность поэтической типографики, стихи, в которых строки складываются в изображение какой-либо фигуры. – *Прим. ред.*

письма, чем образ жизни. Но в 1921 году поэт сделал нечто необычное. Он приписал креасьонизму американское происхождение, утверждая, что идею бога-художника он позаимствовал у своего друга, поэта из народа аймара, который однажды написал: «Поэт – это бог; не пой дождю, поэт, заставь его пойти»⁵⁶. Несмотря на то что Хуан Ларреа поставил под сомнение подлинность цитаты, это обстоятельство не так уж и важно. Важно то, что Уидобро, прежде офранцузенный космополит, наконец обратил внимание на Латинскую Америку.

Империализм янки заставил латиноамериканцев обратить взор на себя, укрепить свои силы, найти элементы идентичности, которыми можно гордиться и за которые можно ухватиться, чтобы вести духовную борьбу. Нечто подобное вызвала и Мексиканская революция. Она представляла собой не только вихрь войны, но и, прежде всего, великое сомнение в том, что же есть мексиканское. Всеобщий вопрос был таков: что, черт возьми, представляет собой Латинская Америка и каждая из ее стран, – и ответить на него пытались многие писатели и художники. Те, кто писал на родине, следовали за Рубеном Дарио, Сантосом Чокано или Лугонсом либо за такими постмодернистами, как перуанец Абрам Вальделомар или Лопес Веларде. Другие, отправившие-

⁵⁶ Vicente Huidobro, *La creación pura* (1921), en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (1991), México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 110–111.

ся за космополитическим авангардом в Европу, в конце концов принимали на себя обязательства перед Америкой самым парадоксальным образом. Они и не представляли, что, отправившись в Европу из какого-нибудь порта в Бразилии или на Рио-де-ла-Плата, совершат тот же подвиг, что и Колумб. Абсурдным и нелепым, без сомнения, образом, но именно это и происходило: латиноамериканские художники открывали Америку в Европе. Они открывали ее, потому что парижский авангард был очарован примитивизмом, и в конце концов этот интерес отозвался в них самих.

Как мы увидим ниже, это произошло со многими, в какой-то степени и с Уидобро. Заложив основы креасьонизма, чилиец стал считать своими чаяния и борьбу континента, включая требования поколения модернистов и желание укоренить всякое творчество в американской земле. Неожиданным образом Уидобро присоединился к антиимпериалистической борьбе, опубликовав памфлет против Англии. То ли потому, что экономика Чили зависела от экспорта селитры в Англию, то ли потому, что, занимая южную оконечность континента, чилийцы еще не замечали нависшей тени янки, в качестве врага Уидобро выбрал англичан. Памфлет, получивший название *Finis Britannia*⁵⁷, представлял собой нечто среднее между пророчеством, бредовым вымыслом и апокалиптическим обвинением. В нем альтер эго Уидобро, Вик-

⁵⁷ Написано с ошибкой, правильно: «*Finis Britanniae*» (лат., «Конец Британии»). – Прим. ред.

тор Альден, призывал канадцев, южноафриканцев, турок, египтян, австралийцев, индийцев и ирландцев разорвать цепи, связывавшие их с Британской империей. Еще безумнее, чем его антиимпериалистическая агитация, была стратегия, которую он использовал для рекламы. Конечно, Уидобро ничего не знал о Докторе Атле, но он определенно знал, что авангард – это политическая агитация и пропаганда. Именно поэтому он нарисовал плакат с поистине взрывными заявлениями: «Крах Британской империи близок. Читайте пророческую книгу *Венсана Уидобро*. XX век станет могилой Англии»⁵⁸. Уидобро явно стремился к скандалу и провокации, и все же книга пылилась в магазинах, не вызывая никаких освободительных маршей. Разочарование заставило чилийца прибегнуть к еще более безумной саморекламе, на которую не решился бы даже Дали: он инсценировал собственное похищение и явился три дня спустя в пижаме, якобы под успокоительным, заявив, что похитила его английская фашистская группировка в качестве мести за дерзкую книгу.

Никто ему, конечно, не поверил, но этот смелый перформанс произвел долгожданный эффект: его имя было растиражировано в газетах Европы и Америки. «Дадаист и дипломат. Удивительное приключение сеньора Уидобро», – писала одна французская газета. Другая высмеивала орфографическую ошибку в названии книги: «Эти поэты-авангардисты

⁵⁸ Volodia Teitelboim, Huidobro. La marcha infinita (1993), Santiago de Chile, LOM, 2006, p. 83.

революционизируют даже латынь». В Мадриде виновным в похищении был объявлен Кансинос-Ассенс, заметка со всеми подробностями фарса была опубликована в Нью-Йорке, в России ему отдал дань уважения Союз русских художников, даже масоны пригласили его вступить в свое тайное общество. Из-за этого скандала и фарса он потерял некоторых друзей, например Хуана Гриса, но вместе с тем стал публичной фигурой.

Тогда Уидобро и вернулся в Чили. Он поехал туда в апреле 1925 года и по прибытии основал газету *Acción*, название которой – «Действие» – отражало дух нового времени, а страницы, наполненные энергичными и антиимпериалистическими заявлениями, сделали его крайне популярной фигурой среди студентов. Молодежь находилась под влиянием аргентинской университетской реформы, и, возможно, именно поэтому в лице авангардиста они увидели надежду на возрождение. Уже через несколько месяцев Чилийская студенческая федерация выдвинула его кандидатуру на президентские выборы в октябре того же года, и внезапно Уидобро принял участие в предвыборной гонке. Поэт, мнивший себя богом, спустился на ступеньку и смирился с тем, что станет президентом Чили. Смирился, по крайней мере, с попыткой это сделать, потому что отсутствие поддержки заставило его снять кандидатуру. Но это было еще не все: Уидобро начал превращаться в миф, и впереди у него было еще два десятилетия приключений и заблуждений. Он фантази-

ровал о том, чтобы основать в Анголе коммуну художников и интеллектуалов вроде коммуны Доктора Атля, и написал еще один антиимпериалистический манифест, на этот раз направленный против США, – «Молодежь Америки, объединяйся в континентальный блок!» – в котором предложило основать Андесию: новую республику, которая объединила бы Чили, Аргентину, Уругвай, Парагвай и Боливию в единый, противостоящий янки блок. Если Уидобро мог создать с нуля на чистом листе, то он мог делать это и на карте Америки.

Но самое важное, что оставил после себя Уидобро, – нечто другое. С одной стороны, это длинная поэма, которую он начал писать в 1919 году и опубликовал в 1931-м, – «Аль-тасор», путешествие в себя, к началу времен, к эротическому зародышу жизни, к происхождению языка; неиссякаемый источник образов и метафор, ставший одной из вершин латиноамериканской поэзии. С другой стороны, это наглядное доказательство того, что латиноамериканцы могут воплотить в жизнь чаяния авангарда и революций XX века; они даже могут стать первооткрывателями языка и повлиять на испанских поэтов. С Уидобро началась авантюра авангарда, но его креасьонизм открыл лишь один из множества путей, по которым двинется революционный импульс творцов. Жаждающая новизны и стремящаяся открыть себя, Латинская Америка станет ариэлистской, футуристской и в общем смысле авангардистской – и с помощью этих разнобо-

разных смесей она попытается понять и определить свою идентичность.

От креасьонизма к ультраизму: Борхесы приносят авангард в Буэнос-Айрес

*На западе вечерняя заря
восторгом напитала улицы,
открыла двери, словно страсти сон,
случайной встрече.
Светлые леса
теряют последних птиц и золото.
Разодранные руки нищего
подчеркивают грусть поры вечерней.
А тишина, что меж зеркал живет,
тает, покидает узилище свое.
Мрак – чернеющая кровь
израненных вещей.
В неровном свете
изуродованный вечер
сочился серым цветом.*

Хорхе Луис Борхес, «Вечерние сумерки»⁵⁹

*Миллионеры жизни и идей, мы выходим
раздавать их на углах улиц.*

Хорхе Луис Борхес, «Манифест» («Prisma», № 2)

⁵⁹ Борхес, Х. Л. Вечерние сумерки / Пер. В. Литуса // Золото тигров. Сокровенная роза. История ночи. Полное собрание поэтических текстов / М.: Азбука, Иностранка, 2023. С. 48.

Прежде чем вернуться в Чили, Уидобро провел в Испании время, которое сыграло решающую роль в развитии испанского авангардного поэтического движения. В 1918 году он переехал в Мадрид, на площадь Пласа-де-Ориенте, прямо напротив королевского дворца, где вскоре оказался в окружении старых друзей. Он снова установил контакт с поэтами, с которыми познакомился в 1916 году, во время первого визита в Испанию, и вскоре один из них, Рафаэль Кансинос-Ассенс, уже был заражен новым вирусом авангарда. Позднее севильский поэт скажет, что визит Уидобро в Мадрид в 1918 году был столь же важен, как приезд туда Рубена Дарио двадцатью годами ранее. Если никарагуанец похоронил романтизм и открыл поколению 1898 года новые горизонты, то чилиец сделал то же самое для молодых испанских поэтов своего времени: он помог им преодолеть предыдущее поколение и приобщил их к международному авангарду. Креасьонистские стихи, объяснял он им, – это творения за пределами мира, не зависящие ни от бога, ни от природы; это стихи, полные новых образов, выстроенных в соответствии с собственной логикой. Очарованные новизной, молодые испанцы быстро начали экспериментировать, и уже через несколько месяцев они сочиняли новые, не похожие друг на друга стихотворения, в которых главную роль играли образы. Конечно, в них присутствовали черты кубизма, хотя они и не были полностью креасьонистскими. Это было нечто иное, новая струя, которая омолодила испанскую поэзию и

стала известна как ультраизм.

Как раз когда Уидобро выполнил свою миссию и мог уходить с осознанием того, что посеял семена авангарда, в эту помолодевшую и полуночную Испанию из Аргентины прибыли брат и сестра, на которых лихорадка авангарда действовала не меньше. Конечно же, это были Борхесы – Хорхе Луис и Нора, родившиеся на рубеже веков, в 1899 и 1901 годах, и уже на собственном опыте испытывавшие непредсказуемую интенсивность XX столетия. В 1914 году они вместе с родителями уехали из Буэнос-Айреса в Швейцарию, не подозревая, что в Европе скоро начнется война. На протяжении четырех лет они укрывались от боевых действий в Женеве и переехали в Испанию, только когда замолчали пушки. В начале 1919 года они приехали в Барселону, затем на Майорку, а потом – в Севилью; именно в Севилье Борхесы сошлись с группой поэтов, издававших журнал «Гресья»; все они были ультраистами.

Решительно стремясь к новому, к тому «ультра», что влекло их в будущее, поэты хотели спроецировать на жизнь жажду вечной молодости. Ультраизм родился как бунт молодых против старых. Они хотели взглянуть на все новыми глазами, поставить на первое место чувство и красоту, отвергнуть нормы ясности. «Мы хотим открыть жизнь», – говорил Борхес в 1920 году⁶⁰; это требовало атаки на риторику, при-

⁶⁰ Jorge Luis Borges, Al margen de la moderna lírica, en Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos) (1986), selección y prólogo

дания важности каждому стихотворению, восстания против буржуазии, создания вселенной по образу и подобию художника. Все эти установки были близки и креасьонизму. Пожалуй, их отдаляла доза непочтительности и юмора, которую Гомес де Ла Серна и Гильермо де Торре позаимствовали у дадаизма – того вида авангарда, который Борхесу никогда не нравился. Аргентинец, подверженный влиянию экспрессионизма, хотел превратить поэта в призму, отражающую его субъективные эмоции, а не в непослушного ребенка, привязанного к осязаемым вещам.

Как бы то ни было, Борхесы в Испании были проездом, и их европейское пребывание рано или поздно должно было закончиться. В марте 1921 года они, готовые проповедовать авангард, вернулись в Буэнос-Айрес. Хотя ультраизм появился в Испании, он имел латинские гены и мог прекрасно акклиматизироваться в таком космополитическом городе, как Буэнос-Айрес, который в то время был столицей страны, гораздо более богатой и культурно развитой, чем сама Испания. Борхес взялся за адаптацию ультраизма в родной стране и написал новые максимы, подчеркивавшие экспрессионистские черты стихотворения. Аргентинский ультраизм свел лирику к ее первоэлементу – метафоре, вычеркнул посредственные фразы, союзы и бесполезные прилагательные. Не было в нем и украшений, исповедей, проповедей или герметизма, и, конечно, он избегал резкости и городско-

го шума – всех тех крайностей футуризма, которые ненавидел Борхес. В его поэзии не было шума, в ней была голая эмоция. Он стремился к синтезу двух или более образов в одном, его поэзия строилась вокруг двух элементов – ритма и метафоры: акустики языка и света воображения, озарявшего то, что прежде пребывало во мраке.

Важнее всего то, что Борхес и его соратники-ультраисты изложили эти заповеди в стенгазете «Присма», которую затем, в декабре 1921 и марте 1922 года, расклеили на улицах города. Это была первая атака авангарда на Буэнос-Айрес. Позже «Присма» превратилась в «Проа» – журнал традиционного формата, который выходил с августа 1922 по июль 1923 года; туда Борхес позвал старого друга своего отца, писателя Маседонио Фернандеса.

Вернувшись в Буэнос-Айрес, Борхес стал посещать собрания, которые Маседонио проводил по субботам в кафе «Ла Перла». В жизни Борхеса было много важных и ярких людей, но мало кто так его очаровывал и так влиял на него, как этот анархист-спенсерианец и радикальный идеалист, городской кочевник и – самое главное – непревзойденный читатель Шопенгауэра. В 1897 году Маседонио вместе с Хорхе Борхесом, отцом Хорхе Луиса, попытался основать анархистскую коммуну в парагвайской глуши. Они хотели порвать с буржуазной жизнью, но в последний момент на пути Хорхе Борхеса оказалась Леонор Асеведо, и ему пришлось изменить планы. Маседонио и еще двое друзей от них не от-

казались: они отправились в Парагвай, не подозревая, что тоже будут сломлены, но не любовью, а двумя самыми упорными врагами всякой утопии: комарами и скукой. Быть анархистом посреди парагвайской пампы оказалось самым утомительным экзистенциальным предприятием, какое только можно представить.

Самое смешное – попытка Маседонио стать президентом Аргентины. Такие амбиции были не только у Уидобро: литературный гений и мания президентства были в Латинской Америке обычным явлением. Подобные попытки предпринимали творцы от Гильермо Валенсии до Марио Варгаса Льосы, безумнее же всего то, что некоторые из них увенчались успехом: например, президентами стали венесуэлец Ромуло Гальегос и доминиканец Хуан Бош. Маседонио тоже пытался – скорее в шутку, чем всерьез, – разработав партизанскую стратегию, чтобы прославить свое имя и стать известным. Вместе с друзьями он писал записки и листки со своим именем, которые оставляли в кинотеатрах, трамваях, книжных магазинах – где угодно. Конечно, президентская кампания не принесла никаких результатов, но послужила литературным материалом для неоконченного проекта «Человек, который станет президентом» и для другого, который все же удалось воплотить в жизнь, – «Музей романа вечности». Борхеса пленил не только жизненный опыт Маседонио, но и метафизика, которую он развил из чтения Шопенгауэра. Маседонио отстаивал абсолютный идеализм; он отрицал

даже существование «я» и был близок к тому, чтобы отрицать возможность смерти. Самое удивительное, что он нашел способ превратить эти философские проблемы, столь сложные и серьезные, в юмористический и игривый литературный проект. На страницах своих, непременно самоироничных, текстов он рассказывал о замысле так и не реализованного произведения или подолгу ходил вокруг да около, анонсируя, анализируя, комментируя несуществующую работу. Это были удивительные подсказки – странный способ делать литературу о литературе, превращая идею или процесс написания романа в сам роман, или писать эссе о ненаписанных книгах, которые по той же причине не могли быть эссе, только вымыслом. Это было искусство как игра, искусство как самоисследование, искусство как эксперимент, вопрос которого в том, есть ли разница между тем, что мы считаем реальным, и тем, что мы придумали.

Ничего более универсального и космополитичного, чем эти философские рассуждения, быть не могло, и это обстоятельство оказалось для Борхеса решающим. После определенного креолистского периода, когда в нем пробудилась ностальгия по родине, аргентинской фонетике и персонажам из простонародья, он очистил творчество от всех национальных черт. Эта радикальная перемена имела эстетические и литературные, но прежде всего политические причины. Поняв, что диктаторы и популистские каудильо 1930–1940-х годов прячут деспотизм и посредственность за национализ-

мом и аргентинскими чертами, он отказался от креолизма и укрылся в совершенно оторванных от реальности метафизических играх.

Мексиканский мурализм: между космической расой и авангардом

Между уничтожением одряхлевшего порядка и установлением нового творцы красоты должны стремиться к тому, чтобы в их работах четко прослеживался аспект идеологической пропаганды на благо народа; к тому, чтобы искусство, которое в настоящее время является проявлением индивидуалистической мастурбации, стало для всех целью красоты, воспитания и борьбы.

Давид Альфаро Сикейрос, Диего Ривера, Хавьер Герреро, Фермин Ревуэльтас, Хосе Клементе Ороско, Рамон Альва, Херман Куэто, Карлос Мерида, «Манифест профсоюза технических рабочих, живописцев и скульпторов»

Для Хосе Клементе Ороско революционные авантюры закончились в 1916 году, а для Сикейроса – на пару лет позже, в 1918-м. Оба вернулись в Мехико, чтобы зарабатывать на жизнь трудом художника, и у обоих судьба сложилась нелегко. Ороско не смог покорить своими картинами мексиканскую публику и в итоге уехал в США; Сикейрос получил стипендию и должность военного атташе, которые позволили ему поехать в Европу и до 1921 года пребывать в прямом контакте с искусством итальянского Возрождения и самыми революционными тенденциями авангарда. Они расстались,

сохранив в глубине глаз отпечаток революции, а в уме – учение Доктора Атля. Благодаря ему они перестали быть просто художниками и стали людьми действия, авангардистами, революционерами, что позже позволит им вновь работать вместе над муралистским проектом Васконселоса.

Но это произошло только через несколько лет. Ороско пришлось впроголодь жить в Сан-Франциско и Нью-Йорке, вернуться в Мехико, чтобы зарабатывать на жизнь карикатурами, и, наконец, дожидаться критической оценки своих работ от Хосе Хуана Таблады – одного из поэтов, двигавшихся от постмодернизма Лопеса Веларде к авангардным экспериментам. Его работы привлекли внимание Васконселоса, и благодаря тому имя Ороско оказалось в зарплатных ведомостях Секретариата народного образования. Тем временем Сикейрос в Париже познакомился и сблизился с Диего Риверой. Ривера уже давно находился в Европе; он пропустил предыдущие девять лет революции, но взамен стал непосредственным свидетелем того, как разгоралось восстание другого типа – пластическое, кубистское. Ривера наблюдал, как Пикассо начал перекраивать реальность, рекомпозируя ее из первоэлементов. Уидобро был прав: новые художники творили, слово маленькие боги. Они геометризировали реальность, перестраивали ее и заставляли работать по другим правилам – своим собственным, не природным. Возможно, они делали то же, что Мадеро, Карранса, Вилья, Сапата и другие каудильо в Мексике: разбили мексиканскую

реальность на основные элементы – крестьянин, индеец, рабочий и метис – и искали способ перестроить их под новые правила работы. В этом и заключалась роль художников-авангардистов: придать порядок и смысл новым элементам мексиканской национальности.

Сикейрос тоже до мозга костей был пропитан авангардом, причем не только кубизмом, но и футуризмом. Манифест Маринетти, должно быть, глубоко тронул его, потому что если на кого-то Сикейрос и был похож, то именно на лидера футуристов. То, что они оказались на противоположных идеологических полюсах – один поддерживал Сталина, а другой – Муссолини, – не говорит об их различии, скорее наоборот: они разделяли один и тот же радикализм, одну и ту же ярость, одну и ту же жажду созидания и разрушения. Кроме того, опыт Европы открыл Сикейросу будоражащую сознание истину; то, что уже почувствовал Уидобро и что будет и дальше тревожить других американских художников вроде уругвайца Хоакина Торреса Гарсиа. Чудо такого конструктивного авангарда, как кубизм, заключалось в том, что он опирался на основные виды искусства первобытного прошлого Африки и Америки. Кубисты воссоздали мудрость американцев. Пикассо, Брак или Метценже казались новыми – да они такими и были, – но также они были частью вековой традиции. Доиспанские ювелиры, гончары и ткачи на протяжении веков создавали конструктивное искусство; они были великими мастерами, у которых современные ху-

дожники должны учиться. Творить американское искусство не значило изображать американские мотивы, это значило спасти геометрическую основу доиспанского искусства. Эти аспекты формы необходимо было привести в соответствие с ритмами и скоростью современного мира. Новый художник должен был жить в динамичной эпохе, любить современную механику, созерцать новый городской пейзаж. От старого к новому – таков был путь, который предстояло пройти авангардному творцу. Об этом и говорил Сикейрос в манифесте 1921 года «Три воззвания к современным установкам для художников и скульпторов нового поколения Америки», опубликованном в Барселоне незадолго до его возвращения в Мексику.

Причиной возвращения стало то, что Васконселос уговорил Сикейроса и Риверу присоединиться к проекту, целью которого в переписке он заявлял «создание новой цивилизации, взятой из глубочайших недр Мексики»⁶¹. Должно быть, эта идея отвечала конструктивистским и американистским фантазиям Сикейроса, и он с радостью согласился. Однако правда в том, что Васконселос ненавидел кубизм и был совершенно невежественен в конструктивистских теориях. Секретарю было наплевать на авангардные новшества; он хотел совсем другого – чтобы через искусство и великие монументы в честь космической расы проявился во всем своем великолепии дух. Сикейросу, но прежде всего Ривере, нуж-

⁶¹ Maite Hernández, David A. Siqueiros, Madrid, Dastin, 2003, p. 41.

но было выкинуть Пикассо из головы. Поэтому, чтобы они ступили на мексиканскую почву, он организовал поездки на Юкатан, на перешеек Теуантепек и в исторические городки народных умельцев Тонала и Тлакепаке. Мексиканская раса должна была войти в них через подошвы и затем проявиться в кистях. И действительно: через несколько месяцев искусство муралистов, особенно Риверы, утратило кубистические черты – те самые, которые, по мнению Васконселоса, испортили его первый мурал, – и стало делаться все более мексиканским. Пророк космической расы не предполагал, что она может быть пропитана еще одним элементом, витающим в воздухе и внешне не относившимся к художественному творчеству, но для авангарда очень соблазнительным – социалистической идеологией.

Первые муралы Васконселос заказал в 1921 году у Роберто Монтенегро, Хавьера Герреро, Габриэля Фернандеса Ледесмы, Хорхе Энсисо и, конечно же, у Доктора Атля. Фрески, которые покрыли стены старого храма Святых Петра и Павла и в конце концов были стерты (по крайней мере, в случае с картинами Атля), оказались лишь предвестием этого проекта. Золотой век мурализма начался в следующем году с первых работ Риверы и Сикейроса: «Сотворения» (имелось в виду сотворение мексиканского человека) и «Стихий». Сегодня эти фрески удивляют некоторой абстрактностью. Ривера из иудеохристианских и классических сюжетов создал кубистическую композицию, а Сикейрос написал картину на

мистическую тему, не имеющую прямого отношения к Мексике или мексиканцам. Возможно, именно этого и хотел Васконселос: некоторого укоренения в мексиканской реальности универсальных – космических – тем. В конце концов, свои эстетические идеи он почерпнул из мистических трудов Пифагора и Плотина, и они не имели ничего общего с авангардом, его стилистическим новаторством или заигрываниями с идеологией. По Васконселосу, искусство должно возвышать человека, а не заключать его в рамки национальности. Правда, великое его достижение как педагога, издателя и популяризатора искусства заключалось еще и в изобретении мексиканской культурной идентичности. Без него не было бы ни переоценки народного искусства, ни инвентаризации церковей колониального периода. Делом его рук было как переоткрытие мексиканского, так и расходившиеся тысячами издания Гомера, Платона, Данте и других универсальных классиков. Он перемещался между двумя плоскостями: абсолютной, где все сходилась и смешивалось, и особой мексиканской, которая возникла из национального ядра. Несомненно, то была захватывающая личность, бравшаяся за самые амбициозные задачи. Несмотря на то что к 1920 году родилось революционное государство, у него все еще не было национальности, которая задала бы ему направление: Васконселосу выпало эту национальность выдумать. Она должна была питаться возвышенными мотивами, лучшими литературными произведениями Запада, культом красоты и

культом тела; она должна была быть, конечно же, социальной, но не социалистической, и, конечно, мексиканской, но не националистической. Она должна была включать индейцев и белых, поклоняться метисации, а также вносить вклад в развитие всего человечества. Прежде всего мексиканская национальность должна была вызывать эмоциональную привязанность своим эстетическим блеском. В Васконселосе горели грезы мистика и спасителя, а не идеолога и авангардиста, поэтому восстание муралистов против него было вполне предсказуемо. Верный принципу художественной свободы, без которой гений великого творца ничего не стоит, Васконселос его принял и смирился. Вздохнув, он разрешил им писать так, как они хотят.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.