

# 2011 – ГОД ИСПАНИИ В РОССИИ, ГОД РОССИИ В ИСПАНИИ

## ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ИСПАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ПАРАДИГМА АРХЕТИПОВ НАЦИОНАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ

Г.А. Химич

Кафедра иностранных языков  
Российский университет дружбы народов  
ул. Миклухо-Маклая, 10, Москва, Россия, 117198

В статье обозначены некоторые характерные для испанской культуры черты, выстроившиеся в парадигму архетипов национального самосознания, а также сделана попытка объяснить их возникновение особенностями исторического развития страны.

**Ключевые слова:** испанская культура, история Испании, коррида.

Испанская культура – явление уникальное и самобытное, предпосылки возникновения которого, вероятно, будут изучать ученые еще не одного поколения. Попытки научного обобщения культурного наследия редко обходятся без критики, однако разрозненное изучение, как отдельных периодов, так и различных форм проявления культуры, не позволяет сделать выводов о «духе народа», порой столь необходимых для понимания нации, ее исторических реалий и семиотического языка культуры. В данной статье мы рискуем *обозначить некоторые характерные для испанской культуры черты, выстроившиеся в парадигму архетипов национального сознания*, а также попробуем объяснить их возникновение особенностями исторического развития страны.

Вероятно, наиболее точное слово, характеризующее эту сложную, прячущую под маской вечной фиесты свою глубинную суть и истинное, трагическое лицо, культуру – это *амбивалентность*. «На сцене пляшет тень, оплакивая все – горестное и радостное. Радость, честно говоря, призрачна, потому что в глубине сердец почти всегда ютится неизбывная печаль, растворенная в мироздании печаль печалей – боль существования», – пишет об испанской культуре Федерико Гарсиа Лорка (1). На фоне внешней яркости и

легкости испанской культуре присуща крайняя внутренняя напряженность, драматизм, даже трагизм (именно поэтому так редко получается у иностранцев настоящее испанское фламенко (2) и канте хондо, так неаутентичны большинство иностранных артистов, исполняющих роли испанцев, так непонятен и чужд нам азарт испанской корриды). Это культура, постоянно играющая со смертью (3) (вспомним испанский «триколор»: желтый – символ солнца и песка, красный – крови и черный – смерти), культура «срыва», культура «на грани», «поданная» под маской вечного праздника (4).

Эту черту Испания «экспортировала» и в Латинскую Америку, где она не только прижилась, но и продолжает развиваться и приносить «плоды». Приведем лишь несколько примеров. Как вихрь, преодолевая границы государств, ворвалось в мировую музыкальную культуру танго. «Новое аргентинское танго», связанное для нас, прежде всего, с именем великого композитора Астора Пьяцоллы, уже вошедшего в сокровищницы мировой музыки, завораживает своим ломаным ритмом, своей необычайной энергией, мощностью и, одновременно, мелодичностью и даже неторопливостью. Что это, если не своеобразная квинтэссенция испанской амбивалентности? Совместимость двух миров, сосуществование в одной временной форме, названной «музыкальная пьеса», двух реальностей: ломаной и деформированной, трагической, порой эсхатологической, с одной стороны, и правильной, дающей иллюзию гармонии, с другой, наложение которых вызывает ощущение балансирования на грани, предоставляя возможность пройти за считанные минуты по лезвию ножа, – вот что пленяет нас в танго. Возможно, то же ощущение разлома, двоемирия и амбивалентности, поиска путей соединения мира деформированного и мира гармонии сделало знаменитой во всем мире латиноамериканку мексиканского происхождения – художницу Фриду Кало. Та же амбивалентность как сосуществование различных миров и хронологических пространств лежит в основе одного из наиболее интересных литературных течений Латинской Америки XX в. – «магического реализма».

Традиционная испанская культура – мужественная, даже мужская. Дама в ней – лишь объект, мужчина же всегда – субъект (возможно, именно этот факт явился глубинной причиной того, что феминистское движение в Испании XX в. – одно из наиболее мощных в Европе). Отсюда и образ традиционного испанского «героя» – это *tacho*, внешний облик которого тускнеет перед силой духа. Герой (за исключением времени плутовского романа и французских подражаний XVIII–XIX вв.) – он же образ испанца – это страсть, сила, энергия, внутреннее напряжение. Это человек с силой во взгляде и внутренней доблестью, высоким моральным императивом. Отметим, что речь здесь идет не только о многочисленной плеяде героев литературных, потомках доблестного Сиды («Песнь о моем Сиде»), но и о тореадоре как национальном герое (по популярности в Испании и сегодня тореадоры не уступают медийным персонам), участнике ритуализированного действия корриды, и о танцоре фламенко и т.д. Однако – и здесь снова проявляется

типичная национальная амбивалентность как семиотический культурный код – в испанской культуре существует и второй тип героя, не менее распространенный и даже более узнаваемый: «чудак», или «безумец», борющийся с несправедливостью мира. Тип чудака встречается в различных культурах мира, однако в большинстве из них он «застывает» в мифологии или устном народном творчестве и не получает дальнейшего культурного развития. Испанский «чудак», одной ногой всегда стоящий «по ту сторону» от нашего мира, интересен тем, что он занимает место главного героя в культуре. С одной стороны, он физически слаб и часто комичен, с другой, наделен романтической верой в добро и не замечает, что живет в мире попранной морали и справедливости, и силен он именно этой верой в идеал, которую все считают глупостью. Таков национальный герой Испании Дон Кихот. Но таковы и современные «герои», например, кино, противостоящие в мировом прокате «отважным рыцарям» Голливуда: дедушка Мануэль (роль которого блестяще исполнил Тксема Бласко) из культового фильма Хулио Медема «Коровы».

Тема безумия героя как отказа от реальности с целью создания собственного пространства, пригодного для жизнедеятельности или просто пребывания, получила различные воплощения и в Латинской Америке и дала миру целую плеяду нарочито отличающихся от нормальных людей лирических героев. Она становится центральной для аргентинских поэтов, творивших в «пространстве танго» середины XX в.: шут и клоун в цирке («Soy un circo» Horacio Ferrer), артист («Sólo somos los artistas» J. Angel Trelles), вечный одинокий велосипедист («La bicicleta blanca» Horacio Ferrer). Пополнил сокровищницу мировой культуры еще одним бессмертным образом безумца – воплощением Дон Кихота, – Орасио Феррер, написавший совместно с Астором Пьяццоллой одно из самых знаменитых аргентинских танго «Баллада сумасшедшего» («Balada para un loco»).

Тема духовного родства русской и испанской культур – культур «пограничных», вобравших в себя не только европейское наследие, но и дух, образ мыслей и художественное мастерство «сопредельных» народов, которые, в силу исторического взаимодействия, не могли не оказывать влияние на менталитет и восприятие действительности, – безусловно, заслуживает отдельного изучения, однако хотелось бы упомянуть в этой статье и о том, что образ «безумца» близок и русским (вероятно, поэтому Дон Кихот до сих пор живет в нашей культуре как неотъемлемая ее часть): от Иванушки-дурачка до всенародно любимых героев Достоевского, который, как известно, высоко ценил мастерство Сервантеса. Достоевский писал о Дон Кихоте: «О, это книга великая, не такая, какие теперь пишут; такие книги посылаются человечеству по одной в несколько сот лет. ... Чему учат теперь в классах литературы – не знаю, но знакомство с этой величайшей и самой грустной книгой из всех, созданных гением человека, несомненно, возвысило бы душу юноши великою мыслию, заронило бы в сердце его великие вопросы и

способствовало бы отвлечь его ум от поклонения вечному и глупому идолу середины, вседозволенному самомнению и пошлomu благоразумию» (5).

В романе «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», ставшем основной парадигмы культуры Испании, Мигель де Сервантес дает нам еще один «ключ» к ее пониманию. Как отмечает Марио Варгас Льюса, основополагающая тема романа Сервантеса – это вымысел. Заметим, что испанское слово «*ficción*», употребленное автором, намного шире своего русского аналога и может быть воспринято и переведено не только как вымысел, но и как «ирреальность, притворство, фикция и поэтическая фантазия». Оно также несводимо к термину «фантастика». Весь конфликт произведения построен на том, что герой пытается сделать художественный вымысел частью собственной истории и совместить несовместимое: историю и вымысел. Идея Сервантеса совмещения реальности с ирреальностью, которую Льюса называет «величайшей темой романа» (6), весьма важна для понимания испанской культуры в целом. В литературе это и Педро Кальдерон де ла Барка, заявивший, что «жизнь есть сон», и Густаво Адольфо Беккер, провозгласивший устами своего героя, что «жизнь – это луч луны», и философ эпохи Серебряного века Мигель де Унамуну, сравнивший наше существование с туманом. Рамон Мария дель Валле-Инклан, испанский писатель конца XIX – начала XX в., создатель нового театрального течения эпохи модернизма, получившего название «эсперпенто» (*esperpento*), объясняет свою особую форму организации культурного пространства тем, что трагизм жизни в Испании может быть описан лишь при помощи системной деформации реальности. Эта деформация, наряду с гротеском как основной формой выражения и постоянным присутствием смерти как одного из главных действующих лиц произведения, становится отличительной чертой его нового направления. Тема художественного вымысла как основы для моделирования пространства и времени и реальности как продолжения сна и художественного вымысла стала основополагающей в испанской живописи и архитектуре XX в.: Сальвадор Дали, Пабло Пикассо, Хоан Миро, Антонио Гауди. Их работы – наглядное пособие по визуализации термина «*ficción*» – становятся сначала символами испанской культуры, а некоторое время спустя ее атрибутами и даже сувенирами: например, часы и слоны Дали (которые продаются во всех сувенирных лавках страны) как символы модуляции пространства и времени (картина «Постоянство памяти» 1931 г., «Слоны» 1948), саламандра из парка Гуэль, собор Святого семейства и дом Батальо Гауди как «воплощение необыкновенных способностей воображения» автора (7).

Однако, испанская «фикция» – не просто выдумка или сон. Она глубоко символична, основана на сложном комплексе мифологических представлений и всегда несет в себе зашифрованную идею. Испанское искусство – это некая игра смыслами, заданная автором реципиенту. Здесь мы вновь возвращаемся к амбивалентности: через внешнюю легкость эстетического наслаждения к глубине интеллектуального осознания. Высочайшая степень

абстракции и символичности испанской культуры – результат исторического развития страны. Глубокая «закодированность» текстов отчетливо проявляется уже в первых художественных произведениях: первый кастильский поэт эпохи средневековья Гонсало де Берсео во «Введении» к «Чудесам Богородицы» (XIII в.) выстраивает систему образов-символов, дающих ему возможность при помощи описания природного пейзажа (зеленый луг, который на пути своем встречает паломник) дать читателю, способному расшифровать текст, подробное наставление о пути христианина, ведущем к вечной жизни. Будучи христианской, испанская культура в качестве основного «ключа для кодировки» использует символическую систему Библии.

Глубоко символична и испанская коррида. Смыслостроительство этого действия основывается как на исторических фактах, так и на мифологических представлениях многих народов. В ряде мифологий (шумерской, египетской и др.) обнаруживаются представления о быке как земном воплощении бога. В Древнем Двуречье, в Средней Азии III–II тыс. до н.э., в древнеиранской и древнеиндийской традициях бык – образ лунного божества. В иранской мифологии месяц называется «имеющим семя Быка», в Шумере в виде синебородого быка представлялся бог луны Син. Подобные мифы связаны с обрядом ритуального состязания с быком и принесения в жертву священного животного, который в том числе был распространен и среди иберов, населявших Пиренейский полуостров.

Римляне приносили быка в жертву Юпитеру. Известны также древнегреческие мифы о Минотавре и рогатом боге природы Пане и его сатирах, олицетворяющих мужество, производящую силу и плодородие. В христианской символической системе рога становятся неотъемлемым атрибутом дьявола. Таким образом, у большинства древних народов бык символизировал мощь и силу (в том числе и оплодотворяющую силу, связанную с фазами луны как знаком исчисления времени, периодичности времен года и урожая), с одной стороны; луну и ночь, следовательно, тьму и смерть, с другой. Исходя из этого несложно понять глубинную суть битвы человека с быком: тореадор – это антагонизм темных сил природы, это солнце, дающее свет, урожай и жизнь, на что и указывает традиционный костюм тореадора – «*traje de luces*» (в буквальном переводе – «костюм света»), имеющий вышивку поверх основного тона золотой нитью.

Таким образом, символический смысл действия, ставшего в истории страны почти ритуальным, – это вызов темным силам и победа над смертью и ее могуществом. Вероятно, именно этот потаенный смысл и осознание (или бессознательное восприятие) корриды не только как праздника, но и как магического действия обеспечило ей многовековое существование в истории и культуре страны (8). Густаво Тузер Вила, описывая историю испанской корриды, называл первым тореадором Дона Родриго Диаса де Вивара, известного в истории под именем Сид Кампеадор, поскольку о его бое с быком на лошади сохранились документальные свидетельства. Королева Иза-

белла в 1493 г. признавалась своему исповеднику монаху Фернандо де Талавера, что хотя она сама испытывает к бою быков крайнее неприятие, но запретить корриду она решиться не может, поскольку это вызвало бы гнев и негодование всего населения (9). Напротив, император Карл I в 1527 г. на площади Вальядолида забил быка в честь рождения его сына Филиппа. Коррида оставалась любимым развлечением знати и в период правления Филиппа III, перестроившего площадь для боя быков в Мадриде, и Филиппа IV, и только Филипп V, первый представитель династии Бурбонов, решается в 1700 г. выказать свое чрезвычайное неудовольствие по поводу манеры развлечения испанской знати. Именно с этих пор, когда знать перестает участвовать в конных корридах, рождается коррида пешая, появляются тореадоры, для которых это ремесло становится профессией и средством к существованию, вырабатываются строгие правила и кодексы (автором первого трактата «Тавромахия, или искусство боя быков» становится Пепе-Ильо, известнейший тореадор, умерший от удара быка 11 мая 1801 г., смерть которого была запечатлена на полотне Франсиско де Гойя, а теоретический труд о корриде проиллюстрирован Пабло Пикассо). Коррида в культуре – это не только знаменитые циклы Гойи и Пикассо, но и многочисленные шедевры литературы: «Кабальеро из Ольмедо» Лопе де Вега, «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина, «Кровь и песок» Висенте де Бласко Ибаньеса, поэзия Лорки и Мигеля Эрнандеса, «Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу» и многочисленные лекции по культуре Федерико Гарсия Лорки, а также Хосе Ортеги-и-Гассета, который писал, что без истории корриды невозможно постичь историю Испании и что лишь тот, кто знает, что значит быть тореро, может понять основы современной истории Испании.

Однако, не ставя перед собой задачи на нескольких страницах проследить взаимосвязь культурного и исторического развития страны, остановимся лишь на некоторых, наиболее, на наш взгляд, значимых примерах такого взаимодействия, а также попробуем вскрыть глубинные исторические причины этой столь малопонятной и загадочной культуры.

Как известно, культура современной Испании корнями уходит в древние эпохи, и самобытность ее определяется, в том числе, и культурно-историческими пластами влияний различных народов, заселявших иберийские земли: кельтов, иберов, финикийцев, основавших Кадис, древнейший город Европы, в 1100 г. до н.э., римлян, итогом завоеваний которых стала романизация и последующая христианизация культуры, вестготов, византийцев. Однако, как считает большинство испанских исследователей, формирование национального самосознания происходит в период с VIII по XV в., в эпоху «Испании трех культур» («La España de las tres culturas»): христианской, мусульманской и иудейской. Завоевание большей части Пиренейского полуострова маврами (арабами и берберами с территории Северной Африки) не было ни пагубным, ни деструктивным. Во-первых, мавры проживали на территориях, которые некогда были колониями Римской империи, и имели общее прошлое с испанцами; во-вторых, религиозный моно-

теизм, свойственный всем трем религиям, господствующим на полуострове, позволял избежать религиозных конфликтов; в-третьих, политика невведения мусульманства как обязательной религии для завоеванного населения, уважения традиций, культуры и местного языка обеспечили относительно мирное сосуществование народов на протяжении почти восьми веков, а с ним и взаимопроникновение и взаимовлияние культур, столь обогатившее культуру Испании.

«За исключением эпохи Реконкисты, испанское Средневековье не может быть охарактеризовано как перманентный конфликт народов и религий. Это было время тесного взаимодействия и диалога различных форм осознания мира, культуры и духовности. ...Наряду с христианами и мусульманами, иудеи, обитавшие на полуострове еще с эпохи римских завоеваний, развили свою культуру, оказывающую влияние на соседей по полуострову и испытывающую взаимное влияние их культур» (10). Толерантность и культурное взаимовлияние вплоть до XIV в. – вот, пожалуй, основные характеристики той удивительной для общеевропейского исторического контекста эпохи, превратившей Пиренейский полуостров в своеобразный «культурный мост между исламом и западноевропейским обществом», а Толедо в XII в. – в мировую культурную столицу (11). Именно в эту эпоху рождается классическое пение Андалусии с узнаваемыми арабскими, и индийскими, и цыганскими чертами, предтеча знаменитого во всем мире фламенко, а также классический образ Испании для всех «не испанцев», связанный с сомбреро с широкими полями, пестрыми платьями с воланами, ярким цветком в волосах и страстными танцами.

В архитектуре отголоски эпохи взаимодействия трех культур прослеживаются в возникновении на территории современной Испании стиля «мудехар» и его влиянии на традиционные для Европы, пришедшие на полуостров путем апостола Иакова через Францию романский и готический стили. Модификация романского архитектурного стиля в Испании была значительной. Испания привнесла в тяжелые каменные постройки более легкие, воздушные и изящные элементы, а также галереи с колоннами, традиционные для арабского мира места для нерелигиозного собрания людей. В стиле «мудехар» сочетается и готика, и искусство арабского Востока. Мавританская ажурная восьмиконечная звезда воцаряется на сводах христианских соборов над готическими башнями. По-арабски роскошны фасады знаменитых соборов XIII в. в Бургосе и Толедо. Грандиозный пятинефный Севильский собор, воздвигнутый в начале XIV в. на месте арабской мечети, с колокольной, перестроенной из минарета, больше разросшийся в ширину, чем ввысь, сам очень напоминает мечеть.

В период начала Реконкисты в испанской литературе закрепляется образ, возведенный впоследствии в категорию устойчивых символов испанской культуры, – борца за свободу, «доблестного и благородного героя» «*canciones de gesta*» («песней о деяниях»), узнаваемым примером которого стал Сид Кампеадор. В XIII в. в центральной и северо-восточной части полуострова все отчетливее ощущается влияние христианской Европы: разви-

вается глубоко символичное, метафорическое и назидательное «ученое искусство» («*mester de clerecía*») (Гонсало де Берсео), возникает Каталонская школа философии Рамона Льюля, появляются университеты как центры эклектических знаний и схоластической философской мысли.

Переломным в истории Испании становится конец XV в., когда после формального объединения Кастилии и Арагона католическими королями Фердинандом и Изабеллой, утверждением централизованной власти и введением Инквизиции, в 1492 г. одновременно происходит целый ряд важнейших для страны событий: открытие Америки; падение последнего оплота мавров Гранады; массовое изгнание с территории полуострова евреев, которых обвинили во всех бедствиях испанцев, – решение, вызвавшее волну антисемитизма в стране и усиление власти Инквизиции; публикация гуманистом Элио Антонио де Небриха работы «Искусство испанского языка», ознаменовавшая собой лингвистическую унификацию в дополнение к политической, территориальной и религиозной.

Однако столь «революционные» изменения в испанском обществе лишь породили новый, бунтарский дух в обществе и культуре. На фоне общеевропейского Возрождения и антропоцентризма в эпоху Карла I в Испании получают распространение идеи свободомыслия Эразма Роттердамского о внутренней религиозности как основе истинной веры взамен традиционной внешней обрядовости. Однако критическая мысль и осознание свободы как высшей ценности в испанской культуре приводит к чрезмерной фривольности, иронии, пессимизму, порой нарочитому антиклерикализму, антидогматизму, антиморализму и антисимволизму литературы XVI в. Наиболее известными становятся произведения (породившие целую плеяду менее талантливых последователей) «Селестина» Фернандо де Рохаса (1499 г.) и «Ласарильо с Тормеса» (1554 г.), анонимное произведение, заложившее основы плутовского романа. Интересен сам факт появления плутовского романа именно в Испании. На наш взгляд, этот роман знаменует разделение общественной морали на «плутовскую» («*del pícaro*») и «благородную» («*del noble*»), окончательно закрепленную в романе Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (1605 г.).

Испания XVI в. – страна, в которой стал известен легкий путь обогащения и получения состояния и титулов, страна, открывшая путь в Эльдorado, медленно, но верно делится на «Дон Кихотов», доблестных благородных рыцарей, живущих в мире поиска правды и справедливости, и «Ласарильо», провозгласивших, что деньги не пахнут («запах денег не может вызвать отращения») и что «сколь добродетельно для человека суметь подняться с самого дна, столь же порочно опуститься на дно с вершины» (12).

Однако Сервантес намного глубже проникает в проблему. В его произведении отражена не только суть социального конфликта времени, но и ахронический код испанской культуры, те «киты», на основании которых она выстроена: социальная проблема перетекает в философский конфликт

реальности и вымысла; образ «героя» оборачивается сначала комической пародией, а затем трагической темой безумия как несовместимости с окружающим миром. Еще одна важная черта романа Сервантеса, отмеченная М.В. Льюисом и способная стать ключом для понимания культуры и истории Испании, – это сам дух героя: дух бунтаря, ищущего справедливости, «который заставляет героя принять задачу усовершенствования мира как личную ответственность, даже тогда, когда, пытаясь претворить в жизнь свою идею, он ошибается, натываясь на непреодолимые препятствия, когда его бьют или над ним насмеются» (13). «Дон Кихот считает, что установление справедливости, общественного порядка, прогресса – это не функции власти, но дело людей, которые, подобно его кумирам, странствующим рыцарям, подобно ему самому, взвалили на свои плечи задачу сделать чуть менее несправедливым, но чуть более свободным и счастливым мир, в котором они живут» (14).

Постепенно тема чести становится центральной и в барочной культуре испанского театра Золотого века, а затем в культуре массовой. Популярность и внешняя простота большинства театральных постановок XVII в. приводит к тому, что театр становится настоящим популяризатором идей и сюжетов как мировой литературы, так и собственной истории. Испанское общество, «пропитываясь» театральным духом, формирует отношение к жизни как к спектаклю, сценическому действию; а театральность не как представление, но как отношение к миру и происходящим событиям с той эпохи становится чертой испанского характера. Испанцы словно претворяют в жизнь завет Шекспира: «Весь мир – театр, и люди в нем актеры». Этот театр, порой театр абсурда, но чаще драма или трагедия, станет частью реальной истории страны XVIII–XX вв.

Одновременно со светской литературой Испания сохраняет и литературу духовную, которая, однако, особенно в период правления Филиппа II, ознаменованного контрреформацией, ярко выраженным консерватизмом, религиозной и политической нетерпимостью, все больше походит на уединенные размышления о тяготах жизни философа-аскета, чем на привычное для подобной литературы раннего периода наставление в художественной форме на путь, ведущий в вечную жизнь (ярким примером тому является Фрай Луис де Леон с его лирической поэзией и Сан Хуан де ла Крус).

В XVIII в., вместе с французской династией Бурбонов, приходят в Испанию и реформы, и мода на Францию и Европу, их идеи, образ мыслей, одежду и дух, что становится причиной деления населения страны на сторонников иностранных нововведений и влияний и ярых их противников, защитников исконно испанских традиций. Впервые в истории страны возникает раскол на «Две Испании» («Las dos Españas»), который просуществует почти три века и станет причиной многочисленных кровопролитных гражданских войн (трех карлистских и войны 1936–1939 гг.). Рационализм и просветительство «для народа, но без народа», казалось, покончит с традицион-

ным «поэтическим вымыслом» испанской культуры, однако, как показала история, навязанные извне художественные течения плохо приживаются на опаленной солнцем испанской почве и не дают «крупных» плодов. С развитием самосознания нации в XVIII в. происходит и скачок в национальной культуре: коррида окончательно утверждается в качестве неотъемлемой части испанской культуры; на смену многочисленным народным исконно андалузским песенным жанрам приходит фламенко как профессиональное искусство пения, танца и аккомпанемента, как мировоззрение и неотъемлемая до сего дня часть Испании, объявленное ЮНЕСКО в ноябре 2010 г. Культурным достоянием человечества.

Известный испанский композитор конца XIX – начала XX в. Мануэль де Фалья считал фламенко новым жанром сценического искусства, возникшим из традиционных еще для эпохи «трех культур» андалузских песенных традиций, получивших впоследствии название «канте хондо». Однако фламенко – сложное искусство профессионалов, никогда не существовавшее как массовое или народное. Одновременно с развитием корриды и фламенко в Испании получают все большую популярность и другие виды традиционного искусства: гитара, сарсуэла, народный фольклор, постепенно становящиеся знаками самоидентичности нации, что окончательно знаменует провал французской просветительской системы.

Завоевание Испании Наполеоном и война за независимость 1808 г. лишь усиливают патриотическое национальное движение и всеобщий настрой против Франции и всех европейских нововведений. Культивируется и ставший уже национальной чертой дух свободы личности и народа.

Здесь интересно будет отметить парадоксальную деталь испанской истории. Как мы уже говорили, с момента завоевания Испанией Америки все происходящее в империи в культурном, историческом и даже идейном аспектах непосредственным образом преломляется в истории стран Латинской Америки. Духовное единство испаноговорящих стран стало невидимой нитью, которая не оборвалась до сих пор. Тогда, в начале XIX в., дух свободы, вырвавшийся наружу и направленный в Испании против французского агрессора, перекинулся и на Латинскую Америку, но уже против самой Испании, и стал движущей силой освободительного движения, приведшей к установлению независимости стран Латинской Америки. Сама же Испания все отчетливее делилась на два лагеря: либералов и консерваторов, что привело страну к трем карлистским войнам 1833–1839, 1847–1849 и 1872–1876 гг., формальным предлогом для которых стал вопрос престолонаследия: брата Фердинанда VII Карлоса Марии Исидро, поддержанного испанскими консерваторами, или дочери Изабеллы II, права и интересы которой защищали либералы. Историческим следствием карлистских войн стало появление на политической арене страны милитаризма, что заложило основы развития Испании в XX в. и привело к диктатуре Франко.

Самой яркой фигурой испанской культуры начала XIX в. становится Франсиско де Гойя. Амбивалентность как национальная культурная черта

находит в его творчестве кульминационное выражение: член Королевской академии художеств, придворный портретист, с одной стороны, Гойя пишет ряд картин, ставших квинтэссенцией трагизма культуры Испании и философии художественного вымысла как основы восприятия и понимания бытия. Это так называемые «черные картины», где стирается грань между реальностью и ночным кошмаром (прием, который впоследствии станет авторской чертой Борхеса), произведения, не имеющие аналогов в мировой живописи XIX в., и офорты, совместившие в себе все, что свойственно культуре страны: от философии мира «фигии» до театральности, от экспрессии и темперамента в выражении героического духа нации до скепсиса и настоящей трагедии, от сарказма до сострадания.

Ярким европейским направлением, «прижившимся» на испанской земле, становится романтизм. Модуляция философской системы романтизма в Испании основана, прежде всего, на мотиве ухода от исторической реальности в мир «фигии», вымысла, ставшего уже традиционным для испанцев и составляющего мощную конкуренцию миру рационализма и просвещения Запада. К тому же художественные рамки романтизма (здесь с особой силой ощущается немецкое влияние) дают возможность выходу «Дуэнде» – духа испанского народа, который Федерико Гарсиа Лорка описывает словами Гете: «таинственная сила, которую все чувствуют и ни один философ не объяснит».

«Путей к дуэнде нет ни на одной карте и ни в одном уставе. Лишь известно, что дуэнде... сжигает кровь, иссушает, сметает уютную, затверженную геометрию, ломает стиль; корни его – в той человеческой боли, что не знает утешения, это он заставил Гойю, мастера серебряных, серых и розовых переливов английской школы, коленями и кулаками втирать в холсты черный вар» (15). Дуэнде, исконный потаенный дух народа, ощущение внутренней свободы, призрачности жизни и игра со смертью – вот те черты, что привлекают испанцев в романтизме (величайшими представителями этого художественного направления стали Густаво Адольфо Беккер и Хосе де Эспронседа).

В Европе эпохи романтизма Испания «входит в моду» и начинает привлекать путешественников как страна таинственной, страстной и магической культуры. К середине XIX в. «мода на Испанию» распространяется и в России. Приведем описание корриды нашим соотечественником Василием Петровичем Боткиным, старшим братом известного врача, побывавшим в Испании в июне 1845 г.: «Верьте, ни один актер, никакая драма не могут дать и тени того необычайного потрясения, которое здесь овладевает душою и давит своей кровавою действительностью. Я хотел было закрыть глаза, чтобы перевести дух, – невозможно: в этом зрелище есть что-то магнитическое, обаятельное, против воли приковывающее к себе глаза...» (16).

В конце XIX в. Испания, уставшая от раздоров и войн, входит в период Реставрации, эпоху мирного попеременного пребывания у власти либералов и консерваторов, время конституционное, относительно спокойное, время взлета испанской культуры, которое получило название «Серебряного века».

Вымысел и символизм, исконные черты испанской культуры, сплетаются в эту эпоху в течение модернизма, ставшего «визитной карточкой» испанской и особенно каталонской культуры. (Вспомним, к примеру, собор «Святого семейства» А. Гауди, одну из самых символических и поэтических построек XX в., где архитектор смешал элементы неоготики и необарокко.)

Испанские историки обычно разделяют «культурную революцию» Серебряного века на три периода, соответствующие трем идеологиям и трем «поколениям» («generaciones»): поколение 98 (1889 г.), 14 (1914 г.) и 27 (1927 г.).

Поколение 98, к которому принадлежали известный испанский философ и писатель Мигель де Унамуно и поэт Антонио Мачадо, отделяло официальную показную от подлинной, глубинной Испании, отказывалось от норм классицизма и реализма и выражало приверженность иррационализму и пессимизму. В художественной форме это выражалось в философичности, театральности, сценичности текстов, а также экспериментах с пространством и временем, которые станут «художественной игрой» всего испаноязычного мира XX в. Поколение 14, к которому принадлежали известнейший испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет и лауреат Нобелевской премии в области литературы Хуан Рамон Хименес, провозгласило триумф идеи над обыденностью, интеллектуальной личности над массой, интеллекта над чувством. Хотя поколение 14 в наибольшей степени отличалось по духу и от 98-го, предыдущего, и от 27-го, последующего, нельзя сказать, что оно было чуждым испанской культурной традиции. Ориентированное на город более, чем на деревню, на активное делание более, чем на медитацию, на элитарное меньшинство как на преобразующую и творящую силу, поколение 14 (безусловно, выросшее из благородной идеи Дон Кихота) вступает в исторический спор поколений о судьбе Испании (вспомним, что и в нашей культуре перманентно возникает тот же спор: «западников» и «славянофилов»). Поколение 14, ориентируясь на высокую европейскую культуру, видит «путь Испании» в «интеллектуальной модернизации страны».

Поколение 27, к которому принадлежала целая плеяда талантливых и всемирно известных деятелей культуры (насколько лучше звучит это по-испански: «artistas»): поэты Ф. Гарсиа Лорка, Р. Альберти, М. Эрнандес, философ М. Самбрано, художники С. Дали, Х. Миро и П. Пикассо, композитор М. де Фалья – это создатели новых форм выражения идей в культуре, прославившие свою страну и возведшие ее традиционные формы культуры и фольклора (самой известной из которых стало фламенко, однако стоит вспомнить еще и о булерии, сазте, севильянас и мн. др.), а также тавромахию на уровень всемирного признания и поклонения.

Искусство Серебряного века – искусство идеала, формой оторванного от реальности (именно в эту эпоху возникают в Испании многочисленные эксперименты в области формы и множественные «-измы», как то: сюрреализм, кубизм, экспрессионизм и импрессионизм, ультраизм, футуризм, абстракционизм), но при этом остающееся глубоко историческим и социаль-

ным – может быть названо квинтэссенцией выражения собственных ощущений, в том числе вполне реальных и исторических, через мир воображения.

События, связанные с гражданской войной в Испании 1936–1939 гг. и последующее установление диктатуры Франко и цензуры на художественное творчество не позволили в полной мере реализоваться в XX в. тому потенциалу, который вектором был заложен в культуре Серебряного века, однако некоторые неподражаемые образцы «всходов» этого семени мы имеем. Такова, например, «Герника» – знаменитая картина Пабло Пикассо, ставшая всемирным символом ужасов гражданской войны в Испании. Словно звуковой иллюстрацией к этой картине может служить музыкальная пьеса Томаса Марко «Ужасы войны», 2 часть струнного квартета № 4. Подавляемая, культура XX в. в Испании все-таки была новаторской (вспомним, к примеру, «театр паники» Фернандо Аррабаля, «Новое испанское кино» Карлоса Сауры 1970-х и Школу Кино в Барселоне).

Установление режима диктатуры Франко стало причиной возникновения феномена испанской культуры в изгнании. Среди прочих выдающихся имен нам бы хотелось остановиться на фигуре философа Марии Самбрано и ее работе «Мысль и поэзия в испанской жизни». Самбрано устанавливает различия между рациональным, свойственным для Европы, и иррациональным, или поэтическим, являющимся традиционным для Испании, осмыслением действительности. Испанское видение мира, несводимое к традиционно европейскому рациональному, – заключает Самбрано, – есть ни что иное, как сознательный отказ от европейской реальности и пышности в пользу одинокого бедного созерцания и поиска поэтической правды, не завоеванной, не насильственно плененной, а той, что сама выходит навстречу ищущему путнику (17).

После окончания в 1975 г. периода диктатуры Франко страна «воспряла», на развитие культуры в Испании ежегодно выделяются деньги из государственного бюджета и из бюджета автономных сообществ в целях реализации общегосударственной программы развития страны. Однако примеры экономического роста отдельных областей Испании (например, Балеарских и Канарских островов) за счет привлечения туристов все более превращают Испанию в туристическую страну, что, хотя и предполагает в этом случае обязательное финансирование музеев, архитектурного строительства и улучшения внешнего облика городов, может повлечь за собой негативные последствия коммерциализации традиционной культуры. Продажа «туристического» (что значит порой «низкопробного») фламенко, фестивали музыки и живописи «для туристов», ставшие реальностью XXI в., с одной стороны, безусловно, полезны, так как замещают внедрение массовой культуры эпохи глобализации, с другой, пагубны, поскольку превращают культуру в шоу и сувенир, объект продажи. Испанцы, ревностно относящиеся к процессу коммерциализации культурного наследия, пытаются сохранить национальную самобытность от посторонних глаз, уже сегодня провели четкую грань между «turístico» и «auténtico». Поэтому так мало «доходит» до иностранно-

го зрителя образцов современной аутентичной испанской культуры. Словно по завету Ортеги-и-Гассета: культура не для масс. Или по утверждению романтиков: познание культуры лежит через язык и дух народа. Или по пророческому наставлению Марии Самбрано: сознательный отказ народа от европейской пышности в пользу одинокого созерцания и поиска поэтической правды.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) *Гарсиа Лорка Ф.* Самая печальная радость. – М., 2010. – С. 30.
- (2) Приведем один пример: при постановке в 2010 г. в Москве мюзикла «Зорро» был объявлен кастинг на танцоров фламенко, по результатам которого продюсерами мюзикла было принято решение привезти в Москву труппу танцоров из Испании.
- (3) «Головы, ледяные от луны, на полотнах Сурбарана, желтые зарницы в сливочной желтизне Эль Греко, повествование отца Сигуэнсы, образы Гойи, абсида церкви в Эскорнале, вся наша раскрашенная скульптура, гробница герцогского рода Осуна, смерть с гитарой из часовни Бенаvente в Медина-де-Риосек..., погребальные плачи астуриек при зажженных фонарях в ночь поминовения, пение и танец Севиллы на папертях Майорки и Толедо, сумрачное «Вспомним» на мостовых Тортосы, неисчислимыя обряды Страстной пятницы; все это, не говоря уже об изощренном празднестве боя быков, складывается в национальный апофеоз испанской смерти. В целом мире лишь Мексика может протянуть руку моей стране». *Гарсиа Лорка Ф.* Самая печальная радость... – С. 105.
- (4) «В других культурах смерть – это конец. Она приходит, и занавес падает. ...В Испании он поднимается. ...Шутить со смертью и молча вглядываться в нее для испанца обыденно. ...Испания – единственная страна, где смерть – национальное зрелище». *Гарсиа Лорка Ф.* Самая печальная радость... – С. 103, 108.
- (5) *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 15 т. – Л., 1988–1996. – Т. 14. – С. 288.
- (6) *Llosa M.V.* Una novela para el siglo XXI // *Cervantes M.* De Don Quijote de la Mancha. – Madrid, 2004. – P. XV.
- (7) Барселона: Гауди ждет тебя. – Барселона, 2009. – С. 4.
- (8) Здесь будет уместным привести цитату из выступления Федерико Гарсиа Лорки по аргентинскому радио, где поэт и величайший аналитик культуры своей страны объясняет слушателям, что есть «самое глубинное, яркое и цельное в испанском характере»: «В разгар иберийского лета расцветают арены, то есть алтари. Человек приносит в жертву боевого быка, сына кроткой коровы, утренней богини росы. Вечно обескровленная мать, небесная корова, требует также человеческой жертвы и, конечно, получает ее. Ежегодно гибнут лучшие тореро, растерзанные заостренными рогами быка, который в одно жуткое мгновение из жертвы превращается в жреца. Кажется, что бык по какому-то инстинкту или неведомому закону выбирает самого доблестного тореро, как некогда критяне для своей тавромахии выбирали самую чистую и прелестную девушку. От Пепе-Ильо до незабвенного моего Игнасио Санчеса Мехиаса... тянется вереница смертников, испанцев, принесенных в жертву темному ритуалу, который вряд ли кому понятен, но, подобно вечному огню, залогом благородства, щедрости и бескорыстной отваги, не дает душе народа остыть. Какая-то властная сила сводит испанца с быком, сила для него самого безответная, даже неощутимая, и в этом слепом безрассудном порыве участвуют мертвые, навсегда пригвожденные к своим лунным барьерам». *Гарсиа Лорка Ф.* Самая печальная радость... – С. 58–59.

- (9) *Tuser Vila G.* La corrida. España: vida y paisaje. – Barcelona, 1978. – С. 9.
- (10) *Tamames R., Quesada S.* Imágenes de España. Panorama de la formación de España y de las culturas hispánicas. – Madrid, 2006. – P. 38.
- (11) *Ibid.* – P. 53.
- (12) *Ibid.* – Гл. 1 и 3.
- (13) «...que lleva al personaje a asumir como su responsabilidad personal cambiar el mundo para mejor, aun cuando, tratando de ponerla en práctica, se equivoque, se estrelle contra obstáculos insalvables y sea golpeado y convertido en objeto de irrisión». *Llosa M.V.* Una novela... – P. XXIII.
- (14) «El Quijote cree que la justicia, el orden social, el progreso, sean funciones de la autoridad, sino obra de quehacer de individuos que, como sus modelos, los caballeros andantes, y él mismo, se hayan echado sobre los hombros la tarea de hacer menos justo y más libre y próspero el mundo en el que viven». *Ibid.* – P. XX.
- (15) *Гарсия Лорка Ф.* Самая печальная радость... – С. 99.
- (16) *Боткин В.П.* Письма об Испании. – Л., 1976. – С. 56.
- (17) *Zumbrano M.* Pensamiento y poesía en la vida española. – Madrid, 2004.

## TYPICAL FEATURES OF SPANISH CULTURE AS A PARADIGM OF THE NATIONAL IDENTITY ARCHETYPE

G. Khimich

Department of Foreign Languages  
People's Friendship University of Russia  
*Miklukho-Maklaya Str., 10a, Moscow, Russia, 117198*

This article highlights some characteristic features of Spanish culture lined up in the paradigm of the national identity archetype and attempts to explain their occurrence through the characteristics of the historical development of the country.

**Key words:** Spanish culture, the history of Spain, bullfighting (corrida de toros).