

# ЭСТЕТИКА ГРОТЕСКА В СОВРЕМЕННОЙ ИСПАНОАМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

К.А. Лобато



Кармен  
Альварес Лобато

доктор филологических наук,  
профессор, заведующая  
аспирантурой Гуманитарного  
факультета Автономного  
университете штата Мехико

С момента своего возникновения испаноамериканская литература вступила в диалог с европейской литературой, но не для того, чтобы ее слепо копировать, а чтобы, питаясь ее жанрами и темами, перерабатывать их в соответствии с спецификой мировоззрения американского континента. С конца XIX века стало очевидным, что нашу литературу интересует в первую очередь разнообразные элементы эстетики гротеска, который в XX веке превратился в определяющую форму художественного латиноамериканского стиля.

Как форма западной эстетики, гротеск приобрел свое гражданства в Европе, начиная с XV века, когда при раскопках дворца императора Тита в Риме были найдены предметы, декорированные в восточном стиле, изображавшие языческие фигуры и сцены, которые являли собой причудливую смесь людей, животных и растений.

С тех пор термин «гротеск», претерпев ряд существенных трансформаций, превратился почти в синоним «безобразного», «экстравагантного» или «монструозного»<sup>1</sup>. Несомненно, что важным элементом эстетики гротеска, по утверждению Всеволода Мейерхольда, является материальный аспект, деформация, «нарочитое утрирование, преобразование (обезображение) природы, немислимая в сущности ассоциация предметов природного мира и повседневной жизни людей, ассоциация, делающая акцент на плотских и материальных сторонах сотворенной художественной формы»<sup>2</sup>.

Следует подчеркнуть, что «экстравагант-

ность» и «монструозность» появляется уже на заре латиноамериканской литературы и восходит к первым испанским хроникам, посвященным Конкисте. Восприятия человека и природы Нового Света глазами европейцев, можно хорошо проиллюстрировать *Всеобщей историей Открытий Новой Испании* Фрая Бернардино де Саагуна или *Всеобщей и Естественной истории Индий* Гонзало Фернандеса де Овьедо. Их описание диковинной культуры, экзотической природы и фауны латиноамериканского континента отмечено удивлением и изумлением. Они подчеркивают необычность и отличие виденного ими от всего ранее известного, но в этом восхищении всегда просвечивает некая монструозность. В западном искусстве эта монструозность находит свое воплощение в разнообразных живописных полотнах, проникает в литературные произведения и наиболее зримо воплощается в уродливом и презренном чудовище Калибане из шекспировской «Бури», превратившегося несколько позже в символа американского индейца.

В XIX веке латиноамериканские поэты модернисты, под влиянием символизма Шарля Бодлера и Артюра Рембо, начали закладывать основы эстетики «безобразного» в противоположность империи «прекрасного» романтиков и реалистов, империи, в которой преобладали в основном идиллические и традиционные образы повседневной жизни. Писатели-модернисты Хулиан дель Касаль, Сальвадор Диас Мирон, Леопольдо Лугонес, Хулио Эррера и Рейсиг вводят деформированные и утрированные образы в изображаемую реальность. Именно модернизм обосновывает деформацию в качестве формаобразующей суггестии, проистекающий из тоски, призванной выразить разочарованность человеком, ощущение им своего сиротства и неприютности. Эта разочарованность выражается методами пародии, карикатуры и иронии, посредством которых осуществляется слияние трагического и комического видений жизни.

Это дуалистическое мировоззрение превращается в основополагающий фундамент авангардистской эстетики провокации Оливеро Жирондо, Фелисберто Эрнандеса, Хулио Гармендия и Орасио Кироги. Вдохновляемая принципами кубизма и сюрреализма, эта эстетика пытается перекодировать язык, тематику и технику литературного повествования, расщепить восприятие целостности человека, деформировать и сделать плюральным традиционное видение реальности.

Авангардистское движение XIX века в Испаноамерике оказало неизгладимое влияние на всю последующую литературу; в ней зародились специфические черты многих современных жанров, включая и жанр гротеска. Как мы уже отмечали, эстетика гротеска была тесно связана с символизмом, сюрреализмом и кубизмом, и хорошо иллюстрируется знаменитым парадоксом французского символиста Лотреамона, сказавшего, что поэзия – это *локус*, где швейная машинка встречается с зонтиком на операционном столе. Это определение было подхвачено сюрреалистом Максом Эрнстом, заявившим, что искусство – это «эксплуатация случайной встречи в соответствующем ракурсе двух разных реальностей». Позже эта формула была воспринята десятками испаноамериканских современных романистов, которые полагают, что фрагментаризированный мир не может быть адекватно воспроизведен, опираясь лишь на одну единственную перспективу. В современной испаноамериканской литературе утвердятся множества эстетических приемов, совмещение разных ракурсов, simultaneity точек зрения, фрагментарность и коллаж.

Вернемся, однако, к началу нашей темы: деформация и монструозность находятся в истоках латиноамериканской литературы, хотя эти элементы присущи в равной мере как фантастике, так и литературе ужасов. На мой взгляд, значение гротеска простирается значительно дальше связанных с ним синонимов – «экстравагантности», «ужаса», «безобразности», о которых говорилось раньше, ибо гротеск – это не только безобразность и экстравагантность, но и двусмысленность. Известный специалист по эстетике гротеска английский литературовед Филип Томсон, справедливо настаивает на

амбивалентном характере данной категории. «Неразрешимое столкновение несопоставимых элементов вызывает действие и противодействие. Примечательно, что это столкновение, свойственное двусмысленной природе аномального, присутствует в гротеске – аномальной амбивалентности»<sup>3</sup>. Таким образом, эстетика гротеска – это не только переход от одного состояния к другому: от безобразного к прекрасному, от радости к грусти, но и выражение симультанного, напряженного характера обоих состояний. Симультанность смеха и плача, комического и трагического порождает в читателе эффект растерянного удивления.

Другой специалист по данной теме Вольфганг Кизер развивает такие принципы эстетики гротеска как: «смешение несоединимых элементов, преодоление статики, утрата идентичности, деформация «естественных» пропорций... изъятие категории вещь, деструкция понятия личности, аннигиляция исторического порядка развития событий»<sup>4</sup>.

Другая характеристика, упоминаемая Кизером, – это амбивалентность, которая встречается во многих современных испаноамериканских романах, что, на мой взгляд, нельзя считать простым совпадением, а следовало бы определить как выражение «духа эпохи», свойственного самым различным американским регионам<sup>5</sup>. Знаменателен уже сам факт присутствия гротеска в размышлениях о специфике истории стран латиноамериканского континента. Действительно, если, как утверждает Кизер, гротеск «аннулирует» исторический порядок, то эта функция совпадает с тем вызовом, который бросают официальной истории многие испаноамериканские авторы. Ниже я приведу произведения лишь некоторых писателей, которые прибегают к гротеску для пересмотра истории, как, это, например, делает Хосе Лезама Лима в *Парадизе* (1966); Густаво Сайнц в *Надоедливых монотонных днях* (1969); Фернандо дель Пасо в *Мексиканском Палинуро* (1977); Рейнальдо Аренас в *Цвете лета или новом «Саду Наслаждений»* (1999); и Мигель Мендес в *Цирке, заблудившемся в пустыне Соноры* (2002).

Весьма примечателен роман Фернандо Пасо *Мексиканский Палинуро*, который дает фан-

тасмагорическое описание ужасного по своей brutality и вопиющей несправедливости события мексиканской истории – кровавого разгрома левого студенческого движения 1968 года, во время которого государственный органы бросили все свои силы на подавление, пусть и беспокойного, но в конце концов безоружного студенчества. Главный персонаж романа, студент медицинского факультета по имени Палинуро был схвачен на главной площади Мехико и позже умерщвлен под пытками военных карателей. Этот жестокий сюжет повествуется, однако, в ракурсе, в котором ужас соседствует со смехом. Радостная и озорная сторона, присутствующая в романе, представлена персонажами переодетыми в маски героев итальянской *commedia dell'arte*. Этот тип наррации, представленный в виде гротеска, включает в себя утрирование, пародию, фрагментарность, маски животных. Действующие лица произведения Дель Пасо переряжаются в костюмы, которым предписываются этой комедией: сам Палинуро выступает в виде Арлекина, Естепанья - Коломбины и Вальтер – Пьерро, если ограничиться только главными персонажами. События ночи 27 августа описываются в двух диаметрально противоположных ракурсах: в виде фантазии и в плане реальности; первому соответствует праздник, смех, атмосфера комедии, а второму – убийство и ужас. Постепенно атмосфера обоих планов сгущается и перемешивается. Об этом повествует пассаж об избии студентов: «С крыши, спускают Арлекина, повешенного на веревке, переряженного в огромную рождественскую пиньяту в костюме, украшенном ромбами из китайской бумаги. Гуськом входят Коломбина и Пьерро с зажженными свечами» (р. 733)<sup>6</sup>. Капитан Мальдито, олицетворяющий собой brutальную силу государства бьет по пиньяте дубинкой. «Наконец, Арлекин вдребезги разбивается и высыпается вся начинка: самодельные бомбы, рогатки, камни, дубинки, петарды и множество мусора. Веревка обрывается и Арлекин падает (р. 734).

*Мексиканский Палинуро* производит эффект потрясения, как в индивидуальном, так и в историческом плане. «Аннулирование исторического порядка» прослеживается в переинтерпретации студенческого движения 1968 года,

что говорит не о продвижении вперед и даже не о стагнации истории, а ее возвратном движении, регрессу к репрессивным и диктаторским формам, которые, как предполагалось, должны быть преодолены «современным» модернистским менталитетом. История Мексики, история человечества вызывает тревогу: нас лишили нашей идентичности, наш мир преобразился до неузнаваемости. «То, что раньше было знакомо и узнаваемо, должно скоро проявить себя как нечто странное и зловещее. Наш мир претерпел изменение. Внезапность и сюрприз являются существенными признаками гротеска в прозе, поэзии, на сцене и на экране<sup>7</sup>.

Другая характеристика гротеска – «деформация естественных пропорций» – отчетливо прослеживается в новелле Рейнальдо Аренаса Цвет лета или новый Сад Наслаждений, само название которого отсылает к знаменитому полотну Иеронима Босха Сад наслаждений. Один из персонажей романа Клара Мортера решила создать живописное произведение в виде триптиха на подобие демонологических полотен Босха. На основе мозаики множества деформированных фигур, которыми она населяет остров Куба, создается коллаж, состоящий из пулеметов, знамен, мечей, молотов, серпов и крови, коллаж, в котором нельзя не увидеть острую сатиру на кубинского диктатора Фиделя Кастро. «Последняя часть триптиха будет очень темной, почти черной, на ней сгрудятся все высланные, иными словами, все те, кто пытались жить по собственной воле, а поэтому были приговорены к смерти Зловещим Богом, который распоряжается живыми судьбами... будут раздаваться взрывы, визг и глухие раскаты разрушений. Можно будет увидеть скопление масс и грядущую катастрофу. Моя картина окропит ужасом весь остров» (р. 125)<sup>8</sup>.

На фоне Гаваны, этого «гигантского писсуара», как именует его повествователь, выделяется деформированная и гротесковая фигура Фиделя Кастро, «Фифо», главного героя гаванского карнавала. Пародируя его революционно-утопическую речь, автор подчеркивает пропасть, отделяющую неприглядную реальность от социалистического дискурса кубинского лидера, Фифо, облаченный в мундир зелено-оливкового цвета, увенчанный огромной бородой, действу-

ет как матрона из бурделя, как гомосексуал, исполняющий роль мачо в вертикали власти – тиран-народ – тогда как в действительности он больше напоминает падшую женщину, предающуюся распутству.

В своем романе Рейнальдо Аренас разоблачает пороки кубинской диктатуры второй половины XX века; его видение безутешно: сталкивая ужас и смех, он изображает отсталую Кубу, в которой царит несправедливость, произвол, догматизм и отсутствует подлинная свобода (исключая сексуальную свободу, милостливо дозволяемую во время гаванского карнавала).

С другой стороны, гротеск отнюдь не приводит к расслаблению, ментальному параличу; гротесковый роман – это динамичный жанр, полный жизненных контрастов. Часто поводом к гротеску служит путешествие, постоянный переезд из одного пространства в другой, что приводит к смене настроений и душевных состояний. Так, например, мексиканско-американский писатель Мигель Мендес повествует о приключении цирка, который сбился с пути, блуждая по пустыне Соноры (штате, расположенном на севере Мексики). Это, однако, – фантазмагорическое путешествие во вращающемся кольце пространства. Цирк находится в постоянном движении, но он никуда не приходит; в финале мы узнаем, что цирк вращается в круге времени, а его персонажи обречены на поражение в мире, который, не желая ничего о них знать, ставит под сомнение их самобытность как личностей. В конце романа эти, утратившие свою идентичность существа, окончательно деградируют и умирают; разлагаясь под беспощадными лучами солнца пустыни, они превращаются в обезображенные мумии. Так, некогда прекрасная воздушная цирковая гимнастка, уже мертвая по имени ля Капульо, «обезображенная с раздувшимся животом, заполненными червями, была похожа на старый труп с растянутыми мускулами, сдвинувшихся от правого уха к уголкам губ. Обнаженные зубы без десен чем-то напоминали не лишённые изящества старые испанские гребни. Гротеск наложил печать на ее некогда чувственную улыбку» (р. 187)<sup>9</sup>.

И другие персонажи: [У Сенсонгле] прова-

лились глазки, ветер высвистывал мелодии в провалившихся челюстях его рта..., «укротитель «немец» Бесстрашный Серпентин лежал рядом со своею Кикой. Труп Раскероса покоился на Карамело. Их разбросанные руки и ноги чем-то напоминали фигуру осьминога» (р. 187).

Безобразия, к которому прибегает испаноамериканский роман, – это не только физическое, но и нравственное уродство, что демонстрируется описанием Фиделя Кастро Ареносом или изображением мексиканского президента Фернандо дель Пасо. Изображение безобразия – это примета современности. Если авторы авангарда, воспроизводили раскол в сознании своих персонажей, то в современном романе этот раскол намного более утрирован: избыточно описание увечий и фрагментов реальности, продукта столкновений и напряженного противостояния несовместимых реальностей: утопический дискурс кубинского революционера противопоставляет репрессиям и догматизму исторических реалий; современный мир, в котором человек пытается стать творцом собственной истории, противопоставляет очевидной отсталости Мексики и возврату к мифическим временам.

Испаноамериканские авторы не избегают изображения фрагментированной реальности, а напротив, выставляют ее на показ, претендуют осуществить ее перекомпоновку с позиции художественного гротеска, который порождает эффект дисгармонии. «Самой отличительной характеристикой гротеска, – пишет Томсон, – является то, что гротеск – это главный элемент дисгармонии, идет ли речь о конфликте, столкновений, прихотливом смешении противоположных элементов или соединении нелепостей»<sup>10</sup>. Перемешиваются разнородные пласты мира и создаются альтернативные «реальности».

В романе гротеска отсутствует абсолютный катарсис или всеобъемлющее отчаяние, а преобладает чувство смущения и замешательства, вызываемых двусмысленностью современной жизни человека. Если распространить определение гротеска на само человеческое существование, то можно утверждать, что оно, будучи амбивалентным, гротескно, а человек, как вместилище всех противоположных начал

является одновременно существом исполненным гротеска и очарования.

Упомянутые выше романы усложняют не только историю Ииспаномерики, но и идентичность современного человека, представляющего в виде сплава антиномий: добра и зла, жизни и смерти, духа и материи. Современная испаноамериканская литература как бы хочет нам сказать, что человеческая экзистенция не может быть выражена одной абсолютной истиной, одним полом, одной идеологией, а должна быть представлена во всей своей сложности, многообразии и богатстве. Аренас, Дель Пасо, Мендес дают калейдоскопическое и фрагментаризированное видение мира, пытаются выразить истину как сочетание плюрализма. Таким образом пародируется официальная версия единственной и признанной в качестве истины реальности. Юмор и гротеск преодолевают единообразие установленного порядка вещей, вносят контраст и смысловое многообразие. Гротеск, как эстетическая конструкция, вносит беспокойство: он разрушает абсолюты, размывает застывшие категории идентичности и вещи; выворачивается наизнанку застаревшие стереотипы и клише; гротесковая реорганизации жизни служит углубленной критике стерео-

типов американской идентичности.

1. Подробности эволюции термина «гротеск» содер- жится в работе Frances Barach, *The grotesque: a study in meanings*, Mouton, Belgium, 1971.
2. Цит. по: Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Barcelona, 1980, p. 247.
3. Philip Thomson, *The grotesque*, Methuen & Co. Ltd, London, 1972, p. 27.
4. Wolfgang Kyser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, s.f., p. 225.
5. Это утверждение, на мой взгляд, справедливо как для лирики, так и для эссе, восходящих к началу шестидеся- тых годов XX века, но в силу ограниченности размера данно- го текста, я останавливаюсь лишь на исследовании романа.
6. Цит. по Fernando del Paso, *Palinuro de México*, Joaquín Mortiz, México, 1980.
7. «Чувство, которое преобладает в гротеске..., являет- ся удивление. Потрясение и обескураживающая тоска перед потерявшим свои скрепы миром лишает нас своей опоры. Смесь потрясения и улыбки укоренен в опыте повседневной жизни, по видимости покоящемся на устойчивом фундамен- те,- который, однако, деформируется и расплывается под воз- действием извержения запредельных сил, отрекаясь от своих форм, а его порядок подтачивается и разъедается» Kyser, op. cit., pp 32 y 40.
8. Ibid., pp. 224-225.
9. Reinaldo Arenas, *El color del verano o nuevo «Jardín de las delicias»*, Tusquets, México, 1999.
10. Цит. по Miguel Méndez, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
11. Thomson, op. cit., p. 20.

Перевел с испанского на русский М.А. Малышев.

## «ЭТИЧНОСТЬ» И «ЭКОЛОГИЧНОСТЬ» КАК ИНСТРУМЕНТЫ СОВРЕМЕННОГО МАРКЕТИНГА (НА ПРИМЕРЕ ВЕЛИКОБРИТАНИИ)

А.Ю. Смирнова



Смирнова  
Александра Юрьевна

Выпускница факультета  
Связей с общественностью и  
рекламы УрГУ  
Лондон. Великобритания

В результате эволюции маркетинговых коммуникаций появились концепции марке- тинга, направленные на проблемы «этичнос-

ти» и «экологичности». Появление подобных концепций связано с тем, что ранее сущест- вующие направления маркетинговой ком- муникации становятся все менее эффектив- ными в государствах с развитой рыночной экономикой. Сегодня в мире растет значение нематериальных активов (репутация, имидж, бренд), которые нуждаются в расширении инструментов формирования. По этой при- чине, профессионалы сферы маркетинга, брендинга и PR начали использование проблем «этичности» и «экологичности». Появление «этических» и «экологических»