

Н.Ю. Харитонова

**ОБРАЗ ВРАГА В «ИДЕОЛОГИЗИРОВАННОМ ПОВЕСТВОВАНИИ»
ИСПАНСКОЙ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ ЭМИГРАЦИИ**
(на материале прозы Сесара Арконады)

Первые литературные опыты испанского писателя Сесара Муньоса Арконады (1898–1964) были связаны с ультраизмом, авангардным направлением поэзии. Но все же подлинную известность ему, успешному музыкальному и кинокритику, принесли написанные под влиянием идей философа Хосе Ортеги-и-Гассета романы-биографии Греты Гарбо, Чарли Чаплина и Клары Боу. В период 30-х гг. Арконада, как и многие другие испанские писатели, обращается к практике социальной литературы, и кроме романов, он пишет в таком ключе и экспериментальные театральные пьесы. Гражданская война становится переломным моментом в истории Испании XX в., моментом разрыва. В этот период Арконада создает роман о войне, «Река Тахо», за который ему была присуждена Национальная литературная премия. Тем не менее, роман опубликован не был: когда он готовился к печати в одной из барселонских типографий, республиканцы потерпели поражение в войне. Самому автору пришлось отправиться в эмиграцию: он приехал в Советский Союз. Вернуться в Испанию ему уже не было суждено.

Случай Арконады особо любопытен в свете современных исследований тоталитарного искусства. Несмотря на то, что литература эмиграции как таковая является особой темой для изучения в истории многих литератур, испанской в том числе¹, творчество Арконады в эмиграции представляет собой особое явление. Так, в прозе Арконады периода эмиграции полностью отсутствует лирическое, исповедальное начало и автобиографичность, столь характерные для литературы эмиграции в целом, да и сама

эмиграция не становится темой его творчества. Речь идет о специфической «идеологизированной литературе», которая пропагандирует идеи КПИ, и чем больше проходит времени с того момента, когда писатель оказался в СССР, тем тенденциозней становятся его тексты. Отметим, что идеологизированное повествование по природе своей весьма близко социалистическому реализму, но все же ему не тождественно. Казалось, можно было бы ожидать, что в произведениях испанского коммуниста, официального поэта испанской компартии в эмиграции, произойдет усвоение эстетики советского соцреализма, тем более учитывая тот факт, что Арконада в 1942 г. становится членом Союза Советских Писателей. Однако этого не происходит.

В основе идеологизированного повествования Арконады лежат идеи марксистской эстетики, этим объясняется его сходство с соцреализмом, но формируется поэтика литературы такого рода у Арконады в период гражданской войны. В республиканском лагере тогда были созданы институты пропаганды, которые издавали свои директивы для литературного творчества и контролировали типографии и использование бумаги, находящиеся в распоряжении политических партий. Поэтому писатели оказались в особой зависимости от политических партий, а писать и публиковать свои произведения самостоятельно, без поддержки, стало задачей практически невыполнимой. В военных условиях большое значение приобрела периодическая печать, публикация отдельных листовок (необходимо учитывать и возникший тогда в Испании дефицит бумаги). Предпочтение отдавалось, таким образом, публикации политических произведений или документальных свидетельств, а не художественных произведений, среди которых наибольшую актуальность приобрела проза малых жанров, стихотворения и, особенно, пропагандистская драматургия.

В литературной продукции республиканского лагеря следует особо выделить такое явление, как «театр чрезвычайной ситуации» (*teatro de*

urgencia), своим происхождением обязанный полемике и экспериментам 30-х гг.². Сообщение пьесы этого типа должно быть четко сформулировано, а сама пьеса – иметь дидактический, сатирический или драматический характер. Сюжет пьесы связывается с ходом военных действий на фронтах, а сама пьеса должна утверждать бойца в правильности выбранной, республиканской, идеологии. Таким образом, театр этого рода способствует формированию образцового республиканского бойца и гражданина.

В 1938 г. Арконада создает театральную пьесу, «Взятие Мадрида»³, которая написана в соответствии с принципами «театра чрезвычайной ситуации». Появившийся годом раньше сборник стихов, «Романсы войны»⁴, также обнаруживает характерные для республиканской пропаганды образы и темы. В эмиграции Арконада продолжает писать свои произведения, исходя из тех же установок, как будто бы условия по-прежнему требуют создания литературы «чрезвычайной ситуации».

О поэтике идеологизированного повествования позволяет говорить анализ двух сборников рассказов Арконады, написанных в эмиграции в 40-е гг. («Мадридские рассказы» и «Испания непобедима»⁵) и произведений 50-х гг. (повесть «Фотографии Испании»⁶, рассказ «Кукла»⁷). Сюзан Рубин Сулейман на материале французских романов конца XIX – начала XX вв. подробно исследовала феномен идеологизированного повествования⁸. Надо сказать, что проза Арконады периода эмиграции вписывается в рамки этого явления, с тем небольшим уточнением, что речь идет о коммунистической идеологии. Ее характеризует четкий дуализм картины мира, повествование в основном ведется от лица безличного нарратора, а все повествовательные уровни служат подтверждению одной-единственной идеи, которая как бы навязывается читателю, словно автор не доверяет его способности самостоятельно вычленив заложенное в тексте сообщение. Подобного рода произведения Арконады телеологичны, их цель заключается в том, чтобы постоянно напоминать читателю об определенном наборе

идей: об истоках борьбы против диктатуры Франко и о вере в победу республиканских идеалов.

Еще одной яркой чертой идеологизированного повествования становится образ положительного персонажа с определенным набором характеристик (в этом, в частности, проявляется сходство с соцреализмом⁹). У Арконады галерея положительных персонажей представлена с большим размахом, однако всех этих литературных героев объединяет одно важное качество – они обладают высоким уровнем политической сознательности, они против франкизма и верят в победу республиканцев.

Судя по множеству признаков, адресатом рассказов была юношеская аудитория, весьма вероятно, коллектив испанских «детей войны». На примере положительных персонажей в читателе должны были воспитываться патриотизм и воля к борьбе с режимом Франко. Внимание автора сосредоточено обычно именно на положительных персонажах. Это неслучайно: уже было сказано, что проза Арконады носит отчетливо дидактический характер.

А вот концепции врага, как ни парадоксально, в прозе Арконады редко соответствует какой-то конкретный персонаж. Враг есть, он задан в системе координат произведений писателя, однако он остается как бы за кадром.

Два сборника рассказов 40-х гг., повесть и рассказ 50-х гг. позволяют говорить только о трех случаях персонификации образа врага. Враг у Арконады может появляться в противостоянии с персонажем положительным, и, по сути, способствует наиболее эффектному выявлению положительных черт последнего. В других случаях он может быть катализатором формирования «верной» политической позиции положительного персонажа; враг может также стать объектом сатиры.

Один из таких редких случаев появления образа врага представлен в рассказе «В небе Мадрида», из сборника «Мадридские рассказы», где есть

подробное, резко негативное и дискредитирующее описание внешности и поступков немецкого летчика, фашиста по прозвищу Коршун смерти. Внешность «врага» полностью соответствует его сущности «предателя» и «преступника», он уродлив, и внешнее уродство становится знаком уродства внутреннего: «У него было широкое лицо, выступающий подбородок и большой рот. Дряблая кожа, хоть и обветрившаяся, но бледная, придавала его внешности омерзительность хладнокровного убийцы»¹⁰.

Актантная роль этого персонажа избыточна по отношению к его характеристике. Поступки пилота вызывают такое же нескрываемое презрение повествователя, как и его внешность: «Его “подвиги” заключались в следующем: сначала он избегал боя, а затем предательски расстреливал спускавшихся на парашютах летчиков, боевые машины которых вышли из строя»¹¹. Так же, как положительный персонаж, безупречность которого в прозе Арконады не знает оттенков, отрицательный персонаж является воплощением абсолютного зла, иначе говоря, фашизма. Именно немец присылает зловещий «подарок» герою рассказа, русскому летчику Анатолию: коробку с головой его лучшего друга. Отрицательный персонаж не эволюционирует, он всегда действует в соответствии с той ролью злодея, которая ему досталась при идеологическом распределении ролей, осуществленном автором. Разумеется, зло должно быть наказано, поэтому, собственно, развязкой рассказа и становится смерть отрицательного персонажа.

В рассказе «Наседка» («Испания непобедима») писатель выводит коллективный образ итальянских фашистов. Речь здесь идет об участии итальянцев в боевых действиях гражданской войны в Испании. Это уже не просто образ фашиста, а образ фашиста-интервента, который, согласно замыслу автора, вызывает ненависть и протест у «несознательной», аполитичной героини рассказа. Это необходимо для того, чтобы преобразить ее в активную антифашистку. Именно такой путь проходит Агустина, хозяйка постоялого двора. В данном случае особенное значение имеет описание

поведения фашистов на постоялом дворе Агустины. Черты, которые выделяет повествователь в образе захватчиков, сугубо негативны: трусость и вседозволенность, жадность, пьянство, развратность и отсутствие уважения к чужой собственности:

«Вино всегда придает отвагу трусам и наглость захватчикам. <...> Хотя они и заплатили, но с жадностью и неохотно, по-хамски. Их нахальство росло. Они чувствовали себя хозяевами дома и заходили во все комнаты для обыска. А двое из них, полупьяные, занимались любовью как мужчина с женщиной, и залезли в грязных башмаках в постель и так дернули простыню, что чуть не разодрали ее на две части»¹².

Последней каплей в чаше терпения Агустины становится кража итальянцами любимых кур, именно это событие вызывает особое возмущение у героини, и благодаря столь бытовому происшествию (хоть это и звучит натянуто) она осознает значение современной ситуации и занимает активную антифашистскую позицию. Повествователь считает, что трансформация такого рода вполне логична, так как героиня рассказа сталкивается с фашистами, врагами, людьми, у которых отсутствуют какие бы то ни было морально-этические принципы. Поэтому так же естественно и поражение итальянцев в битве при Алькаррии: испанские республиканские солдаты сражаются как патриоты и герои, защищают свою землю и свое дело, они сплочены и дисциплинированы, в то время как захватчики не обладают ни одной из перечисленных характеристик, необходимых для победы, и с легкостью обращаются в бегство: «Солдаты-захватчики, без дисциплины, без единства, рассеивались в полях, бросали свои винтовки чтобы легче было убежать, пытались в надежном месте укрыться и спасти жизнь, сотрясаемую конвульсивной дрожью страха»¹³.

Рассказ Арконады «Голубая грязь» («Мадридские рассказы») повествует только об испанских и немецких фашистах. Ирония повествователя формирует читательское восприятие персонажей и их поступков. Министр

Безопасности охарактеризован как беспомощный и смехотворный бюрократ, в таком же свете представлен генерал, которому было поручено создание Голубой дивизии. Когда повествователь переходит к описанию добровольцев Голубой дивизии, ироническая интонация и подача персонажей в юмористическом ключе начинают перемежаться с горькой сатирой. Добровольцы охарактеризованы как нанятые немцами авантюристы, движимые исключительно корыстью. Как замечает повествователь, это были «кандидаты на смерть в далекой холодной стране», люди, отправлявшиеся защищать «то, что не имело для них никакого значения»¹⁴. Они трусливы и плохо сражаются. Их поступки определяет только одна цель – мародерство и насилие, и именно на этом сосредотачивается повествователь, говоря об их участии в военных действиях: «они занимались, естественно, привычным делом: воровали, убивали, насиловали девушек, ели как можно лучше, и <...> избегали сражений с красными солдатами»¹⁵. В этом заключается объяснение поражения Голубой дивизии, которое предлагает повествователь в рассказе. Неудачу дивизии обобщает один из персонажей рассказа, немецкий посол. Он говорит испанскому министру Серрано Суньеру: «вы ни на что не годитесь»¹⁶.

Как можно заметить, образ врага в этом рассказе несколько отличается от рассмотренного ранее образа немецкого летчика. Министр Безопасности полностью зависит от немецких фашистов, и повествователь настойчиво указывает на этот его зависимый статус по отношению к немцам: например, министр отправляется в немецкое посольство «быстро, как и подобает слуге, когда его зовут»¹⁷. Это наводит на мысль о том, что разница между образами врага-немца и врага-испанца заключается в той иронии, с какой повествователь относится к персонажам рассказа «Голубая грязь». Будучи смешными, жалкими, враги-испанцы не зловещи, не вызывают ужаса.

Можно с уверенностью утверждать, что для Арконады подлинным врагом республиканской Испании во время гражданской войны был иностранный фашизм, который и находит свою персонификацию в персонаже немецкого летчика или итальянских солдат. Испанский фашизм в прозе Арконады всегда ассоциируется с иностранной интервенцией: «война с восставшим фашизмом, с интервенцией, с предателями, с палачами и с теми, кто торгует Испанией»¹⁸. Повествователь комментирует поражение Мадрида как результат действий анонимных «предателей», которых поддерживала не менее абстрактная «мировая реакция»: «Предательство с множеством масок и личин, этот пес с душой волка черной мировой реакции, <...> открыл фашизму двери, которые героизм народа защищал с таким достоинством»¹⁹.

Известно, что объяснение национального конфликта в Испании через внешнюю политическую ситуацию, как результат иностранной интервенции, было сформулировано республиканцами еще в 1936–1939 гг. Арконада остается верен республиканской интерпретации франкистского режима в течение многих лет после гражданской войны, даже после поражения партизанского движения в Испании в 40-е гг., на которое столько надежд возлагали испанские республиканцы. Возвращения к независимости Испании продолжают звучать в прозе Арконады и в период после Второй мировой войны.

Франкизм в прозе Арконады несамостоятелен, и если изначально он зависел от гитлеровской Германии, то в период, последовавший за Второй Мировой Войной, он попал в зависимость от Соединенных Штатов. Появление нового идеологического врага в прозе писателя определено изменением политической ситуации. В 1953 г. Испанией и США были подписаны соглашения о размещении американских военных баз на испанской территории, и это означало, по сути, окончательную консолидацию режима Франко. В рассказе «Фотографии Испании», написанном в 50-е гг., амери-

канцы названы интервентами и хозяевами Испании: «появляются новые хозяева Испании, янки»²⁰. В том же рассказе испанские студенты организовали манифестацию протеста «против вторжения янки»²¹. Очевидно, что образ врага фактически сформирован в соответствии с концепцией коммунистических испанских идеологов в эмиграции.

Другой составляющей образа врага у Арконады является пропагандистская эстетика. В соответствии с республиканским клише, восходящим ко времени гражданской войны, в прозе Арконады к фашистам применяется прием «анимализации», когда за врагами фиксируется название определенных животных – хищников, пресмыкающихся, в любом случае, речь идет о животных, которые в испанской традиции вызывают негативные ассоциации: вороны, собаки, волки, змеи, жабы. Может устанавливаться параллелизм между фашистами и животными: «наемные убийцы, собаки»²²; «фашистские войска тянули к Москве свои щупальца черного осьминога»²³; «фашизм рос, как злобная змея»²⁴; «желание раздавить фашизм как мерзкую жабу»²⁵. В рассказе «Кукла» на основе сравнения полицейских с псами строятся целые отрывки текста: «Эти палачи, сорвавшись с привязи, бегут по селам, вынюхивают в домах, рыщут, наострив уши, подслушивают разговоры»²⁶.

Очевидна статичность установок автора: они оставались неизменными на протяжении почти двух десятилетий. Как в произведениях писателя, написанных после гражданской войны в Испании, так и в произведениях, появившихся в 50-е гг., образ врага основан на одних и тех же коммунистических политических идеях и формируется при помощи одних и тех же приемов. Не вызывает сомнений тот факт, что писатель, создавая свои художественные тексты, выполнял директивы своего партийного руководства. Следование партийной дисциплине, тем более в СССР, должно было быть беспрекословным. Сложно сказать, могло ли быть иначе в тогдашних

условиях. (Показателен случай политической цензуры, в котором активное участие приняла Долорес Ибаррури, описанный Л. Бабиченко²⁷).

Литературное творчество Сесара Арконады в советской эмиграции представляет собой одну из разновидностей тоталитарного искусства. Это идеологизированное повествование, основные черты поэтики которого у Арконады сформировались в период гражданской войны в Испании, когда в республиканском лагере была определена необходимость создания особой литературы, литературы на момент, на злобу дня, основной задачей которой было политически ориентировать солдат и поддерживать их боевой дух. В эмиграции Арконада продолжает создавать литературные произведения в соответствии с этой установкой, что не удивительно – эмиграция осознается им как переходный момент, как нечто преходящее. Когда ситуация изменится, он сможет писать по-другому, но сейчас испанцам нужна именно такая литература.

Как мы смогли убедиться, случаи появления образа врага в прозе Арконады редки – из всего корпуса прозаических текстов периода эмиграции можно говорить только о трех случаях его персонификации: автор создает сатирическое изображение врага, или размещает образ врага на одном из полюсов противостояния добра и зла, естественно, зла, получающего справедливое возмездие. Пожалуй, одной из наиболее любопытных характеристик творчества Арконады в эмиграции и является это практически полное отсутствие персонифицированного образа врага, что само по себе необычно – ведь если речь идет о борьбе, враг должен был бы себя как-то обнаруживать. Но в большинстве случаев враг – это абстрактная сила, не получающая воплощения в каком-то конкретном персонаже. Как бы то ни было, в основе образа врага у Арконады всегда лежат идеологические установки испанской компартии.

¹ См. например: *Ugarte M. Literatura española en el exilio*. Madrid, 1990.

² Подробно это явление изучено в следующей монографии: *McCarthy J.* Political Theatre during the Spanish Civil War. Cardiff, 1999.

³ *Arconada C.* La conquista de Madrid. S. l., 1938.

⁴ *Arconada C.* Romances de la guerra. Santander, 1937.

⁵ Сборник был переведен на русский язык: *Арконада С.* Испания непобедима. М., 1943.

⁶ Неизданная повесть. Рукопись хранится в Национальной Библиотеке Мадрида (Испания). Ms. 22541/2.

⁷ *Arconada C.M.* La Muñeca // *Nuestro Tiempo.* 1953. № 8, II. P. 51–63.

⁸ *Suleiman S.R.* Authoritarian Fiction: the Ideological Novel as a Literary Genre. New York, 1983.

⁹ Об образе положительного персонажа в литературе соцреализма см.: *Синявский А.* Что такое социалистический реализм (фрагменты из работы) // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М., 1990. С. 59; *Кларк К.* Марксистско-ленинская эстетика // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 358–359.

¹⁰ *Arconada C.M.* En el aire de Madrid // *Cuentos de Madrid / Edición, estudio introductorio y notas de Natalia Kharitonova.* Sevilla, 2007. P. 85–86. Здесь и далее перевод мой.

¹¹ Указ. соч. – С.83.

¹² *Arconada C.M.* La Gallina Cluesa. Цит. по: *Kharitonova N.* La obra literaria de César Muñoz Arconada en el exilio soviético: Tesis doctoral inédita. Barcelona, 2004. P. 386.

Отметим, что в литературе испанской республиканской пропаганды с особой тщательностью культивировался образ солдата-«мачо». Очевидно, что упоминания гомосексуальных отношений итальянских солдат является как раз способом подчеркнуть, насколько далеки они от идеала мужественности. Естественно, в переводе на русский язык эта деталь была опущена – показательный пример перевода как цензуры.

¹³ *Ibid.* P. 392.

¹⁴ *Arconada C.M.* El Barro Azul // *Cuentos de Madrid / Edición, estudio introductorio y notas de Natalia Kharitonova.* Sevilla, 2007. P. 129.

¹⁵ *Ibid.* P. 130.

¹⁶ *Ibid.* P. 132.

¹⁷ *Ibid.* P. 122.

¹⁸ *Arconada C.M.* Dos Capitanes Piratas // *Cuentos de Madrid / Edición, estudio introductorio y notas de Natalia Kharitonova.* Sevilla, 2007. P. 133.

¹⁹ *Arconada C.M.* Aventuras de Tres Pilluelos // *Cuentos de Madrid / Edición, estudio introductorio y notas de Natalia Kharitonova.* Sevilla, 2007. P. 167.

²⁰ *Arconada C.M.* Fotografías de España. Цит. по: *Kharitonova N.* Op. cit. P. 432.

²¹ *Ibid.* P. 432.

²² *Arconada C.M.* La Armería // *Cuentos de Madrid / Edición, estudio introductorio y notas de Natalia Kharitonova.* Sevilla, 2007. P. 65.

²³ *Arconada C.M.* En el aire de Madrid // *Cuentos de Madrid / Edición, estudio introductorio y notas de Natalia Kharitonova.* Sevilla, 2007. P. 77.

²⁴ *Arconada C.M.* Enemigos que se reconcilian // *Cuentos de Madrid / Edición, estudio introductorio y notas de Natalia Kharitonova.* Sevilla, 2007. P. 149.

²⁵ *Ibid.* P. 150.

²⁶ *Arconada C.M.* La Muñeca. Цит. по: *Kharitonova N.* Op. cit. P. 395.

²⁷ *Бабиченко Л.* Как в Коминтерне и ведомстве Жданова выправляли «Интернациональную литературу» // Вопросы литературы. 1994. Вып. II. С. 145–155.