

*Миролюбова Анастасия Юрьевна*

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9  
st005603@spbu.ru

## «В последний раз» Гильермо Мартинеса: латиноамериканский бум и его оценка через 60 лет

**Для цитирования:** Миролюбова А. Ю. «В последний раз» Гильермо Мартинеса: латиноамериканский бум и его оценка через 60 лет. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2023, 20 (3): 532–548. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.308>

В статье предпринята попытка проследить общую динамику развития латиноамериканской литературы до и после латиноамериканского «бума» через призму недавно вышедшего романа Г. Мартинеса «В последний раз» (2022). Литература латиноамериканского бума затмила в глазах исследователей, издателей и читателей произведения, появившиеся после. Цель статьи — воссоздать общую картину развития латиноамериканской литературы до и после него, осмыслить процессы, протекающие в испано-американской литературе в течение последних 60 лет, и подвести им итог. Автор полагает сам бум завершающим этапом поисков самобытности и демонстрирует последующий поворот к «неприкрытому» реализму и постомодернизму, связанный с отказом от архаической мифопоэтической модели, отражающей инаковость, но не дающей точек соприкосновения с историческим процессом. Недавно вышедший роман Мартинеса «В последний раз» представляется неким прощанием, попыткой взглянуть на «золотое поколение» издалека, ровно через 60 лет, с точки зрения уже устоявшейся на континенте постмодернистской модели. Мартинес видит в писателях бума заговорщиков, а в их книгах — некие «пароли». Эти заговоры и пароли могут быть осмыслены как утверждение (и оправдание) своей особой реальности с помощью специфического мифопоэтического или магического кода. В статье рассматривается реакция последующих поколений на «магический реализм»: овнешнение мифа и магии, перекодирование мифологем в неприкрытую реальность, переоценка их с точки зрения этики и, наконец, внедрение собственных смыслов в общую конфигурацию западного постмодерна.

*Ключевые слова:* латиноамериканский бум, мифопоэтика, постмодерн, Гильермо Мартинес.

Маленький постмодернистский шедевр «В последний раз» аргентинца Гильермо Мартинеса вышел в свет в 2022 г., а родился писатель в 1962 г. Обе эти даты знаменательны, хотя вторая, конечно, случайная: хочется только подчеркнуть, что Мартинес хронологически отстоит от бума очень и очень далеко. Его последний роман имеет типичную для постмодернизма структуру слоеного пирога, перед нами по меньшей мере три истории: история любовного соперничества, история умирания и литературный квест. Все это сдобрено россыпью имен, концепций, прямых и косвенных цитат: интертекстуальные связи в романе потребовали бы отдельного исследования. В то же время система персонажей и общая сюжетная схема просты,

лаконичны, четко расчерчены (прямо как теннисный корт, столь дорогой сердцу автора) и совершенно лишены фантастических или магических обертонов.

Героев немного: персонаж «действующий» — бывший теннисист, ныне непреклонный и беспристрастный рецензент, аргентинец Мертон, разрабатывающий научный подход к литературной критике, основанный на законах логики и диалектики. Стоит отметить, что Мертон — отчасти маска реального автора: в предыдущих романах Мартинеса, детективах так называемой «оксфордской серии» («Незаметные убийства», 2003; «Преступления Алисы», 2019), герой-повествователь, чье имя начинается на «Г» и с трудом выговаривается англичанами, изучал математическую логику в Мертон-колледже. Есть еще персонаж «пишущий», притом неподвижный, прикованный смертельной болезнью к постели — аргентинский писатель А, всемирно известный и всеми читаемый. Героинь три: жена и дочь А, Моргана и Мави, и издательница Нурия Монклус (ее прототип — легендарная Кармен Баселльс, пестовавшая всех писателей латиноамериканского бума; в отличие от этого образа, А — сборная фигура). Завоевав репутацию жесткого, бескомпромиссного критика, Мертон приезжает в Барселону, чтобы получить присужденную ему престижную премию, знакомится с Морганой и подпадает под обаяние красавицы. Ему заказывают рецензию на роман, тоже премированный; предполагается, что рецензия будет хвалебная, но Мертон, как обычно, не щадит автора. Изгнанный из мира литературы, он работает инструктором по теннису и однажды получает приглашение в Барселону от Нурии Монклус, в которое вложена записка от Морганы. Умиравший писатель А хочет, чтобы именно объективный, оценивающий литературу согласно законам логики Мертон прочел его последний роман: прославленному автору кажется, что никто не увидел истинного стержня его творчества, не разгадал тайного смысла его произведений, ключ к которому содержится в последнем.

Мартинес признается, что, во-первых, вложил в роман все темы, какие ему нравятся: «теннис, Барселона, море, женщины, философия»; а во-вторых, что «задумывал детектив, только без преступления». Любовная линия — соперничество Морганы и Мави, матери и дочери, зрелой женщины и практически подростка. Страстная, порывистая девочка только что бросила большой спорт, выйдя из команды юниоров, как это некогда сделал Мертон; их состязание на корте — некий дополнительный штрих к искусной вязи эротических образов. «Детективное» расследование касается тайны творений А: как ни удивительно, эта линия, включающая в себя множество философских реминисценций, держит читателя в напряжении: по сути, речь идет о диалектических взаимоотношениях между литературой плохой, но массовой, и гениальной, но безвестной. Мертону кажется, что, сделав ряд дедуктивных выводов, последовательно, как в настоящем детективе, он находит разгадку, чисто постмодернистскую: маститый писатель использует чужие тексты, самые разные, от общепризнанной классики до малоизвестных авторов, выворачивая наизнанку их смысл, выставляя себя таким Пьером Менаром наоборот: персонаж Борхеса изложил «Дон Кихота» слово в слово, а писатель А, воссоздавая все литературные шаблоны, можно сказать, опровергает литературу.

Тем временем писателю становится настолько плохо, что его увозят в больницу, но он рвется домой, услышать мнение Мертона. Они встречаются, критик излагает свою концепцию, писатель кивает, вроде бы соглашается — только... Однако

что именно «только» — не успевает договорить: в комнату умирающего врывается громогласная Нурия Монклус и сообщает, что А присудили Нобелевскую премию. «Все пропало», — шепчет тот, убежденный, что среди шумихи истинный смысл, даже если он и обнаружен критиком, канет в небытие. Писатель умер, так и не попав в Стокгольм, а Мертон не стал писать статью о «последнем разе», понимая, что она затеряется среди бесчисленного множества работ, посвященных Нобелевскому лауреату. Последний роман А, слишком автобиографичный и окрашенный эротикой, тоже остается неопубликованным.

Таким образом, литература, со всей постмодернистской убежденностью, представлена, во-первых, как вещь в себе: не только она не поддается адекватной рецепции, но и возникает парадокс — чем популярнее писатель, тем ниже качество его творчества, а чем он гениальнее, тем блистательнее провал. Во-вторых, она совершенно автономна: можно выстроить целую творческую биографию, весьма разнообразную, от романов воспитания и романов университетских до шпионских триллеров и неоготики, ориентируясь только на чужие тексты, тоже весьма разнообразные: «образ романа, где традиция видна на просвет, и изложенного на бумаге, уже исписанной с обратной стороны» [Мартинес 2023: 183].

Кстати, подобный образ можно встретить в «Игре в классики» одного из авторов бума Х. Кортасара: Орасио Оливейра, найдя у Маги роман Переса Гальдоса, вставляет между строк разные гадости (только это — не вживление чужого текста, а конфронтация, неприятие интеллектуалом авангарда реалистического письма). Имя Кортасара часто упоминается у Мартинеса, как и другие имена, и намеки на других писателей бума, да и на бум вообще. Мертон, кроме работ по логике, писал когда-то «монументальный» диплом по латиноамериканской литературе периода бума, а произведений писателя А не читал потому, что тот принадлежал к следующему поколению и всячески отрекся от своих предшественников, которые продолжали публиковаться «в опасной близости». Мало того: он в интервью назвал своим любимым писателем бума Марсело Чирибогу — чистую фикцию, вымышленного эквадорского писателя, которому авторы бума сочинили биографию и наперебой вставляли его в свои произведения.

Благодаря Нурии Монклус, «хранительнице» писателей, память об авторах бума буквально пронизывает Барселону, куда приезжает Мертон: шофер издательницы возил «Габи и Марито», то есть Маркеса и Льюсу; он же показывает район, в котором Маркес снимал квартиру, и, наконец, в кафе, принадлежащем Нурии, почетное место занимает фотография их всех, «еще молодых, веселых, плетущих свой заговор среди смеха и поднятых бокалов». Их единение на фотографии осознается как «тайный ключ к этому золотому поколению» [Мартинес 2023: 37]. Они разлетаются по миру и собираются снова: обеды и кутежи, праздники, справляемые сообща, в Париже, на Кубе, в Мехико и Барселоне, где все друг друга знают и «обмениваются книгами как паролями» [Мартинес 2023: 38].

Аргентинец А, как уже говорилось, — сборная фигура: на одной из фотографий он изображен над самым концом стола, наособицу, еще не знаменитый, ставший знаменитым впоследствии, как некий фокусник, иллюзионист, тайно рисующий другой контур «подо льдом» всем явного и захватывающего повествования. Хочет ли Мартинес сказать, что следующее после бума поколение уже переиначивает Пьера Менара, выворачивая наизнанку творения своих предшественников? Должны

ли мы понимать, что «В последний раз» относится к последнему прочтению книг «золотого поколения»?

В 2012 г., за десять лет до выхода в свет романа Мартинеса, М. Варгас Льюса организовал конгресс под названием «Канон бума», посвященный 50-летию этого явления. Стало быть, точкой отсчета было признано издание в «Сейкс Барраль» романа самого Варгаса Льюса «Город и псы» в 1963 г., когда молодой писатель не только вошел в круг маститых испанских литераторов, но и произвел подлинную революцию в нарративе бывшей метрополии. А уже в 1967 г. вершинный роман «Сто лет одиночества» буквально взорвал Латинскую Америку, и бум от этого взрыва докатился до США.

Стало быть, бум зафиксирован не столько литературоведами, сколько издательским бизнесом (у Мартинеса в романе есть такой символ: механическая рука, выставленная в зале автоматов, пишет на листке одно и то же слово — «выписывает чек», утверждает многоопытная Нурия Монкрус. Действительно, бум как таковой — безусловный коммерческий успех — продлился недолго, коснулся отнюдь не всех, сейчас коммерческим успехом пользуются только Борхес, Кортасар, Маркес и — с оговорками — Варгас Льюса.

Но ведь их было гораздо больше и начинали они раньше — какой же «заговор» плели они, какими «паролями» обменивались? Увенчался ли этот заговор успехом, оценили ли его плоды следующие поколения писателей, продолжили ли эстафету?

В отечественном литературоведении этот «заговор» и эти «пароли» именуется самоидентификацией. Ю. Н. Гирин пишет:

Для современной латиноамериканской культуры... существенны регистрация, фиксация, собирание, компиляция наличных форм предметного мира, представляющего как единое, но не структурированное человеко-природное тело, вызывающее к опознанию/познанию себя, к моделированию в творческом акте адекватного образа, адекватной онтологии. <...> Здесь не срабатывает обновленческая стратегия, потому что нечего обновлять — надо просто созидать, творить собственное культурное тело; надо создавать «картину мира», то есть образ собственной сущности, требующей самоидентификации... [Гирин 1997: 44–45].

Вряд ли, однако, задача самоидентификации стояла перед теми, с кого началась латиноамериканская литература: то была скорее «взаимоидентификация», распознавание и начало растворения, как биологического, обусловленного особым, испанским (в отличие от русского и английского) (см. об этом: [Земсков 2015]) способом колонизации, как и культурного, которое в конечном итоге к XVII в. привело к синтезу. Автохтонные культуры четко определяли себя как в политическом устройстве: государственные образования Мезоамерики (майя и ацтеков) и появившаяся в Андском регионе к моменту Конкисты империя инков имели четкую «пирамидальную» структуру, на вершине которой стоял имперсонатор божества, — так и в мифологической картине мира. В Мезоамерике она основывалась на смене космических (календарных) циклов, на границе между которыми могла произойти катастрофа — остановка или крушение мироздания, отсюда и ритуал невиданно обильных и жестоких жертвоприношений: пролитая кровь должна была обновить Вселенную. В государстве инков бытовал миф о близнечном союзе

Солнца и Луны, ритуалом являлась вся общественная жизнь, незыблемые, более или менее справедливые, хоть и неписанные, законы труда и распределения.

Испания, хоть и была в год плавания Колумба отчасти маргинальной по отношению ко всему «телу» позднесредневековой европейской цивилизации, все-таки принадлежала к западно-христианской «субэкумене», если использовать термин, введенный Г.С.Померанцем [Померанц 1995: 221]. Кроме того, в первые десятилетия Конкисты эта страна находилась в сфере влияния европейского гуманизма, эразмизма, если точнее сказать. Достаточно вспомнить, что в споре об автохтонных народах, их человеческой или нечеловеческой природе победил защитник индейцев Бартоломе де лас Касас. Есть мнение, что в испанских заокеанских колониях на пересечении архаики и «осевого времени» складывалась «пограничная» культура [Шемякин 2021]. Однако с точки зрения культуры и литературы в колониях, вернее, в вице-королевствах, к XVII в. образовался вполне устойчивый синтез под знаком барокко. Синтез вполне органичный — достаточно сказать, что сестра Хуана Инес де ла Крус стоит вровень с первыми испанскими поэтами той поры, Л. де Гонгорой и Ф. де Кеведо, и именуется Десятой Музой. По всему континенту открываются университеты (в 1535 г. в Мехико, в 1555 г. в Лиме, в 1598 г. в Куско, в 1622 г. в Санта-Фе де Богота, в 1629 г. в Буэнос-Айресе); XVIII в. проходит под знаком Просвещения. Идеи Просвещения, а затем Французской революции 1789 г. одушевляют освободительное движение на континенте. Освободитель Симон Боливар воспитан на этих идеях (к тому же он — член масонской ложи): еще в процессе войны, а потом и после изгнания испанцев он пытается воплотить их в жизнь, один за другим составляя проекты конституций для того или другого освобожденного региона и созывая конгрессы с целью убедить своих соратников в том, что необходимо создать на южноамериканском континенте федеративное государство по типу Соединенных Штатов Америки.

Собственно, отрыв от европейского мира и начало «одиначества», которое, по сути, длилось больше «ста лет», совпадает с политическим поражением Боливера и его отъездом в Европу (неудавшимся, ибо Освободитель умер на побережье Атлантики). Именно после освобождения, и не раньше, происходит накопление «иной» реальности: в ходе жесточайших гражданских войн кристаллизуется понятие «виоленсии», привычного, обыденного насилия, осознаваемого как норма, и возникает новый миф: вождя и тирана, диктатора.

Именно такую основанную на диком и безудержном насилии власть изобразил в историко-биографическом очерке «Факундо. Цивилизация и варварство» проводник фаталистического национального гиперкритицизма Д.Ф.Сармьенто. Собственно, с этого поворота на прогрессивный европейский путь, означенного жестким детерминизмом, когда была объявлена настоящая война автохтонному и метисному населению, и начинается познание себя; «заговор», по сути, состоял в оправдании своей специфичности, инаковости.

Первая такая попытка — поэзия и эссеистика: латиноамериканский модернизм, что характерно, прокатившийся по всему континенту. Это по необходимости эклектичное течение вобрало в себя и переиначило все, что выработала Европа: античность, Возрождение, галантные игры XVIII в., Парнас, символизм, декаданс, философию жизни, нищезанство, — не чураясь при этом и собственных культурных корней, доколумбовых или связанных с Конкистой. Создается особый стиль,

собственная, немного дикая и яркая, поэтика — скорее драма в стихе, нежели «камеи и эмали»: не упадок, а поглощение нового для себя и созидание своего: не закат, а рассвет (не зря образ бабочки, которая выпархивает из кокона, является одним из ключевых в этой поэтике). Поиски собственной идентичности открыто провозглашаются целью движения в статьях Х. Марти («Мать-Америка», 1889; «Наша Америка», 1891) и в трактате Х. Э. Родо «Ариэль» (1900).

Но если латиноамериканские модернисты накапливали богатства (и делились ими, в частности, раскрепостив заштампованное эпитонами романтизма испанские стихосложение) и только чаяли превращения Калибана в Ариэля, то прозаики 1920–1930-х гг., создавшие так называемый теллурический роман, составили еще один «заговор», или пошли дальше по пути самоидентификации: вывели героя из продиктованных европейскими моделями топосов в пространство первородной стихии — в пампу, льянос, сельву. По европейским меркам их произведения — плохо сделанные, странные: сюжет невнятен, действия героев немотивированны, реальность, вымысел, легенды сплетаются в единую ткань, вписываясь в ландшафт, который становится доминантой нарратива. Они и явились непосредственными предшественниками нового латиноамериканского романа, или поколения бума.

Если верить литературоведам, то «пароли», которыми оперирует это «золотое» поколение, — мифопоэтика, чудесная реальность, магический реализм: определения настолько устоявшиеся, что повторяются механически, без должного осмысления. Во-первых, они применяются без разбора ко всему поколению — не только к М. А. Астуриасу, Х. Рульфо, А. Карпентьеру, Г. Г. Маркесу, но и к Х. Л. Борхесу, Х. Кортасару и Варгасу Льосе с его теорией «тотального романа». Во-вторых, с такими понятиями заигрывать небезопасно: миф и магия — категории архаического сознания. Миф никак нельзя путать со сказкой или легендой, миф — это цельная картина мира, от его генезиса до конца и нового начала, включая и начала всех вещей, существ и умений, а главное — миф не добр, он амбивалентен и внеэтичен, он не учит ничему, кроме ритуала, который раз за разом проигрывает одни и те же, первоначальные, скрепы бытия, и это — магия. Опасно, опять-таки, воображать себе некоего мага с волшебной палочкой, по собственной свободной воле совершающего какие-то чудесные преобразования; магия, если обратиться к «Золотой ветви» Фрэзера, — это попытка воздействовать на окружающую действительность, используя законы подобия и соприкосновения, которые «распространяются не только на человеческие действия, но имеют всеобщее применение» [Фрэзер 2021: 21]. Следовательно, действия мага опираются на нечто внешнее по отношению к нему, на круг природных явлений, из которого человек архаики не выделял себя. Мышление, «безразличное к логическому противоречию» [Леви-Брюль 1994: 327], предпочитающее естественные причины вторичным, по определению не может воспринять рациональную сетку этических норм и юридических законов, а только россыпь обусловленных мифом и направленных на магию или защиту от нее, но не поддающихся разумной классификации священных запретов.

В Европе интерес к архаике возник у дадаистов и сюрреалистов в период между двумя мировыми войнами, появился даже термин «магический реализм»: он имел хождение в Германии для обозначения постэкспрессионизма в живописи, затем стал взаимодействовать с концепцией «чуда» во французском сюрреализме. Но европейцы воспринимали «магическое» сознание как обрыв логических связей,

выпадение предмета или явления из привычного ряда: с его помощью художник (или писатель) мог выявить наряду с первичной, скучной реальностью иную, загадочную и необъяснимую — выявить и реалистически изобразить: так, чтобы реципиент поверил, ужаснулся или удивился. Однако для европейца проникновение в такие первобытные смыслы было приемом и никак не могло поколебать давно существовавшую, «субэкуменическую» картину мира, а латиноамериканец с помощью мифа и магии пытался нащупать какой-то новый код осмысления своей реальности, то есть провозгласить свою самобытность.

Надо сразу оговориться, что латиноамериканская мифопоэтика отнюдь не зародилась на автохтонной почве. Те, кто эту мифопоэтику разрабатывал или открывал чудесную реальность (Астуриас, Карпентьер, отчасти Маркес), почерпнули и интерес к ней, и отдельные стилистические приемы в Европе, испытав влияние сюрреализма. Астуриас, обладавший, к слову, внешностью майя, познакомился с культурой своих предков в Британском музее: памятники древнего народа настолько впечатлили его, что в Париже он записался в Сорбонну на курс Жоржа Рейно «Мифы и верования американских майя». Рейно привлек Астуриаса к работе над переводом эпоса «Пополь-Вух», и в 1930 г. появился сборник «Легенды Гватемалы». Действительно, перед нами легенды, первый срез, еще не миф: Р. В. Кинжалов правильно отметил, что «это произведение написал древний майя, прочитавший книги Теофила Готье, Оскара Уайльда, любовавшийся яркими полотнами Поля Гогена и Анри Матисса» [Кинжалов 1972: 9]. Дальше Астуриас напрямую показывает, как работает мифологическое мышление, моделирует его, можно сказать, иллюстрирует переход от Л. Леви-Брюля к К. Леви-Строссу.

Карпентьер, тоже испытавший влияние авангарда, пошел по другому пути: он увидел «чудо» в самой реальности континента, это ему принадлежит определение «чудесная реальность». В прологе к роману «Царство земное» (1949) появляются программные строки: «...невольнo напрашивалось сопоставление: с одной стороны, полная чудес действительность, только что открывшаяся мне, а с другой... мир чудесного, созданный по принципу цирковых фокусов, когда рядом оказываются предметы, в действительной жизни никак не сочетающиеся: старая и лживая история о том, как зонтик и швейная машинка случайно повстречались на анатомическом столе, порождающем ложки из меха горноста...» [Карпентьер 1984: 88–89].

«Что такое вся Латинская Америка, как не хроника реального мира чудес?» — вопрошает Карпентьер, и здесь ключевое слово — «хроника»: писатель ищет «чудо» не столько в непосредственно данной реальности, сколько в истории, как в романе «Затерянные следы» (1953), где герой, преодолевая пространство от некоего города в Соединенных Штатах до индейского селения в тропическом лесу, проникает в глубь времен, буквально ввинчивается в разные слои истории. Таким образом, Карпентьер видит магию как бы со стороны, восхищается, любит ее, через завесу пышных — барочных — описаний, которые спародировал Кабрера Инфанте в «Трех грустных тиграх» — замечательном романе, достойном отдельного разговора.

Другое дело — Гарсия Маркес: он видит магию в реальности, непосредственно контактирует с ней и о ней повествует «с деревянным лицом», как о чем-то обыденном и повседневном, вполне естественном. В том-то и дело, что тут нечему удивляться: мы, сами того не замечая, находимся внутри совершенно реального, даже

обыденного мифа. «Сто лет одиночества» — целокупный миф, без дыр и щелей: в Макондо, как в кокон, помещена вся «чудесная», иная реальность Латинской Америки, ее прошлое и настоящее.

Надо особо отметить, что правдоподобие маркесовских чудес связано с его многолетней журналистской практикой: разве не чудесно затерянное в глуши селение, как будто исчезающее с радаров, не подающее о себе вестей и стирающее себя с карты? Или история ветерана, «съевшего» свои медали (на самом деле по бедности пытающегося их продать)? Или корреспонденции из Ла-Сьерпе, заболоченной местности, откуда покойника доставляют на твердую землю в деревянном гробу, а когда его несущие сбегают со склона, покойник «веселится», если стучит в крышку гроба, и «грустит», если лежит тихо? Или оттуда же взятая история Иисусика, культовой фигурки, которая то исчезает, приводя народ в отчаяние, то появляется? Так же реален миф Макондо и почти так же внеэтичен: недаром Габи, любимец всего континента, был другом Фиделя Кастро и в то же время общался с наркобароном Пабло Эскобаром — ведь и тот и другой принадлежат к той самой магической латиноамериканской реальности и воспринимаются как «свои» (вспоминаются «святые разбойники» в мексиканском народном католицизме нового времени, составляющем часть так называемой наркокультуры [Мязин 2022]). «Я писал роман с твердым намерением впасть во все традиционные для нас общие места, а именно: риторичность, экзальтированный сентиментализм, злоупотребление элементами теллурического романа, мелодраматизм, дешевая любовная интрига...»<sup>1</sup> [García Márquez 2001: 467], — заявлял Маркес, и вся Латинская Америка с восторгом встретила культовый роман. По сути, он синтезировал мифологемы древние и новые, спаял воедино «быт и бред»: вот почему латиноамериканцы опознали себя в этом синтезированном мифе.

Итак, подведем некоторые итоги: само-опознание континента начинается с отторжения от опасной для метисной Америки европейской модели, проходит через присвоение европейской эстетики, освоение собственного ландшафта и упирается в создание мифопоэтической модели собственного бытия. Если видеть в обосновании самобытности смысл и цель «заговора», то цель достигнута: «времени больше не будет»: не зря так много эсхатологии и апокалиптики в «магическом» реализме.

У Астуриаса миф не выдерживает оппозиции, гибнет, как только нарушается ритуал (продают маис, составляющий, согласно эпосу «Пополь-вух», единое целое с людьми). В архаическом мифе, смоделированном писателем XX в., происходит борьба, но не манихеистский поединок добра со злом, а мифа и разрушителей ритуала, или времени циклического и времени векторного, исторического. В «Банановой трилогии» есть добрые гринго, а в «Маисовых людях» — злые индейцы, но если ритуал подорван, то и миф разрушается: ураганом уносится все.

Миф — царство стабильности, машина для уничтожения времени, а потому и не терпит вторжения его вех в свое заколдованное — «магическое» — пространство. Маркес помещает в свой «кокон» реальные периоды истории Колумбии и всего континента, и его миф иссякает, самоуничтожается, теряет плоть, оставляя пустую оболочку ребенка, съеденного муравьями.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод автора настоящей статьи.

Венесуэльский исследователь Анхель Рама [Rama 1985] ставит предел буму между 1972 и 1975 гг., связывая это с трагической судьбой левых движений на континенте и приходом к власти военных диктатур (именно в 1973 г. в Чили было свергнуто правительство С.Альенде). Мы уже упоминали о мифе героя — тирана — диктатора, сложившемся в период после Освобождения: вершинное поколение бума активно использовало его, и на примере диктаторского романа можно проследить, как непосредственно переживаемая реальность освобождается от магии. Точка отсчета — «Сеньор Президент» Астуриаса и «Осень патриарха» Маркеса. Астуриас изображает чудовищную пирамиду власти, даже, вернее, две такие структуры: ориентированную вверх и стремительно опускающуюся вниз, в преисподнюю, можно было бы сказать, но вершина — отнюдь не рай, на ней плюгавый, плешивый человек, страшный в самой своей обыденности и обладающий полной властью возвышать и низвергать. Писатель, согласно своему замыслу, изображает гватемальского диктатора М.Эстраду Кабреру, но вписывает его в миф, в подземное царство Шибальбы из «Пополь-Вуха», чудовищным образом растекшееся по всему видимому миру. Кроме коварства, жестокости, пыток и злодейств ничего нет, лишь к концу романа появляется робкая надежда на рождение новой жизни, но уже за пределами круга, очерченного диктатором. Роман Маркеса, состоящий из одной фразы (вроде бы где-то в середине текста поставлена одна точка, по настоянию редактора) показывает обобщенный образ диктатора, оплетенный сплошной вязью ветвящихся мифологем: он и безжалостен, и порой милостив, и отец народа, в самом прямом смысле, и владыка природы (вырезает и продает куски моря — в реальном плане, конечно, уступает территориальные воды). Обе фигуры имперсональны, как говорится, за пределами добра и зла.

Варгас Льоса, чья творческая траектория вообще не вписывается в контуры мифопоэтики, в своем «диктаторском» романе «Праздник Козла» (2000) с документальной точностью, хотя и в виртуозной нарративной технике, изобразил убийство доминиканского диктатора Трухильо, судьбу заговорщиков и в иной временной перспективе визит в Санто-Доминго Урании, зрелой женщины, которая девочкой бежала из страны после того, как ее доставили к диктатору (Козлу) для утех. Но в скрупулезном, имитирующем репортаж повествовании прочитываются черты архетипического диктатора — всевластие, овладение девственницами, безусловное поклонение и любовь народа — и финал романа, крушение режима с помощью внешних сил и возврат к норме, ощущается как полемика и с Маркесом, и с Астуриасом.

В смешанной стилистике написан роман И.Альенде «Дом духов» (1982). Начинаясь, как роман о Доме, в духе Маркеса, хотя и без эпигонства, он, по мере приближения к настоящему времени, утрачивает всякие черты мифопоэтики и даже фантастики и рисует подлинные события военного переворота в Чили, разве что не называя имен, а обозначая протагонистов невыдуманной трагедии попросту Поэт, Президент. А в реальной действительности, в отличие от надчеловеческого мифа, действует человеческая норма.

Переселившись в США, Альенде написала много романов, и в каждом из них присутствует магия — но скорее в переносном смысле, как «чары»: красоты, добра, любви. Вытащив миф и магию из архаики, обезвредив их приобщением к современной этике, она невольно создала новый, облегченный образ латиноамери-

канского «магического реализма». Икона превратилась в открытку, самоидентификация — в идентификацию извне: Латинская Америка — континент, хранящий и вырабатывающий «реальную» магию (например, колдуны вуду), или край экзотических чудес, или родина людей с яркими чувствами. Дело дошло до того, что в 1990-е гг. молодые латиноамериканские писатели, чьи произведения не были достаточно «магическими» или живописными, не могли рассчитывать на публикацию, например, в США. Вот этим-то превращением самоидентификации в извне навязанное клише, бум, по существу, и кончился: североамериканских издателей не устраивала новая форма, а писатели нового поколения вместе с клише отвергали и мифопоэтику, но не только по этим соображениям. Поколение, рожденное между 1959 и 1962 гг., живет другими реалиями: растут города, приходят новые средства информации, телевидение, а потом и интернет (в романе Варгаса Льосы «Тетушка Хулия и писака» (1977) фантастические мелодрамы, фактически иные миры, творимые безудержным словесным потоком, озвучиваются на радио). Наступает глобализация: пожалуй, речь уже и не идет о самобытности, особенно если она заключается в фигуре диктатора, виоленсии и непроницаемом коконе мифа. Миф с его неизменными повторениями в ритуале не мог, во-первых, отразить на глазах меняющуюся действительность, а во-вторых, адекватно оценить ее в категории «добро и зло». Уж если коллективное Макондо (то есть весь континент) не унес ураган, надо идти дальше, ведь не оставить же его в таком запустении, какое рисует Маркес в автобиографии «Жить, чтобы рассказать»: жестяная табличка с облезшим названием на заброшенной станции: писатель заметил его, когда еще очень молодым ездил с матерью продавать тот самый Дом.

Симптоматично, что в 1996 г. в Сантьяго-де-Чили заявляет о себе литературное объединение под названием МакОндо (McOndo), стоявший у его истоков чилийский писатель А. Фугет объясняет, что, пародируя маркесовский топоним, молодые авторы пытаются описать обыденную обстановку латиноамериканских городов, где чаще, чем летающие женщины и алхимики из преданий, встречаются «Мақдональдсы», макинтоши и многоквартирные дома. Писатели такого толка (необязательно принадлежавшие к объединению, даже не обязательно чилийцы) рисуют жизнь городов, преимущественно бедных кварталов — а она, эта жизнь, жестока и полна насилия, поскольку растет преступность. И это уже не «виоленсия», невидимыми нитями связанная с ритуальным жертвоприношением, а насилие чрезмерное, brutальное, неоправданное, встречающееся в обыденной жизни на каждом шагу и нарушающее ее ход. И никакой гиперболический дождь не омоет гекатомбу, никакой невольный свидетель не затаится в углу: в романе Ф. Вальехо «Богоматерь убийц» (1994) подросток, наемный киллер, стреляет в каждого, кто косо на него посмотрит, а рассказчик, Фернандо, теряет всех, кого любит, поскольку город Медельин, столица наркотрафика, не создан для любви. Да и сама любовь, то есть секс, изображается грубо и зримо, без предрассудков, совсем не похоже на жизнетворческий, опять-таки, мифопоэтический эротизм «магов». «Магический» реализм сменяется «грязным», «неприкрытым», только и способным отразить грубую реальность городов континента, а отразив, не очаровать, но ужаснуть, поскольку такая проза тоже не имеет четких ценностных ориентиров, а действует скорее на эмоции. По словам колумбийского литературоведа Лус Мери Хиральдо,

магический, волшебный мир, характерный для прозы конца 1960–1970-х гг., с такой силой воплощенный во вселенной, созданной Габриэлем Гарсия Маркесом... разлетается, как желтые бабочки, по темным лабиринтам, захлебываясь своей тоской во вселенной, где царит разброс ценностей, вечно присутствует смерть, правит рационализм, пошлость и опошление, агония и деградация [Giraldo 2000: 35].

В том же 1996 г., только в Мехико, возникает объединение под названием «Крэк», и С. Питоль, один из его основателей, даже составляет манифест, довольно длинный и путаный, в котором постоянно звучит имя итальянского постмодерниста И. Кальвино, сочинившего метароман «Если однажды зимней ночью путник...». По таким отсылкам понятно, что писатели этой направленности делают упор на форму: множественность смыслов, языковая игра призваны создавать впечатление случайности, непредвиденной импровизации, неорганизованного отрезка действительности — по сути, перед нами постмодернистская «смерть автора» и отказ от логоцентризма.

Здесь, наряду с европейским влиянием, ощущается традиция писателей бума, о которых мы еще не говорили, — Борхеса и Кортасара. Оба они, хотя и принадлежат к поколению «магов» и используют ирреальные, фантастические связи, являются скорее предтечами или даже участниками западного постмодерна. Борхес берет отвлеченную идею, доводит ее до предела и воплощает в парадоксальных, бередящих воображение формах: концепт «мир как книга» становится Всемирной библиотекой, где хранятся тексты невнятные или до бесконечности повторяющие друг друга; тоска по личному бессмертию ведет не к увеличению, а к угасанию стремлений и возможностей; единообразие обыденности разрывается алеаторической вариантов судьбы, предоставляемых Вавилонской лотереей. Универсальная структура для Борхеса — лабиринт: противостояние хаоса и космоса, разветвленные пути и четкая — зеркальная — симметрия сторон. Лабиринты Борхеса разнородны: ментальные, философские, математические, литературные. Борхесу тоже не чужды размышления над реальностью континента: она заблудилась во времени и пространстве, свернула не туда, как путник в рассказе «Юг», избежавший смерти в больничной палате и удостоившийся гибели в поединке, под звездами. Она, как «куманек» Фунес, разбитый параличом после падения с лошади, теряет способность забывать и без всякого отбора хранит в памяти все когда-либо увиденное; в подвале простого буэнос-айресского дома открывается точка, в которой сосредоточено все, что есть на земле («Алеф»). Но отвлеченные идеи его волнуют больше, в частности философия языка, его взаимосвязи с объективной — или воображаемой — реальностью. В фантастических мирах «Глэн, Укбар, Орбис Тertiус» самовольно являются предметы, чье количество то прибывает, то убывает, нарушая незыблемость бытия, убеждая в его иллюзорности и вариативности — и в языке, бытующем там, отсутствуют существительные.

Если Борхес метафизичен, то в рассказах Кортасара чудеса чудовищны, в них воплощается изнанка жизни, готовая вывернуться налицо и спутать узор обыденности: кролики, которых извергает из себя герой «Письма в Париж одной сеньорите», образ «дальней», которая преследует и настигает героиню одноименного рассказа. Грань между помысленным/прочитанным и случившимся тонка и пронизываема, как в рассказе «Непрерывность парков». Метароман Кортасара «Игра

в классики» построен так же, как эта детская игра: можно менять последовательность глав, перепрыгивая с клетки на клетку. Писатель учит делать литературу, разрушая слова, синтаксис, условность повествования, реальность превращается в хепенинг: только мимолетное остается и длится. Мимолетным владеет Мага, носительница архаического сознания, антипод рефлексирующего героя. Ее магия заключается в непосредственном и нераздельном приятии мира, опять же, внеэтичном, за гранью добра и зла, как в эпизоде смерти маленького, больного Рокаматура: в нем и в последующем исчезновении Маги можно усмотреть полемику с мифопоэтикой других представителей поколения бума.

Собственно, носители магического архаического сознания у Кортасара с точки зрения здравого смысла или иррациональны до безответственности, как Мага, или вовсе неадекватны, до разрыва коммуникативных связей вследствие немoty или безумия, как Сухой Листик в романе «62. Модель для сборки». Только такие герои могут воплотить цельный взгляд на мир, полное и нераздельное с ним слияние. От лица подобных персонажей ведет повествование С. Айра в своих рассказах, чья стилистика сильно напоминает «Школу для дураков» Саши Соколова. Мир, воспринятый искаженным сознанием, приобретает искаженные очертания, или вообще прочитывается как фикция, виртуальная реальность, продукт намеренных манипуляций. Иные критики связывают такую эстетику опять же с разгромом левых движений и приходом диктатур: истину нельзя рассказать, она сокрыта или находится под запретом, никто не поведает, куда деваются жертвы тайных похищений и арестов. Она невыразима не потому, что «мысль изреченная есть ложь», а потому, что изреченная мысль подсудна. Уже упомянутая Хиральдо пишет: «Современные выразительные средства оплетают до полного сокрытия великие скрепы современного бытия (революции, властные структуры, светскую идеологию, веру в технику и прогресс) и, хороня его идолов, не придают значения свершающемуся апокалипсису» [Giraldo 2000: 46]. В этой связи показателен роман боливийца Эдмундо Пас Сольдана «Оцифрованные мечты» (2000), где главные герои, создав серию фотографических фейков, творит иную, угодную правительству, историю.

Очевидно, что перед нами техника постмодерна, в который несколько специфически, но весьма органично вписались новые поколения латиноамериканских писателей. Некоторые заставили говорить о себе. Среди них — Р. Боланьо, великолепный южноамериканский битник, сутками напролет пишущий стихи, которые печатают редко. Он способен был автостопом проехать от Мексики до Чили, чтобы поддержать социалистические преобразования С. Альенде. Подоспев к самому концу, приехав за неделю до переворота, попал в тюрьму, откуда его выпустил старый школьный товарищ, по счастливой случайности оказавшийся среди охранников. Тем же путем вернулся в Мексику, задержавшись в Сальвадоре и, по непроверенным данным, на какое-то время примкнув к партизанам Фронта Фарабундо Марти. В 1976 г. после разрыва с любимой девушкой уехал в Европу, блуждал по Каталонии и югу Франции, работал мойщиком посуды, лифтером, официантом, мусорщиком, ночным сторожем в кемпинге, грузчиком, сборщиком винограда.

В литературе, конкретно в поэзии, поскольку прозу он начал писать, только создав семью, по меркантильным соображениям, Боланьо выступал — даже довольно резко — против такого столпа латиноамериканской самобытности, как О. Пас. В прозе, пространной и многоголосой, тоже далеко отходит от мифопоэ-

тики, критикует И. Альенде, В. Тейтельбойма, Э. Риверу Летельера, хотя и ценит Рульфо, Варгаса Льосу и Астуриаса. В собственной его прозе постоянно ощущается связь между жизнью и литературой: акт чтения обладает непреходящей ценностью, а акт письма требует мужества, такого же, как перед лицом смерти и насилия. Его герои — либо писатели, либо детективы, либо расследователи былых злодеяний. Он успел написать немало книг, наиболее известные — «Дикие сыщики» (1998) и «2666» (2004).

Объемные книги Боланьо фрагментарны и почти лишены описаний. Они скомпонованы произвольно, включают в себя самые разнородные материалы — дневники, воспоминания, устные свидетельства, травелоги, полицейские протоколы — но в основе лежит некий квест, иногда двойной — литературный и детективный. Ищут сведения о пропавшем литераторе, или его самого, и на каком-то этапе это интеллектуальное, эрудитское расследование пересекается с реальным насилием или преступлением: тогда завязывается рудимент детективного сюжета или действие разворачивается по законам триллера.

В «Диких сыщиках» герои, альтер эго самого Боланьо и его друга Сантьяго Паспакиаро, ищут поэтессу по имени Сесареа Тинахера, которая в 1920-е гг. основала поэтический кружок, а потом бесследно исчезла. Книга состоит из трех частей: «Мексиканцы, потерянные в Мексике», «Дикие сыщики» и «Пустыни Соноры». Первая часть — дневник студента, где среди массы «случайных» мотивов, которые иногда обрываются, а иногда всплывают, даже и в других частях, организуется завязка: первые сведения о Сесарее. Вторая — свидетельства от первого лица, причем сюжетобразующие элементы отходят от основного русла и разливаются на боковые протоки: кто-то рассказывает о перевороте в Чили, кто-то — о том, как Артюра Рембо изнасиловали французские солдаты; среди всего этого речевого потока друзья находят стихотворение Сесареи и узнают, что она как будто бы собиралась направиться в Сонору. Соноре посвящена третья часть, а во второй поиски пропавшей поэтессы перемещаются в Европу, потом в Израиль, потом в Африку (снова всплывает тема Рембо): травелог полон отступлений, приключений и историй, рассказанных разными людьми. В третьей части поэтессу находят именно в Соноре, но в силу вступают законы триллера, и она погибает в перестрелке.

Странное сочетание цифр, ставшее заглавием опубликованного после смерти автора романа «2666», встречается в романе «Амулет» (1999): рассказчик идет по Мехико, по бульвару Герреро, «и в этот час он больше всего похож на кладбище, но не на кладбище 1974, и не на кладбище 1968, и не на кладбище 1973, а на кладбище 2666, забытое под мертвыми или нерожденными веками». Это и в самом деле одна из самых страшных книг Боланьо, где насилие предстает в его ужасающей, неприкрытой наготе. Она состоит из пяти частей, но основные события происходят в вымышленном городе Санта-Тереса, в котором безошибочно узнается Сьюдад-Хуарес, где действительно происходили многочисленные (около 700) убийства женщин. Расследование в реальном городе так ни к чему и не привело — эту трагедию Боланьо переносит в свой вымышленный город. Параллельно, как и в «Диких сыщиках», ведется с виду невинный литературный квест, поиски немецкого писателя Бенно фон Арчимбольди. В «Части критиков» эти поиски начинаются, в «Части Амальфитано» возникает тема Санта-Тересы, куда чилийский профессор Амальфитано переезжает, чтобы преподавать в местном университете. В «Части

Фейта» корреспондент североамериканской газеты приезжает туда же, чтобы комментировать боксерский матч. «Часть преступлений», центральная в романе, написана в стиле полицейского протокола. Завершает книгу «Часть Арчимбольди» — собственно, обнаруженные расследователями дневники писателя, где описывается вся его пестрая, полная приключений жизнь: отчасти роман воспитания, отчасти любовно-авантюрный роман; к самому финалу на сцену выходит сестра Арчимбольди, которая приехала в Санта-Тересу, чтобы вытащить из тюрьмы облыжно обвиненного сына.

Эти вещи Боланьо, да, по сути, и все остальные, имеют открытую структуру, хотя несколько специфическую: интрига — квест, детектив или триллер — заканчивается, продолжение действия было бы нелогичным, излишним, но события аккумулируются, накапливаются внутри. Автор и сам внутри текста, хотя бы и под псевдонимом: он не судит и не направляет действие, а проживает его. Похоже, Боланьо выражает свое отношение к происходящему, меняя стилистические регистры: например, язык полицейского протокола обнажает зверство, исключает его эстетизацию.

Такая форма современного нарратива называется «роман-река»; структуру «магических» романов Маркеса часто сравнивали с деревом: миф ветвится, а проза Боланьо движется, преодолевает пространство: территория и маршрут, а не архив годовых колец.

Боланьо, конечно, постмодернист, очень популярный и востребованный в Европе: ему ставят забавные памятники, навеки усаживая на скамейку в парке; открывают в библиотеках и книжных магазинах посвященные ему залы; испанский писатель Х. Серкас поместил его в свою книгу «Солдаты Саламина» (2003). Это полное признание именно индивидуального творчества, безотносительно к региону, из которого писатель явился: о его латиноамериканском происхождении напоминают лишь отдельные топонимы да болезненные мотивы насилия — перевороты, массовые убийства. Латиноамериканская идентичность растворяется в «реке»: очередной текст среди многих текстов — французских, африканских, немецких (кстати, Боланьо констатирует и зверства немецких фашистов в книге «Литература наци в Америке» (1996), написанной, видимо, как дань уважения Борхесу, в форме аннотированного списка).

Постмодерн поливалентен и многослоен, он ориентирован на множественную и неоднородную рецепцию, то есть предназначен как для элитного, так и для массового реципиента, следовательно включает в себя некую формулу жанра, определяющую горизонт ожиданий читателя или зрителя. В литературе это чаще всего формулы детектива, или мелодрамы, или триллера, а такие жанры не могут не заключать в себе определенного этического заряда: свобода от ментора не предполагает выхода за пределы добра и зла. Деконструкция Логоса и смерть автора не означают полного отсутствия духовных ориентиров, просто они не провозглашаются и не навязываются, а вписываются в текст — малый, конкретный, представляющий собой фрактал огромного текста вселенной. Хотя Я. Г. Шемякин, опираясь на теорию пограничных культур, утверждает, что «только в рамках архаического мироощущения возможно в полной мере ощущать и воспринимать мир как целостность» [Шемякин 2021: 88], на самом деле эта архаическая «целостность», особенно в ее ибероамериканском варианте, призвана одушевлять собой разные жанры хоррора

[Баглай 2023]. А так называемая постмодернистская чувствительность — острое ощущение хаотичности бытия, но не страх перед ним и не попытка ухода, а осознание того факта, что, имея в виду какую-то благую цель, можно прийти к чему-то совершенно противоположному, и никакие большие смыслы и метаистории этого не оправдают. Никто не отрицает национальных особенностей, они априорны, если хотя бы иметь в виду разные языковые картины мира. Но такое своеобразие очевидно, его не надо искать: ищут само-бытность, свою собственную «самость» в бытии. Постмодерн же, возникший на основе невиданной плотности информационного потока, не помогает какому-то одному человеческому анклаву идентифицировать себя в отрыве от всего остального мира. С. С. Аверинцев говорил, что католическое мировоззрение (а оно является основой западно-христианской экumeny), «делит мир на трое: между горней областью сверхъестественного, благодатного, и преисподней областью противоестественного, которое до поры до времени живет по своим законам, хотя и под властью Бога, расположена область естественного [Аверинцев 1988: 234–235]». Власть и законы, философия и наука, история и искусство принадлежат к этому «срединному» бытию, может быть, хаотичному и не управляемому извне, но лишенному прямых антиномий. Если культура ищет себя в категориях сверхъестественного или противоестественного, или в тех и других, она рискует упереться во вневременной, внеэтический миф, реализующий себя в дурной бесконечности ритуала.

Не претендуя ни на полноту и широту обзора, ни на детальный и скрупулезный анализ отдельных произведений, мы пытались проследить общую динамику тенденций в латиноамериканской литературе, от самоидентификации к идентификации извне и до полноправной интеграции в мировой литературный процесс.

Вот и «пишущий» герой Мартинеса стоит в стороне от «заговоров» и «паролей» и предпочитает чертить фигуры подо льдом и перелицовывать тексты предшественников, а герой «действующий» рассказывает свою «грустную латиноамериканскую историю»: подпольное детство под гнетом диктатуры, «устрашающая» эрудиция, полученная в библиотеке-тюрьме, усвоение математической логики и выведенных Гёделем теорем неполноты.

## Источники

Мартинес 2023 — Мартинес Г. *В последний раз*. М.: АСТ, 2023.

## Литература

Аверинцев 1988 — Аверинцев С. С. Византия и Русь: два типа духовности. *Новый мир*. 1988 (9): 209–248.

Баглай 2023 — Баглай В. Е. Жанр хоррора в мировом киноискусстве. Иберийские и западные фольклорные мотивы. *Латинская Америка*. 2023, (1): 56–110.

Гирин 1997 — Гирин Ю. Н. Парадигма самосозидания латиноамериканской культуры (феномен Хосе Марти). В сб.: *Iberica Americans. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре*. М.: Наследие, 1997. С. 38–47.

Земсков 2015 — Земсков В. Б. Экспансия XVI–XVII вв. Испании и Англии в Америку, России — в Сибирь, варианты этнокультурного взаимодействия и генезис культурно-литературных моделей Нового времени. В кн.: Земсков В. Б. *Образ России в современном мире и другие сюжеты*. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Гнозис, 2015. С. 209–248.

- Карпентьер 1984 — Карпентьер А. Об американской чудесной реальности. В кн.: Карпентьер А. *Мы искали и нашли себя*. М.: Прогресс, 1984. С. 79–82.
- Кинжалов 1972 — Кинжалов Р. В. «Легенды Гватемалы» Мигеля Анхеля Астуриаса. В кн.: Астуриас М. А. *Легенды Гватемалы*. М.: Художественная литература, 1972. С. 3–23.
- Леви-Брюль 1994 — Леви-Брюль Л. *Сверхъестественное в первобытном мышлении*. М.: Педагогика-Пресс, 1994.
- Мязин 2022 — Мязин Н. А. Культ Святой смерти в Мексике. *Латинская Америка*. 2022, (9): 89–99.
- Померанц 1995 — Померанц Г. С. Теория субэкумен и проблема своеобразия стыковых культур. В кн.: *Выход из транс*. М.: Юрист, 1995. С. 205–227.
- Фрэзер 2021 — Фрэзер Д. Д. *Золотая ветвь. Исследование магии и религии*. СПб.: Азбука, 2021.
- Шемякин 2021 — Шемякин Я. Г. «Пограничность» как способ сохранения и утверждения идентичности. Исторический опыт индейских культур Латинской Америки в универсальном контексте. *Латинская Америка*, 2021: 83–96.
- García Márquez 2001 — García Márquez E. *Tras las claves de Melquíades. Historia de “Cien años de soledad”*. Bogotá, 2001.
- Giraldo 2000 — Giraldo L. M. Fin del siglo XX por un nuevo lenguaje (1960–1996). En María Mercedes Jaramillo et al. (comp.). En: *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Vol. II. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. P. 9–48.
- Rama 1985 — Rama A. El “boom” en perspectiva. En: *La estética de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. P. 266–306.

Статья поступила в редакцию 2 февраля 2023 г.

Статья рекомендована к печати 15 мая 2023 г.

Anastasiia Iu. Miroliubova<sup>†</sup>

St. Petersburg State University,  
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russia  
st005603@spbu.ru

### “The Last Time” by Guillermo Martinez: Latin American boom and its assessment after 60 years

**For citation:** Miroliubova A. Iu. “The Last Time” by Guillermo Martinez: Latin American boom and its assessment after 60 years. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2023, 20 (3): 532–548. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.308> (In Russian)

The article attempts to trace the general dynamics of the development of Latin American literature before and after the Latin American boom through the prism of Guillermo Martinez’s recently published novel “The Last Time” (2022). Well learned Latin-American literature of “boom” in some sense eclipses the following generations. The purpose of the article is to show the general picture of the development of Latin American literature before and after, to comprehend the processes taking place in Spanish American literature over the past 60 years and to summarize them. The recent novel by Argentine writer Guillermo Martinez “The last time” represents some kind of farewell, an attempt of looking to the “golden generation” from long distance and appreciate it in the terms of postmodern poetic. From the Martinez’s point of view the writers of boom were conspirators, and there books were passwords. These conspirations and passwords could ne comprehended as confirmation of their specific reality described throw unique code, precisely mythopoetic. The article deals with the story of search for Latin-American identity and the way towards mythopoetic, witch is analyzed as connected with archaic mentality and archaic categories of myth and magic. The following generations of Latin-American writers gradually returned to plain reality of human world: magic realism turns into naked and dirty. Simultaneously the tradition of Borges and Cortazar brings the literature of continent into the configuration of western postmodern.

*Keywords:* Latin-American literature of boom, Guillermo Martinez, mythopoetic, postmodern.

## References

- Аверинцев 1988 — Averintsev S. S. Vizanty and Rus: two types of spirituality. *Novyi mir*. 1988, (9): 209–248. (In Russian)
- Баглай 2023 — Baglay V. E. Genre of horror in the worldwide art of cinema. Iberic and Western folklore motives. *Latinskaia Amerika*. 2023, (1): 56–110. (In Russian)
- Гирин 1997 — Girin Iu. N. The paradigm of self creation of Latin American culture/(phenomenon of Jose Marti). In: *Iberica Americans. Tip tvorcheskoi lichnosti v latinoamerikanskoi kul'ture*. Moscow: Nasledie Publ., 1997. P. 38–47. (In Russian)
- Земсков 2015 — Zemskov V. B. The expansion in 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries of Spain and England into America, of Russia into Siberia, variants of ethnic cultural interaction and literary models of Modern Age. In: Zemskov V. B. *Obraz Rossii v sovremennoi mire i drugie siuzhety*. Moscow; St Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ.; Gnozis Publ., 2015. P. 209–248. (In Russian)
- Карпентьер 1984 — Karpent'èr A. About American marvelous reality. In: Karpent'èr A. *My iskali i nashli sebja*. Moscow: Progress Publ., 1984. P. 79–82. (In Russian)
- Кинжалов 1972 — Kinzhalov R. V. “Legends of Guatemala” by Miguel Angel Asturias. In: Asturias M. A. *Legendy Gvatemaly*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1972. P. 3–23. (In Russian)
- Леви-Брюль 1994 — Levi-Briul' L. *The supernatural in the archaic mentality*. Moscow: Pedagogika-Press Publ., 1994. (In Russian)
- Мязин 2022 — Miazin M. A. Cult of Holy death in Mexico. *Latinskaia Amerika*. 2022, (9): 89–99. (In Russian)
- Померанц 1995 — Pomerants G. S. The theory of subcumenes and the problem of peculiarity of jointed cultures. In: *Vykhod iz transa*. Moscow: Iurist Publ., 1995. P. 205–227. (In Russian)
- Фрэзер 2021 — Frezer D. D. *The golden bough*. St Petersburg: Azbuka Publ., 2021. (In Russian)
- Шемякин 2021 — Scemiakin Ya. G. “Borderness” as a method to conservation and affirmation of identikits. Historical experience of Latin America Indian cultures in universal context. *Latinskaia Amerika*. 2021, 9: 83–96. (In Russian)
- García Márquez 2001 — García Márquez E. *Tras las claves de Melquíades. Historia de “Cien años de soledad”*. Bogotá, 2001.
- Giraldo 2000 — Giraldo L. M. Fin del siglo XX por un nuevo lenguaje (1960–1996). En María Mercedes Jaramillo et al. (comp.). En: *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Vol. II. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. P. 9–48.
- Rama 1985 — Rama A. El “boom” en perspectiva. En: *La estética de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. P. 266–306.

Received: February 2, 2023

Accepted: May 15, 2023