
УДК 821.134.3

DOI: 10.31249/hoc/2023.04.07

Огнева Е.В.*

ПОРТУГАЛЬСКИЙ НЕОРЕАЛИЗМ КАК МУЗЕЙНОЕ НАСЛЕДИЕ И ЖИВАЯ ТРАДИЦИЯ[©]

Аннотация. Статья посвящена анализу эволюции португальского неореализма. Это значительное явление национальной литературы, заявившее в конце 1930-х годов о решительном обновлении наследия предшественников-реалистов и вобравшее в себя опыт натурализма и регионализма. Оно закладывает основы новой литературной традиции, испытывает влияние других художественных систем и к началу 1980-х годов само начинает восприниматься как национальное музейное наследие, в диалог с которым вступает современная португальская проза.

Ключевые слова: португальская проза XX в.; префикс «нео»; неореализм; реализм; регионализм; экзистенциализм; роман-синтез.

Поступила: 01.08.2023

Принята к печати: 23.08.2023

* **Огнева Елена Владимировна** – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, МГУ имени М.В. Ломоносова. Москва, Россия; ognelen@hotmail.com

Ogneva Elena Vladimirovna – PhD in Philology, Leading Research at the Lomonosov Moscow State University. Moscow, Russia; ognelen@hotmail.com

© Огнева Е.В., 2023

Для цитирования: Огнева Е.В. Португальский неореализм как музейное наследие и живая традиция // Вестник культурологии. – 2023. – № 4(107). – С. 112–133. – DOI: 10.31249/hoc/2023.04.07

Ogneva E.V.

Portuguese Neorealism as a Museum heritage and a living tradition

Abstract. The article is devoted to the analysis of the evolution of Portuguese neorealism. This is a significant phenomenon of national literature, which in the 1930s announced a drastic renewal of the heritage of its predecessors-realists and absorbed the experience of naturalism and regionalism. It lays the foundations of a new literary tradition, is influenced by other artistic systems, and by the 1980s is considered as a national museum heritage, with which modern Portuguese prose enters into a dialogue.

Keywords: Portuguese prose of the 20th century; prefix “neo”; neorealism; realism; regionalism; existentialism; synthesis novel.

Received: 01.08.2023

Accepted: 23.08.2023

For quoting: Ogneva E.V. Portuguese Neorealism as a Museum heritage and a living tradition // Bulletin of Cultural Studies. – 2023. – № 4(107). – P. 112–133. DOI: 10.31249/hoc/2023.04.07

Португальская литература XX в. не осталась в стороне от магистрального стремления к обновлению, что особенно явственно можно ощутить, взглядываясь в культуру конца первой трети XX в. Иногда обновление подразумевает разрыв с предыдущим опытом, «отталкивание» от него, а порой происходит «перестройка» и расширение, сохраняющая основные смыслы и ценности феномена-предшественника. Именно по второму пути развивался португальский неореализм, в русле которого творили классики португальской литературы XX в. А. Алвес Редол, Ф. Намора, Ж. Созейро Перейра Гомес, М. да Фонсека, К. де Оливейра, Ж. Кардозо Пирес, У. Таварес Родригес и многие другие.

Масштаб португальского неореализма позволяет говорить о том, что его безусловно следует причислить к кругу «основных, т.е. укоренившихся исторически в культурной традиции» [Зусева-Озкан, 2019,

с. 30] мирового неореализма. Можно спорить о границах этого явления, особенностях его эволюции, гибридных формах (см. подробнее: [Огнева, 2019]), но значение португальского неореализма для истории литературы этой страны трудно переоценить: это весомая часть культурного наследия XX в., воспринимаемая в Португалии не просто как литературный факт, но как национальное достояние.

В португальском городке Вила-Франка-ди-Шира, недалеко от Лиссабона, находится один из самых знаменитых литературных музеев Португалии – музей неореализма, основанный в 1990 г. Там собрана богатейшая библиотека всех изданий книг почти трех десятков писателей, их рукописей и переписки, фотографий, афиш, подшивок журналов, на стенах – картины художников-неореалистов. Высокая посещаемость музея свидетельствует о не угасающем интересе к неореализму, в значительной степени сформировавшему португальскую культуру 1930–1980-х годов. Вила-Франка-ди-Шира – место рождения Антониу Алвеса Редола – основоположника направления, а открытие музея было приурочено к полувековому юбилею неореализма – знаменитый роман Алвеса Редола «Полольщики» (*Gaibéus*) вышел в декабре 1939 г., но выдающимся литературным фактом, получившим широкую известность, он стал в следующем году.

Впервые о неореализме (о Neo-Realismo, о Neorealismo – разные варианты написания слова «неореализм» на португальском языке связаны с введением в 1990 г. новой орфографии) заговорили еще до выхода романа «Полольщики». Его принципы обсуждались на страницах таких печатных изданий, как «Дьябу» (*O Diabo*), «Сол Нашенте» (*Sol Nascente*), «Вертице» (*Vertice*) и др. Если судить о формировании явления по манифестам, то можно с уверенностью назвать дату его рождения – 1938–1939 гг. как это делает большинство исследователей (см., например: [Pinheiro Torres, 1977], [Рязова, 1980, с. 36]; [Gomes Bustamante, 2011]). Сам термин «неореализм» впервые употребил в 1939 г. поэт и критик Жоакин Намораду, который заявил об общности художественных задач, стоящих перед современными ему писателями, отважившимися исследовать все горести человеческие (*a miseria humana*) и устремиться на борьбу с ними.

Подготовленные статьями и публицистическими выступлениями в печати, один за одним после «Полольщиков» появляются романы: «Лишенные детства» (*Esteiros*, 1941) Созйеро Перейры Гомеса, «Фан-

га» (Fanga, 1943) Алвеса Редола, «Серромайор» Мануэла да Фонсеки (Serromayor, 1943), «Дом на песке» (Casa na Duna, 1943) Карлоса де Оливейры и «Ночлежка» (Casa da Malta, 1945) Фернандо Наморы. Этих писателей объединяло решительное неприятие идеологии так называемого Нового государства – одиозной диктатуры Салазара, правившего страной с 1926 г. Многие неореалисты были членами коммунистической партии или симпатизировали ей, все выступали за ангажированность литературы и верили в способность *Слова* не только запечатлеть трагический и жестокий облик современного мира, но и изменить его (см. об этом: [Margato, 2008]).

Ключевые понятия из статьи Ж. Намораду – «изучение, разработка» (a exploração) и «борьба» (a luta) – сразу же очертили определенные принципы работы с материалом: исследовательский подход и обличительный пафос. Префикс «нео» (особенно в старом написании, где дефис как бы подчеркивал некую дистанцию), по сей день провоцирует вопросы о степени преемственности и разрыва между «новым» и «старым» реализмом.

Чтобы лучше разобраться с этим, необходимо представлять картину становления реализма-предшественника и литературную карту португальской классики XIX в. Так называемый Коимбрский спор, начавшийся в середине 1860-х годов¹, свидетельствовал об эстетической усталости от позднего португальского романтизма с его условностями и клише, сентиментальностью и пышной риторикой, безнадежно устаревающей в годы, когда во Франции все зачитывались Флобером. Манифестом нового искусства стал памфлет Антеро де Кентала «Здравый смысл и хороший вкус» (Bom Senso e Bom Gosto, 1865). Это была еще не полемика реализма с романтизмом, но во многом спор «внутри» романтизма о новых задачах и формах искусства. Отзвуки этого спора можно явственно ощутить, читая произведения португальских неореалистов XX в.

Слово «реализм» прозвучало десятилетие спустя – им стали оперировать повзрослевшие оппоненты старых романтиков Антеро де Кентал и Ж.М. Эса де Кейрош. Сложилось «Поколение 70-х годов», прославившееся «Демократическими лекциями» в лиссабонском Казино. Эса де Кейрош предложил в своей лекции «Новая литература.

¹ См. об этом: [Огнева, 2017].

Реализм как новое выражение искусства» (*O realismo como a Nova Expressão de Arte*, 1871) – манифесте новой литературы – широкую трактовку понятия «реализм». Он говорил о необходимости разоблачительного пафоса и обличения пороков «больного» современного общества, о роли писателя как его «целителя», о типизации и детерминизме в литературе, об освоении психологических открытий и нарративных стратегий Флобера, – одним словом, прозвучал призыв освоить арсенал художественных средств как реализма, так и натурализма. При этом отметим, что художественная практика самого Эсы де Кейроша способствовала терминологической путанице. В романе «Семейство Майя» (*Os Maias*, 1888) один из персонажей, выступая против романтизма, понимаемого как «апофеоз чувств», противопоставляет ему «натурализм», признаки которого совпадают с тем, что Эса де Кейрош именовал в своей лекции «реализмом»: здесь и «анатомия характера», и критика всех институтов власти...

Стремление внимательно «изучать» среду, самобытные черты национального характера было типично и для такого литературного течения как «регионализм», генетически связанного как с реализмом, так и с романтизмом. Обычно ему ставят в вину гипертрофированный интерес к местному колориту, примитивное бытописание, самоценное воссоздание местных диалектов и говоров. Однако именно в русле регионализма сформировался яркий талант плодovitого писателя Акилино Рибейро (*Aquilino Gomes Ribeiro*), ставшего одним из предшественников неореализма.

Эстетика регионализма с ее любованием красотами «родного угла», с идеализацией сельских нравов – вот первая «точка отталкивания», будущий предмет гневной полемики неореалистов. Творчество Акилино Рибейро свидетельствует об эволюции, в ходе которой автор сборника регионалистских рассказов «Сад бурь» (*Jardim das tormentas*, 1913) и романов «Извилистый путь» (*A via sinuosa*, 1918) и «Земли Дему» (*Terras do Demo*, 1919) осваивает и углубляет новую проблематику.

Ученик Эсы де Кейроша, Рибейро в начале 1930-х годов осуществляет многоплановое исследование национальной действительности, подвергает безжалостному суду «социальные институты общества». Однако у него заявленная преемственность корректируется: «все институты» Эсы де Кейроша не охвачены, фокус заметно уже. И выбор пер-

сонажей у него совершенно иной: это рыбаки и крестьяне – те, чье существование еще недавно казалось ему живописным. Сохраняя интерес к особенностям их быта, языку, окружающей их природе, писатель теперь рисует не жизнь, но выживание в романах «Человек, который убил дьявола» (*O Homem que matou o diabo*, 1930), «Вольфрам» (*Volfrâmio*, 1943).

Так обозначается первая линия отрыва, преодоления – «нео», новый по сравнению с реализмом предыдущего века: ищущий других героев, не интеллектуалов, не поэтов, не аристократов. Новый и по сравнению с регионализмом: ищущий другой подход к материалу, отвергающий идиллию «простой» португальской жизни – при этом очевидно, что изменения нацелены «не на уничтожение, а на снятие, сбережение отрицаемого» [Зенкин, 2012, с. 141].

Говоря о предшественниках неореализма, нельзя не назвать и имени Жозе Марии Феррейры де Кастро (*José Maria Ferreira de Castro*), феномен которого ярко иллюстрирует переходный характер португальской прозы на пути к неореализму, начальный этап процесса «трансценденции», о котором пишет С.Н. Зенкин, характеризуя семантику приставки «нео» [Зенкин, 2012, с. 141]. Сохраняя кейрошевскую установку на актуальность «литературы-зеркала», Феррейра де Кастро расширяет ее смысл, наполняет новым содержанием.

Ж.М. Феррейра де Кастро (как и Акилино Рибейро) считает себя учеником Эсы де Кейроша – по крайней мере в том, что касается желания реалистов XIX в. создать «литературу-зеркало». Однако в его творчестве эта традиция продолжается с помощью иных жанровых и эстетических форм. Он становится основоположником социального романа в Португалии, задумав написать «биографию XX века», в которой бы отразилась вся «панорама» современности. Опыт журналиста и путешественника позволяет ему создать романы «на стыке» художественного текста и социологического исследования. Его книги «Эмигранты» (*Os Emigrados*, 1928) и «Сельва» (*A Selva*, 1929) оказали основополагающее влияние на будущих писателей-неореалистов.

Повествуя о судьбе португальцев в Бразилии, лишениях «маленького человека», скитальца, оторванного от родины, они стали своего рода «культурным мостом» между отечественной прозой и бразильским северо-восточным романом, которым тогда восхищалась прогрессивная критика Португалии. В «Эмигрантах» трагическая судьба

Мануэла де Боусы свидетельствует о разрушении национального мифа – мечты об Эльдорадо для нищих португальцев-переселенцев. На самом деле эмигранты остаются в положении странников меж двух миров: старая родина потеряна, новая не обретена...

Художественная оптика, выбранная Феррейрой де Кастро – «литература свидетельства» (*testemunho*), – как нельзя лучше отвечала вызовам эпохи, установкам на достоверность прямого репортажа, которую можно было противопоставить литературе «красивых вымыслов».

И, наконец, огромное значение имело его обращение к опыту латиноамериканской теллурической прозы в романе «Сельва», в котором писатель воссоздал картины чудовищной эксплуатации на «серингале» – подпольной плантации по добыче каучукового сока в дебрях амазонского леса. Оно открыло для последующей португальской литературы новый ракурс – осмысление насилия над людьми и природой.

Примечательно, что слово «неореализм» и прозвучало впервые именно в статье о бразильской литературе 1930-х годов. «Новый» бразильский реализм с его ярко выраженной социальной проблематикой, интересом к жизненной катастрофе низов невольно заставлял португальских собратьев по перу увидеть и осмыслить аналогии в окружающей их национальной действительности.

Итак, слово «неореализм» прозвучало и по аналогии с другим – заокеанским португалоязычным литературным феноменом утвердилось за творчеством нескольких десятков португальских писателей. Именно о таком «самоназвании» пишет С.Н. Зенкин: «Название дается... изнутри (теми агентами культуры, которые сами принимают на себя ответственность за вновь именуемую тенденцию...)». [Зенкин, 2012, с. 143].

Важно отметить влияние на португальский неореализм еще одной (не менее значимой, чем бразильская) литературной традиции – творчества современных ранним неореалистам писателей-соцреалистов. Интерес к художественному опыту СССР 1920–1930-х годов в Португалии тех лет был огромен. Печатные органы неореалистов охотно публиковали переводы произведений Горького, Гладкова, знали Н. Островского.

О.А. Овчаренко в своей монографии отмечает близость, которая «просматривалась и в стремлении обрести новое терминологическое обозначение для нарождающегося литературного направления...», «и

в теории своеобразного синтеза в неореализме собственно реализма и романтизма...», «и, наконец, в выборе образцов для подражания» [Овчаренко, 2005, с. 348]. Исследовательница справедливо подчеркивает при этом известную наивность и прямолинейность некоторых неореалистов первого поколения, напрямую отождествляющих «новый реализм» с диалектическим материализмом, видящих в литературе некий иллюстративный материал к своей политической программе [Textos Teóricos ... , 1981, p. 55, 102–103].

Вместе с тем желание найти аналогии нередко приводит исследователей к игнорированию существенных различий. Так, вполне уместно говорить об *идейности* неореализма, а вот о *народности* – с существенной оговоркой: среди читателей, восхищавшихся «Полольщиками» и «Ночлежкой», обеспечивших этим книгам десятки переизданий, не было ни полольщиков, ни обитателей ночлежек, ни сирот-эстейрос, «лишенных детства». Подавляющее число тех, чей коллективный портрет создавали ранние неореалисты, было неграмотно. Да, это была литература «о народе», но пока не «для народа». *Историческая перспектива* в португальской литературе тех лет и в самом деле просматривалась, а вот *исторический оптимизм* приходилось «вычитывать» между строк: далеко не всегда декларации персонажей находили убедительное подтверждение в самом художественном строе неореалистической прозы.

Таким образом, литература, осознающая себя как «новая» и как «реалистическая», возникает на пересечении сразу нескольких традиций. Здесь совершенно справедлива общая формула С.Н. Зенкина: «...неореализм сам по себе обновляет традиции реализма» [Зенкин, 2012, с. 143]. Неореализм как ретроспективное течение демонстрирует способность к культурной абсорбции, последовательно фокусируя свои интересы, производя коррекцию и отбор.

У ранних неореалистов пренебрежение формой и литературной отделкой, повествовательными «изысками» носило едва ли не демонстративный характер. Принципы неореализма были сформулированы в предисловиях к первым романам Алвеса Редола и Фернандо Намо-

ры. Автор «Полольщикова» в предисловии к первому изданию¹ своей книги противопоставляет это сочинение высокой литературе, акцентируя другое ее качество – «свидетельство»: «Этот роман не претендует на то, чтобы остаться в литературе как произведение искусства. Он задуман как человеческий документ, основанный на жизни Рибатежу. А там уж как получится, пусть он станет тем, что в нем увидят другие»². Интересно, что декларируемое противопоставление «высокой литературе» (классике, реалистам XIX в.) оказывается на самом деле примером филиации, видоизмененной связи – «новая документальность» есть не что иное как эволюция тезиса Эсы де Кейроша о литературе-зеркале.

Примечательно, что писатели на всем почти полувековом пути существования неореализма ощущали потребность комментировать свои произведения, цели, художественные принципы. Востребованность их произведений, переиздания (несмотря на строгости салазаровской цензуры, к 1967 г. вышло шесть изданий «Полольщикова», а «Ночлежка» Ф. Намора к 1971 г. выдержала девять переизданий) обусловили постоянное возвращение писательской мысли в поле литературной рефлексии.

Продолжая сказанное в свое время Алвесом Редолом, Намора поясняет выбор неореалистами первой волны их «коллективного героя» – крестьян, сезонных рабочих, батраков, бродяг. Это была, как говорит писатель, продиктованная «новым гуманизмом потребность реабилитировать социальные слои, до тех пор слабо отраженные в литературе», и он признает, что ради этого пришлось поступиться «всем обширным и прекрасным миром сложных чувств» [цит. по: Рязова, 1980, с. 39]. Это взгляд с дистанции, а тогда, в 1945 г., оправдания и вообще апелляции к «прекрасному миру сложных чувств» были вряд ли возможны.

Издание «Ночлежки» 1961 г., однако, уже приобретает своеобразную раму-воспоминание. «Документ», «репортаж», «свидетельство»

¹ Это предисловие-манифест было подготовлено серией статей и репортажей писателя, которые публиковались в «Вида Рибатежана» (Vida Ribatejana) и «Менсажей-ру ду Рибатежу» (Mensagem do Ribatejo) в 1927–1934 и 1934–1940 гг. соответственно.

² “Este romance não pretende ficar na literatura como uma obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem.” [Alves Redol, 1979, p. 43].

(шесть главок – историй обитателей ночлежки, собравшихся скоротать ночь в разговорах у постели рожающей цыганки) получают дополнительное измерение благодаря истории самого автора, молодого сельского врача, который из окна амбулатории видит полуразрушенный сарайчик (*um casebre meio arruido... A malta!*) и чувствует необычайный прилив вдохновения: тени крадущихся туда бродяг оживут за неделю его лихорадочной (*febril*) работы – и вот история написана! Такая «рама» с описанием тягостных деревенских вечеров, одиночества молодого врача в раннем издании была бы лишней. Так что саморефлексия у неореалистов появилась далеко не сразу. Необходима была немалая временная дистанция (не меньше двух десятилетий!), подтверждение жизнеспособности и востребованности выбранного пути обновления литературы.

Обычно произведение неореализма 1940-х годов строится так, чтобы сведены были к нулю следы авторского присутствия. Причем речь идет не о флоберовском художественном принципе, а о «растворении» писательского Я в хоре голосов: «мне было необходимо дойти до самой сути вещей, преобразовав их так, чтобы в конце концов не понимать, о себе я пишу или о других» [Namora, 1975, p. 31].

Это умение «раствориться» в том, что предстоит описать, требовало глубокого погружения в мир полольщиков и ночлежек. Алвес Редол целые дни проводил на рисовых полях Рибатежу, разговаривал с батраками, наблюдал и записывал, подключался к их труду. Тут ему открылись не только адовы муки страды, изнуряющие и оупляющие человека, но и трагическая разобщенность между людьми. Причем не только между полольщиками и их нанимателями, но и между батраками-«гайбеуш», поденщиками из Рибатежу, и «крысятами»- «рабезануш» (*rabezanos, rabosanos*), пришедшими на заработки из других районов Португалии – Доуро или Минью. Их немудрящие истории, обрывки разговоров, напоминающие подчас диалоги глухих, неумение постоять за себя, выразить интуитивно постигаемое чувства правды и достоинства – вот фрагменты многофигурной фрески, из которой, по замыслу писателя, должен был сложиться роман-документ. Разработанная в «Полольщиках» техника повествования использовалась на всем протяжении долгого творческого пути Алвеса Редола: истории его многочисленных героев, своеобразные «вертикали» романа изна-

чально писались на отдельных листках-карточках, а затем монтировались в единое целое.

Фернандо Намора также использовал свой опыт сельского врача, разъезжающего по труднодоступным горным деревушкам и общающегося с теми, чей образ жизни и образ мысли ему, выпускнику университета, «цивилизованному» человеку страстно хотелось понять. Эти *Другие* завораживали своей инаковостью – а передать ее в романе, казалось, можно было лишь самоустраняясь, не комментируя, не оценивая.

В этом смысле можно говорить о сходстве поэтик Алвеса Редола и Наморы на раннем этапе их творчества. Шесть главок «Ночлежки» посвящены шести вариантам маргинализации. Полуразрушенная сараюшка дает приют странникам в ночи, становится точкой, где случайно и на время сойдутся линии их жизни: Абилио, выгнанный голодом из дома; погорелец Троупас; Рикокас, остановившийся здесь после стычки с полицией; цыганка на сносках, которую «прихватило» во время скитаний по дорогам; батраки-«крысята» из далеких краев и непутевая Граса, за спиной у которой история роковой страсти, ревности и мести...

Писатель прослеживает, как в «ночи разговоров» рождается особая форма стихийного единения «отверженных», их солидарность (писатель употребляет именно это слово – *solidaridade*) сродни той, что заставляет сгрудиться стадо, на которое нападают волки, – феномен, получивший у философов название «окопная солидарность». Наутро их пути разойдутся, и слова Абилио, который от души тронут тем, что в эту ночь родился ребенок, звучат двусмысленно: «Родился ребенок, и я могу умереть: он отправится в странствие вместо меня» [Namora, 1975, p. 79]. С одной стороны, такая явная евангельская аллюзия звучит торжественно и символично. С другой стороны, идея преемственности и обновления словно бы оспаривается намеком на неизбежность участи Абилио, для которого в образе скитания слиты и мечта, и отсутствие выбора.

К концу 1940-х годов в формировании индивидуальных поэтик неореалистов намечаются изменения – в первую очередь в ранее явно пренебрегаемой эстетической составляющей. Демонстративная платкатность постепенно уступает место тщательной разработке характеров персонажей: это уже не выхваченные из коллективного портрета

фигуры, а яркие индивидуальности. На смену «моментальному срезу», задокументированному эпизоду приходит ситуация, увиденная в ее развитии, с предысторией и последствиями, появляется увлекательный сюжет. Ангажированность писателя уже не подменяет собой всю сложную палитру форм авторского присутствия.

А главное, фокус внимания неореалистов смещается с противостояния толпы и власти на противостояние человека и власти – один на один. Да, писатели опять показывают неполноценность, уязвимость и обреченность индивидуального бунта личности, но художественное исполнение оказывается шире и ярче «идейного содержания». Это заметнее всего на примере прозы Фернандо Наморы той поры – сборника «Записки из жизни врача» (*Retalhos da vida de um médico*, 1949), романов «Ночь и рассвет» (*A Noite e a Madrugada*, 1950) и «Хлеб и плевелы» (*O Trigo e o Joio*, 1954).

Произвол всемогущего землевладельца и его управляющего в «Ночи и рассвете» грозит семье старого крестьянина Парры не просто лишением надела и голодом, но и разрывом жизненно важной связи с каменистой и неплодородной землей, единство с которой ощущается им на почти мистическом уровне. Переезд, отрыв от этой живой стихии, частью которой он считает и себя, и свое хозяйство, и своего верного пса, для него означает крушение мира и утрату высшего смысла существования. Парра погибает не за свою собственность, не за «классовую справедливость» – он мстит и за гибель пса, и за пошатнувшуюся, расколотую прочность миропорядка.

Неблагообразие мира, где нарушается естественная, «чистая» связь человека и возделываемой им земли становится причиной бунта и в романе «Хлеб и плевелы». Роман повествует о том, как под знойным небом Алентежу, где непросто заставить цвести и плодоносить выжженную землю, чудаковатый, прекраснодушный мечтатель Лоас с семьей и друзьями надеялись создать своеобразную сельскую утопию.

Название – парафраз из евангельской притчи: днем человек сажает зерно, а ночью враг рода человеческого сеет на его земле плевелы... Писатель рисует порочный круг, из которого нет выхода: землю, уподобленную в романе любимой женщине, которая дышит, собирается родить, на глазах Лоаса буквально «насилует» его помощник Луис-Борода, торопясь закончить жатву и вернуть свой долг. Буквально каждый шаг на пути к осуществлению мечты знаменуется потерей,

разрывом в цепи живых связей, пока не завершится окончательно трагедией: испугавшись проказы и надеясь спасти от страшной болезни дочь, жена Лоаса застрелила любимицу и кормилицу семьи – серую ослицу...

«Социальное» начало в этих романах прочно сплетено с началом теллурическим, нашедшем в португальском неореализме своеобразное художественное преломление. Тут явственно проявляется продолжение традиции Ж.М. Феррейры де Кастро и писателей бразильского Северо-Востока: власть земли, замороженность ею, черты проклятия, тяготеющего над земледельцем, хоть и корректируются у Наморы социальным детерминизмом, но не исчерпываются только этой объяснительной системой.

В романе Мануэла да Фонсеки «Посеешь ветер» (Seara do Vento, 1952) социальный конфликт – произвол власть имущего, загоняющего в ловушку бедняка Палму и губящего всю его семью, теперь изображается без декларативности, присущей ранним произведениям неореализма. История бунта одиночки здесь вписывается в контекст исследования португальского характера – упрямого, взрывного, неподатливого. Динамика сюжета, возрастание напряжения передаются художественными средствами, заставляющими вспомнить поэтику ранних черно-белых кинофильмов: мало слов, «говорит» обмен взглядами, резкие жесты заменяют объяснения...

Поэтика немоты, бессловесности – свойства, присущего «униженным и оскорбленным», – один из ведущих художественных признаков неореализма. На обрывках диалога между хозяином и Марией из «Полышников» строится модель их отношений: он «наседает», требуя уважения – она молчит, заикается, не может ответить... Не умеет отлить в слова свою «правду» старый Парра у Наморы, пришедший требовать справедливости на двор к управляющему... Не находит слов Луис-Борода, ежась и корчась под градом насмешек богатого землевладельца... Дара красноречия лишен Палма в романе «Посеешь ветер»... Но немота не обязательно равнозначна смирению, невысказанные «правды» тлеют в смиренных душах, пока не вырываются наружу криком обреченного протеста одиночек.

Неблагополучие мира и социального устройства оттеняется и мотивом болезни, повторяющимся на разных художественных уровнях. Это говорит о преемственности неореализма первой половины XX в. с

традицией, заложенной еще «поколением 70-х», с его представлениями о «больном» обществе и долге литературы по его «излечению». Не случайно буквальный перевод заглавия «Ночлежки» Наморы означает что-то вроде «вшивого» или «паршивого» дома, а парии, собравшиеся в нем, в авторском предисловии названы «прокаженными» (*leprosos*). Употребленное в переносном смысле это слово означает «проклятые», «отверженные», а на метафорическом уровне их невзгоды воспринимаются как заразная болезнь, подтачивающая всю общественную систему Португалии.

Нельзя не увидеть и преемственность иного рода – обновленный интерес к наследию натурализма, который позволяет социальному роману наглядно представить «язвы» общества: «людоманию» Пенкаса в «Ночи и рассвете», аутизм Бенту в романе «Посеешь ветер», проказу в «Хлебе и плевелах» – такие примеры можно множить и множить. Биологический детерминизм у неореалистов увязывается с социальным, «работает» на создание единой картины мира, где гармония нарушена и в великом, и в малом. Возможно, в рамках изучаемого явления просматриваются черты своеобразного «протофеномена» не оформившегося окончательно «неонатурализма» – эта проблема еще ждет своего исследователя.

Неореализм, занявший к середине XX в. прочное, а может быть, даже и доминирующее положение в португальской прозе, стал явлением легко опознаваемым. Однако говорить о его гомогенности следует с осторожностью. Представляется, что наиболее релевантным тут было бы использование понятия «эстетическая общность» [Кофман, 2017, с. 39]. Это позволило бы не впасть, с одной стороны, в вульгарный социологизм, а с другой – не расширять до бесконечности границы явления (см. подробнее об этом: [Огнева, 2019]). Писатели 1930–1950-х годов, сплотившиеся под литературным знаменем неореализма, не считали себя чем-то вроде литературной школы, союза, оформленной какими-то обязательствами группировкой. В предисловии к переизданию «Ночлежки» Намора с иронией отзывался о возможности вступления в подобный «клуб»; ставил свою к нему принадлежность под вопрос и Жозе Гомес Феррейра.

Но инерцией восприятия выглядело бы желание «наложить» одно на другое два эти поля – собственно литературное и идеологическое: они не совпадут полностью, особенно если «идеологическое» воспри-

нимать широко, например как антифашистское, антисалазаровское. Так, например, и один из основателей группы «Презенса» Жозе Режиу за свой роман «Игра в жмурки» (*Jogo de sagra-sêga*, 1944) подвергся нападкам салазаровской цензуры... А крупнейший португальский писатель-экзистенциалист Вержилио Феррейра в 1944 г. создал роман «Вагон Ж» (*Vagão J*), типологически на первый взгляд очень близкий «Полольщикам» и «Ночлежке»: многодетная нищая семья Борралю (коллективный герой?), самоубийство их отца-инвалида (отчаянье и одинокий бунт неимущих?), мечты на пороге лачуги под бескрайним звездным небом (надежда на лучшее будущее?)...

В середине 1940-х годов «Вагон Ж» читался как неореалистическое, обличительное произведение, его название расширявалось как своего рода знак неореализма: вагон категории Ж (по сравнению с классом-люкс А, экономическими Б, В и Г) был чем-то вроде теплушки для перевозки скота, в нем обречены были странствовать по жизни люди «распоследней категории» – как раз те, о ком создавали свои ранние произведения неореалисты. Однако позднее сам Феррейра заявил о том, что не разделяет ангажированности неореалистов. И последующее творчество писателя – его роман «Явление» (*Aparição*, 1958) – позволило увидеть ангажированность иного рода. Поэтому стало возможно прочитать теперь и ранние его произведения в ином контексте – как притчи об одиноком подвиге, о попытке выстоять в мире без высших авторитетов, на пути, куда везет вагон любой категории – к смерти...

Особенностью португальского неореализма как эстетической общности стала, помимо отмеченных выше черт, и «проницаемость» его границ, отсутствие жанрового, философского, стиливого догматизма, его способность эволюционировать. Наиболее показательным примером здесь могут служить отношения с экзистенциализмом.

Экзистенциалистские мотивы явственно начинают звучать уже в творчестве Карлоса де Оливейры начала 1950-х годов. В его романе «Пчела под дождем» (*Uma Abelha na Chuva*, 1953), созданном в неореалистической парадигме, заглавие и концовка эту парадигму расшатывают. Образ несчастной пчелы, покинувшей соты в непогоду, – еще один пример в цепочке картин разрушенной природной гармонии, которыми так славится португальская проза этих лет. Однако жестокая правда сельской жизни, противостояние «знатных» и «простых», про-

тиворечия народного характера, – словом, весь материал неореалистов – прочитывается здесь иначе, воспринимается многомернее. Обреченность попыток пчелы взлететь под ледяным дождем становится у К. де Оливейры символом как судьбы его несвободных соотечественников, так и человеческого удела вообще.

В 1960-е годы ощущение тотальной несвободы, преследования инакомыслящих деятелей культуры, аресты, слежка тайной полицией порождают «самоцензуру» – превентивное ограничение писателями собственной свободы высказывания; четыре десятилетия власти престарелого диктатора начинают казаться им вечностью, неизбывным «навсегда». В португальской литературе начинается эпоха «реализма сомнения» [Ряузова, 1980, с. 44]. Это годы, когда «искушение» экзистенциализмом наиболее ощутимо, и воспринимать взаимоотношения неореализма и экзистенциализма как противостояние, «борьбу направлений» [Ряузова, 1980, с. 59], с нашей точки зрения, вряд ли правомерно. На наш взгляд, они достаточно мирно сосуществуют. Более того, многие неореалисты в эти годы творят в своеобразном поле интерференции. Так, Ф. Намора создает в 1962 г. португальский вариант «Чумы» Камю. В основу повести «В воскресенье под вечер» (*Domingo a tarde*), где встречаются даже демонстративные текстуальные переключки с «Чумой», лег личный опыт писателя-врача, не один год проработавшего в онкологической клинике, и это обеспечило его произведению неореалистический пафос «свидетельства».

Но образ Великого Ничто, на бой с которым вновь и вновь, без гарантий успеха, выходит на поединок персонаж Наморы, заставляет вспомнить и доктора Рие, и Сизифа. Только Намора особо акцентирует в финале повести то, что в этом неравном бою плечом к плечу с ним стоят его ассистенты и медсестры – те самые *Другие*, путь к пониманию которых он считал своей основной задачей неореалиста.

Параллельный курс неореализма и экзистенциализма, общность их проблематики и особая эстетическая «терпимость» неореализма проявляется и в творчестве Урбано Тавареса Родригеса, пришедшего в литературу в 1950-е годы. Не раз заявлявший о своей ангажированности, восхищавшийся прозой ранних неореалистов, он широко использует художественный инструментарий экзистенциализма. Так, в одной из самых известных своих новелл, «Дядя Бог» (*O Tio Deus*, 1968), он превращает рассказ о долгожданной смерти дядюшки, семейного ти-

рана и садиста, в притчу о превратностях свободы в мире, лишившемся высшего авторитета. Размышления об избавлении от «тюремщика» (а его сборник носит символическое название «Исправительный дом» (Casa de correção), отсылающее к образу салазаровской Португалии), оборачиваются предупреждением об одиночестве и анархии в мире без Бога, – но и без объединяющих идеалов.

«Балансирование» на границе экзистенциализма и неореализма особенно явно в романе Тавареса Родригеса «Распад» (Bolor, 1974). Писатель начал над ним работать накануне революции Красных гвоздик, что объясняет мрачнейшую образность этой книги, задуманной как исследование одиночества человека. Хотя сам образ «распада», «плесени» напоминает сквозные мотивы прозы ранних неореалистов, тотальное обобщение («больная страна», «больная современность») намечает неизбежное направление, «жизнь к смерти». Но и атмосфера романа, и арсенал художественных средств кардинальным образом меняются в тот период, когда «Распад» дописывается автором (а это буквально первые послереволюционные недели) – теперь тут звучит гимн сбывшихся мечтаний неореалистов с их светлой исторической перспективой. Происходит чудо – герой романа «Алберто-полумертвый» в конце романа превращается в «Алберто-живого».

Революция порождает новый жанр, в котором начинают работать Жозе Гомес Феррейра, Фернандо Намора и Урбано Таварес Родригес – «революционный роман-репортаж», романизованная хроника «Апреля Красных гвоздик», синтез «свидетельства» и его художественного анализа. Жозе Гомес Феррейра в своей «Необходимой революции» (Revolução Necessária, 1975) буквально хронометрирует вести с улиц, заполнившихся ликующими толпами, – только что сообщили о падении диктатуры Каэтаноу, наследника Салазара. Автор выкликает имена тех писателей, кто не сможет уже явиться на эту долгожданную проверку: Алвес Редол, Казайс Монтейро, Созейро Перейра Гомес... Он, не считавший себя неореалистом, именно теперь ощутил связь с этими не дожившими до радостного дня писателями...

Неореалистический роман-коллаж «Виамороленсия» (Viamorolencia, 1976) Тавареса Родригеса свидетельствует о схожей эстетической установке. Только подчеркнутый отказ от «художественности» у него на самом деле является фикцией. Смонтированные с «документом» (сообщениями о манифестациях и забастовках, попытке реакции

поставить под угрозу завоевания революции в ноябре 1975 г.) интервью с юношей Энрике и девушкой Фатимой – материал собственно-романный. Их спор с автором посвящен насилию (*violença*) и любви (*amor*) – двум путям, двум альтернативным началам, на которых может быть построено общество будущего. Это объясняет анаграмму, вынесенную в заглавие.

Теперь, уже с учетом нового исторического опыта, подобные споры становятся эхом ранней неореалистической литературы. Ее проблематику и поэтику заставляет вспомнить и «литературно-социологическое» повествование Наморы. Так охарактеризовал жанр своей книги «В вихре перемен» (*Estamos no vento*, 1974) сам писатель. Буквальный перевод названия «Мы на ветру» – это и реминисценция заглавия «Посеешь ветер» Мануэла да Фонсеки, и аллюзия на «ветер перемен», который не заставил старого писателя поступиться принципами ангажированной литературы, и философская констатация нашей бренности. Все три эти произведения, формально не являясь общим проектом или поздним манифестом, воспринимаются, однако, именно так.

Жизнеутверждающее начало, общее для прозы этой волны, своеобразная поэтизация «свидетельства», дань уважения идеалам юности и традициям неореалистической прозы обозначили собой определенный рубеж, за которым началась новая глава истории португальской литературы. С уходом из жизни большинства классиков неореализма логично было бы говорить о его завершении, вступлении в «музейную фазу». Однако насколько нам известно, вопрос этот пока остается открытым.

Можно перефразировать крылатые слова Ж. Гомеса Феррейры, прозорливо заявившего в «Необходимой революции», что поэзия – из тех птичек, что звонче всего поют в клетках. Это наблюдение легко отнести ко всей португальской культуре послереволюционного периода. Действительно, то «открытие дверцы», падение ненавистой диктатуры и отмена цензуры лишили ангажированную литературу общего врага, привычных тем, традиционной фокусировки. В 1980-е годы уже очевидной становится смена настроений, ироническое переосмысление былого писательского энтузиазма, упований на *Слово* как мощное орудие преобразования мира.

«Ненаивный» интерес к своему национальному прошлому и литературному наследию проявляется в создании так называемого романа-

синтеза, в котором опыт ранних неореалистов возрождается наряду со смыслами и ценностями других литературных направлений и школ, берется в кавычки и цитируется. В этом смысле наиболее показательными примерами будут романы Жозе Сарамаго «Поднявшиеся с земли» (*Levantado do Chão*, 1980) и «Влюбленное дерево» (*O Árvore Namorado*, 1982) Жозе Гомеса Феррейры.

История нескольких поколений семьи крестьян Мау-Темпу у Сарамаго словно соткана из лоскутков, каждый из которых вырезан из того или иного произведения неореалистов 1940-х годов. Узнаваемы персонажи, их мечты о своем наделе земли, их каторжный труд на чужой земле – и противостояние с хозяевами, полицейский произвол, жестоко подавленный бунт. Да и сам образ земли (*chão*), что «держит» людей, как и топоним «немоты», «болезни» будто пришел со страниц ранних книг Алвеса Редола или Наморы. Однако они трансформируются: «бессловесность» крестьян с говорящей фамилией, в семантике которой слились все оттенки печали (бедолаги, на чью долю выпали «плохая погода» и «дурные времена»), обретут свое *Слово*. Оно, по замыслу автора, волеется обрывками в сказ, в речевой поток всезнающего рассказчика-хора, и судьба их будет вписана в книгу сотен похожих судеб, а деяния приобретут поистине планетарный масштаб.

Фантастический призрачный поход живых и мертвых Мау-Темпу в финале романа, во все прибывающей толпе им подобных, изображен как настоящее триумфальное шествие. Сам образ «поднявшихся с земли» возвращает к видению исторической перспективы у создателей раннего неореализма. Встает «над землей» и Жоан Мау-Темпо с перебитыми в полиции ногами, и бежит впереди призрачный пес Верный... В финале романа писатель демонстративно «переворачивает» концовку «Ночи и рассвета»: у Наморы забитый насмерть плетью старый Парра падает на землю, и в предсмертном бреде видится ему убитый управляющим пес. Жозе Сарамаго перерабатывает материал неореалистов, выбирая для его воссоздания особый ракурс – вид с высоты птичьего полета, суждение с точки зрения всезнающего будущего, обобщение – с помощью включения португальской истории в универсальный контекст.

Жозе Гомес Феррейра использует мотивы и конвенции неореализма иначе. Предательство подпольщиков-антифашистов кем-то из своих утрачивает у него черты расхожего топоса ангажированной

прозы. Писатель словно задался целью сопрячь легко узнаваемую модель неореалистической повести с вроде бы совершенно чуждым ей португальским «усадебным мифом», историей о родовом проклятии, тяготеющим над судьбой юной Аны, чей арест и исчезновение он пытается «расследовать». Сюжет обрастает всевозможными рамификациями: связями с португальским фольклором, литературной рефлексией, «притворяется» детективом. Рассказчик бесконечно усложняет простую историю, предлагая все новые нарративные стратегии и одновременно пародируя их – испробованы и отброшены повествовательная техника экзистенциалистской прозы, драмы абсурда, готического романа, есть отсылки к образности, связанной с властью природы и «сакрального дерева» (как в «Ночи и рассвете»).

Однако сама концепция народного характера с его «поэтическим мироощущением» претерпевает радикальное изменение – предательницей оказывается старая служанка, «соль земли», хранительница народных традиций и преданий. Иронический пассаж в финале: у правды есть один недостаток – она некрасива, – позволяет предположить, что писатель ориентировался на «гибридные» образцы неореализма, на «Пчелу под дождем». Игровой аспект (абсолютно невозможный в ранней прозе неореалистов), провоцирующий читателя на прочтение с учетом возможностей культурной ретроспекции, не отменяет главного тезиса Жозе Гомеса Феррейры: красива она или нет, но правда-то одна. И это недвусмысленно говорит о близости «Влюбленного дерева» этике «нового гуманизма», которая не изменилась на всем долгом пути неореалистической литературы.

На этом пути явственнее становится эволюция неореализма – за полвека эта эстетическая общность претерпевает трансформации, говорящие о двух как минимум видах рекуррентности – по отношению к реализму как таковому и по отношению к «себе раннему»; полемичность, запальчивость ранней прозы уступает место стремлению к синтетизму.

Возрастающая саморефлексия у португальских писателей-неореалистов 1960-х, затем 1970-х, и, наконец, 1980-х годов свидетельствует о стремлении «окликать» ранний неореализм. При этом проницаемость границ явления, расширение его эстетического поля, интерес к художественным открытиям других течений все же не дают нам права говорить о неореализме «без берегов». Сущностные при-

знаки этого португальского явления остаются неизменными: и особый герой, и (пусть модифицированная) социальная проблематика, и специфический теллуризм, и историческая перспектива – только теперь португалец становится еще и представителем всего человечества... Стоит задуматься также над возможностью выявления в позднем неореализме «течений третьего порядка»: неонатурализма или (по аналогии с французским «новым новым романом» и латиноамериканским «новым новым историческим романом») «нового неореализма» – отмеченная динамика рекуррентности дает повод для таких исследований.

Совершенно очевидно, что традиции неореализма в 1980-е годы живы, хотя и творчески переосмыслены. Диалог с неореализмом, который на разных уровнях будет звучать и в последующие десятилетия, включит открытия, сделанные этой литературой за полвека и в поле исторического романа, и в орбите современного романа-свидетельства, и в художественном мире постмодернистской прозы.

Список литературы

- Зенкин С.Н. Культурология префиксов // *Зенкин С.Н. Работы о теории.* – Москва : НЛЮ, 2012. – С. 137–147.
- Зусева-Озкан В.Б. Префикс «нео-» в культурной и научной рефлексии // *Studia Litterarum.* – 2019. – Vol. 4, № 4. – С. 28–43.
- Кофман А.Ф. Литературные течения. К проекту «Словаря течений литературы XX века. Европа и Америка» // *Studia Litterarum.* – 2017. – Vol. 1, № 1/2. – С. 26–48.
- Овчаренко О.А. Португальская литература. Историко-теоретические очерки. – Москва : ИМЛИ РАН, 2005. – 367 с.
- Огнева Е.В. Португальская литература до и после Коимбрского спора // *Разрыв и связь времен.* – Москва : ИМЛИ РАН, 2017. – С. 370–394.
- Огнева Е.В. Португальский неореализм. К вопросу о границах явления // *Вестник МГУ. Серия 9: Филология.* – Москва, 2019. – № 5. – С. 94–105.
- Ряузова Е.А. Роман в современных португальскоязычных литературах (проблемы типологии и взаимодействия). – Москва : Наука, 1980. – 256 с.
- Alves Redol A. *Obras Completas.* – 15 ed. – Lisboa-Porto, 1979. – 318 p.
- Gomes Bustamante I. A reinvenção do real no obra de Augusta Abelaira. Tese de Doutorado. PUC do Rio de Janeiro, – Rio de Janeiro, 2011. – 147 p.
- Margato I. Notas sobre o Neo-Realismo português: um desejo de transformação // *Via Atlântica*, (13). – 2008. – P. 43–56.
- Namora F. *Casa da Malta.* – Lisboa : Caminho, 1975. – 213 p.

Pinheiro Torres A. O Movimento Neo-Realista em Portugal. Sua Primeira Fase. – Lisboa, 1981. – 107 p.

Textos Teóricos do Neo-Realismo Português. – Lisboa, 1981. – 236 p.

References

Zenkin, S.N. *Kul'turologiia prefiksov* [The culturology of prefixes]. Zenkin S.N. *Raboty o teorii* [Works on Theory]. Moscow, NLO Publ., 2012, pp. 137–147. (In Russ.)

Zuseva-Özkan, V.B. Prefiks «Neo» v kul'turnoj i nauchnoj refleksii [Prefix «Neo» in the Cultural and Scientific Reflection]. In *Studia Litterarum*, vol. 4, no 4, 2019, pp. 28–43. (In Russ.)

Kofman, A.F. Literaturnye techenija. K projektu «Slovarja techenij literatury XX veka. Evropa i Amerika». [Literary trends: for the project Dictionary of literary trends in the twentieth century Europe and America]. In *Studia Litterarum*, vol. 1, № 1–2, 2017, pp. 26–48. (In Russ.)

Ovcharenko, O.A. *Portugal'skaja literatura. Istoriko-teoreticheskie ocherki*. [Portuguese literature. Historical and theoretical essays]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2005. (In Russ.)

Ogneva, E.V. Portugal'skaja literatura do i posle Koimbrskogo spora [Portuguese literature before and after Coimbra Controversy]. In *Razryv i svjaz' vremen*. [Gaps and Continuities]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2017, pp. 370–394. (In Russ.)

Ogneva, E.V. Portugal'skij neorealizm. K voprosu o granicah javlenija [Portuguese Neorealism: the limits of the phenomenon]. In *Vestnik MGU*. Serija 9. Filologija, №. 5, Moscow, 2019, pp. 94–105. (In Russ.)

Alves Redol, A. *Obras Completas*, 15 ed., Lisboa-Porto, 1979. 318 p. (In Portuguese)

Gomes Bustamante I. *A reinvenção do real no obra de Augusta Abelaira. Tese de Doutorado*. PUC do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011. 147 p. (In Portuguese)

Margato, I. Notas sobre o Neo-Realismo português: um desejo de transformação. In *Via Atlântica*, (13), 2008, pp. 43–56. (In Portuguese)

Namora, F. *Casa da Malta*. Lisboa, Caminho, 1975. 213 p. (In Portuguese)

Pinheiro Torres, A. *O Movimento Neo-Realista em Portugal. Sua Primeira Fase*. Lisboa, 1981. 107 p. (In Portuguese)

Textos Teóricos do Neo-Realismo Português. Lisboa, 1981. 236 p. (In Portuguese)