

КНИЖНИКИ В СТОЛКНОВЕНИИ С ЖИЗНЬЮ, ИНТЕЛЛЕКТУАЛЫ ПЕРЕД ЛИЦОМ ПРОСТАКОВ

SCRIBES IN COLLISION WITH LIFE,
INTELLECTUALS IN THE FACE OF SIMPLE

УДК 82(091)

DOI: 10.31249/chel/2023.03.07

Огнева Е.В.

«ПРОСТАК» И «КНИЖНИК» В РОМАНАХ КАМИЛО КАСТЕЛО БРАНКО: НА ПУТИ К «НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ»[©]

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
Россия, Москва, ognelen@hotmail.com*

Аннотация. Статья посвящена обновлению романной поэтики крупнейшего португальского писателя XIX в. Камило Кастело Бранко. Период с 1865 по 1870 г. рассматривается как переходный в его творчестве, когда вынужденный отстаивать романтические принципы своего искусства в литературной полемике, писатель продолжает ее и в своих художественных произведениях. С этой точки зрения исследуются его романы «Падение ангела» и «Роковая женщина», показано расширение границ романтической поэтики в этих произведениях. Это позволяет трактовать их как саморефлективное повествование особого типа, в котором Кастело Бранко учитывает мнение оппонентов – авторов литературы постромантического характера. В статье выявляются и анализируются фигуры-маски «простака» и «книжника», с помощью которых писатель актуализирует представления своих современников и оппонентов о штампах и канонах романтической развлекательной литературы в целом и «романа о страсти» в частности. Изучение того, как сталкиваются и опровергаются представления «простаков» и «книжников», позволяет сделать вывод о том, что писатель не отказывается от романтической модели повествования, но видит новые ее возможности.

Ключевые слова: португальская литература XIX века; развлекательная литература; любовный роман; Камило Кастело Бранко; книжник; простак.

Поступила: 16.04.2023

Принята к печати: 13.06.2023

Ogneva E.V.

"Simpleton" and "bookman" in the novels of Camilo Castelo Branco:
on the way to "new literature"[©]

*Lomonosov Moscow State University,
Russia, Moscow, ognelen@hotmail.com*

Abstract. The article concerns the renewal of the novel poetics of the greatest Portuguese writer of the nineteenth century Camilo Castelo Branco. The period from 1865 to 1870 is considered to be transitional in his work, when forced to defend the romantic principles of his art in literary controversy, the writer continues it in his works of art. Here we examine through this lens his novels *The Fall of an Angel* and *Fatal Woman*, also analyzing expansion of the boundaries of romantic poetics. This enables us to consider these novels as a self-reflexive narrative of a special type, in which Castelo Branco takes into account the opinion of his opponents – the authors of post-romantic literature. We reveal the figures-masks of the "simpleton" and "bookman", with the help of which the writer actualizes the ideas of his contemporaries and opponents of the clichés and canons of romantic light reading in general, and the "passionate romance" in particular. The study of how the ideas of "simpletons" and "bookmen" collide and are refuted allows us to conclude that the writer does not abandon the romantic model of narration but sees its ample opportunities.

Keywords: nineteenth-century Portuguese literature; light reading; passionate romance; Camilo Castelo Branco; bookman; simpleton.

Received: 16.04.2023

Accepted: 13.06.2023

Творчество Камило Кастело Бранко (1825–1890), одного из самых известных португальских писателей XIX в., чрезвычайно популярно в его стране и сегодня. Он приобрел репутацию классика еще при жизни. «Феномен Камило» понять непросто, все в его художественном мире словно соткано из противоречий. Любимец публики, автор «книжонок» и «безделок», как он сам скромно именовал свои произведения, – и серьезный «наставник» читателя, говорящий «о высоком». Плодовитый создатель португальского

романа-фельетона, живущий литературным трудом, а потому вынужденный писать быстро и много, – и строгий критик, острый на язык полемист, эрудит, успевающий участвовать во всех литературных баталиях своей эпохи.

Уже в 1850-е годы за ним закрепилась слава создателя национального «романа о страсти» (*romance passionnal*) и героя определенного типа – так называемого «мученика любви». Накал чувств, мрачные тайны, будоражащие воображение приключения он словно перенес на страницы своих книг из собственной жизни, где были и нашумевшие романы, и бегства, и дуэли, и заточение в монастырь. Но развлекая, писатель не упускал возможности вывести некий нравственный урок из рассказанного: он очень дорожил своей миссией «пророка» и учителя жизни. Поистине всенародный успех принес ему опубликованный в 1862 г. роман «Губительная любовь» (*Amor de perdição*) – трагическая история португальских Ромео и Джульетты. Мечта писателя сбылась, его традиционная читательская аудитория пополнилась любителями серьезной литературы, оценившими и знание особенностей национальной истории, и понимание провинциальных нравов, и яркость романтических характеров. Отныне писателю предстояло принимать во внимание требования и запросы взыскательного читателя, с одной стороны, и простодушного потребителя увлекательного чтива – с другой.

Ориентация на читательские ожидания, необходимость противопоставить разрушительным страстям «положительные примеры» заставили Кастело Бранко ответить самому себе романами «Добро и Зло» (*O Bem e o Mal*, 1863) и «Спасительная любовь» (*Amor de salvação*, 1864). Впрочем, он имел в виду не только свои ранние произведения, когда в предисловии к «Добру и злу» писал о том, что следует противопоставить моде на «дикую» (*de cafres*) новую литературу. Скорее, речь шла об интересе современной прозы к неблагообразному и шокирующему. Причем интерес этот претендовал на научность подхода и грозил разрушением той романтической парадигмы, вне которой Камило Кастело Бранко не представлял себе свое творчество.

В 1865 г. начался знаменитый «Коимбрский спор»¹, продолвшийся не один год и втянувший в свое русло писателей раз-

¹ Подробнее об этом см. [Огнева, 2017].

ных поколений. Он возник по совершенно частному и даже внелитературному поводу – из-за места на кафедре в Коимбрском университете, а вылился в войну между романтиками старшего поколения и молодыми поэтами и писателями, будущими реалистами и натуралистами. «Старикам» во главе с Антонио Фелисиано де Кастильо ставили в упрек мелкотемье, выспренность, вторичность, неспособность осмыслить современную жизнь и новые европейские литературные образцы. Действительно, великие португальские поэты-романтики Алмейда Гаррет и Алешандре Эркулано уже сошли с литературной сцены, а португальские Диккенсы, Теккереи, Бальзаки пока так и не появились. Однако тон трактата, с которым выступил молодой поэт Антеро де Кентал, показался оскорбительным, как и его название – «Здравый смысл и хороший вкус» (*Bom senso e bom gosto*, 1865) – и спор разгорелся.

Камило Кастело Бранко прежде всего усмотрел в позиции молодых ниспровергателей романтизма угрозу своей «литературной территории» – романам о «мучениках любви». Сохранить ее можно было, не отказываясь от нее по сути, но расширив ее границы за счет открытого обсуждения рассказываемого, за счет обнажения приема, демонстрации художественных возможностей. Для этого потребовался как образ читателя нового типа, так и нового склада герой. Так в середине 1860-х годов входят в романый мир Кастело Бранко «простак» и «книжники», их голоса образуют специфический диалог, который обеспечит фоновое звучание «Коимбрского спора».

Камило Кастело Бранко понимает, что не сможет остаться в стороне и ему придется принять участие в «Коимбрском споре», высказаться, защищая «старых» романтиков. Но пока он обдумывает свою «реплику», параллельно идет работа над новой книгой – романом «Падение ангела» (*A queda dum anjo* – рус. пер. «Падший ангел», 1990). Роман выйдет в 1865 г., за несколько месяцев до памфлета Камило «Уязвленные и язвящие самолюбия» (*Vaidades irritadas e irritantes*, 1866), и станет своеобразной репетицией очередного витка в полемическом дискурсе романтика, который вновь и вновь ставит перед собой и читателем волнующие его вопросы. Как соотносятся идеал и действительность? Может ли литература «учить жизни»? В какой мере искажает она реальность, заставляя смотреть на нее сквозь «розовые» или «черные» очки? И, наконец, как рассказывать?

Последний вопрос всегда особенно волновал писателя, настаивающего на особых отношениях со своей читательской аудиторией – отношениях почти интерактивных, на что он постоянно намекает в предисловиях к переизданиям своих книг, посвящениях и авторских отступлениях. На сей раз градус саморефлексивности в повествовании становится еще выше. Автор «Падения ангела» ведет свой рассказ, ориентируясь сразу на «три фронта». Во-первых, он хочет сохранить своего традиционного читателя, любителя развлекательной литературы вообще и его собственных *romances passionais* в частности. Во-вторых, апеллирует и к читателю искушенному, знакомому с творчеством Бальзака и Флобера, с поисками и открытиями современной европейской литературы. И, в-третьих, учитывает позицию своих оппонентов в «Коимбромском споре», как бы опережает и предвосхищает их возражения.

Да, словно соглашается он, по-старому выстраивать повествование не будем. Роман «на старый образец», однако, все время подразумевается, схема его маячит на периферии авторских отступлений, но она будет, без сомнения, скомпрометирована, осмеяна молодыми оппонентами в «Коимбромском споре». Так что история провинциального аристократа, «сбившегося с пути» в столице, – история «падения ангела»¹ – предстанет перед читателями сразу в нескольких жанровых модификациях.

Это и «роман о страсти» – Камило Кастело Бранко не отказывается от своей «визитной карточки»; и роман воспитания, португальский вариант *обыкновенной истории*; и захватывающая мистерия, где на современной лиссабонской сцене разыгрывается поединок сил добра и зла, ада ирая (эта литературная традиция эксплицитно выражена в названиях глав: «Демон побеждает!», «Ангелы рыдают!»). Только теперь «ангельское» и «демоническое» выведено из традиционного художественного арсенала писателя и демонстративно снижается, осмеивается как обветшавшее

¹ Португальская исследовательница М.А. Моура Тейшейра [Moura Teixeira, 2017] вообще рассматривает историю героя как целую серию «падений», последовательно соотнося фигуру Калисто Элоя с архетипами «падших» – от очевидных (Люцифера, Адама...) до лишь отчасти схожих (Прометей). Пародийный модус повествования позволяет подобные сравнения и аллюзии; подсказки для читателя-«книжника» разрешают почти бесконечно накапливать культурные ассоциации.

романтическое клише, а следовательно, осмеивается и тот, кто примется читать роман *наивно*.

Таким образом фигура читателя-*простака* остается все время в фокусе писательского восприятия. Ему и расскажут о похождениях и перевоспитании героя-*простака*, которое можно трактовать по-разному – и как «падение», и как «прозрение». Это будет процесс¹, за которым автор и читатель будут следить «в реальном времени». Металитературная рефлексия втянет в свое поле читающего другого типа, с которым будут «советоваться», предположения которого будут опровергать или дополнять. Это будет идеальная фигура, легко ориентирующаяся в литературном процессе и творчестве самого автора – этакая «книжная душа». Но ирония автора «Падения ангела» в том, что развенчанию как раз и подвергнется образ *книжника*, с той лишь разницей, что идеальный читатель не наивен, а герой романа Калисто Элой де Барбуда – *простодушный читатель*.

Выбор героя мог смутить поклонников творчества Кастело Бранко. На сей раз страсть вторгается в жизнь отнюдь не юноши, не красавца, не обездоленного судьбой. Наоборот, Калисто Элой немолод, весьма богат и вдобавок к своему положению знатного провинциального фидалго настолько взыскан фортуной, что может попробовать самоутвердиться на парламентском поприще: он становится депутатом! Но – и этот аспект делает его особенно интересным для автора – жизнь он изучил по книгам.

Причем выбор книг тоже не случаен. Воспитанный на старинных хрониках, сводах законов и генеалогических справочниках, герой ко всем явлениям современной действительности подходит со средневековыми мерками, да и мерки те воспринимает не критически и применяет не ко времени и не к месту! Так, первые же впечатления от столицы испорчены: герой попробовал напиться из фонтана, руководствуясь старинным трактатом «О граде Лиссабоне...» Васконселоса, хвалившего целительность столичной

¹ В этой связи перевод заглавия «Падший ангел» в отечественном (в целом очень удачном, прекрасно откомментированном) издании кажется не совсем точным. Писателя интересует сам процесс «падения» героя, а не только его фигура, причем неопределенный артикль в оригинале (*um anjo*) говорит о ситуации героя как лишенной уникальности, в целом заурядной. Речь идет о «падении одного ангела».

воды, – и отравился! Первая же речь вызывает бурный хохот коллег-депутатов: злосчастный книжник, посмотревший накануне в столичном театре «Лукрецию Борджа», призывает отказать в субсидиях театрам, проповедующим сочувствие к кровосмесительницам и отравительницам! И даже «падение» его свершается по подсказке его любимых книг: ведь фамилия его будущей возлюбленной, ради которой Калисто Элой бросит законную жену, встречалась ему в славных анналах, где он с гордостью находил имена своих предков...

Ведомый книжными примерами, он вновь и вновь будет попадать в смешное положение. Но автор показывает, что это не высокое безумие Дон Кихота, а *инерция буквального чтения* – не избыток воображения, а как раз его недостаток. Более того, это недостаток, свойственный не только одному этому персонажу. Так, посланный из провинции образумить Калисто Элоя престарелый дядюшка в ужасе читает лубочный листок, проданный ему слепцом на ярмарке. Сюжет уличного ромansa о преступлениях воспринимается им как актуальная криминальная хроника, и он восклицает: «Скверная земля! Бегом отсюда, бегом! Здесь внуки убивают своих дедушек!» [Каштелу Бранку, 2011, с. 145].

Наивное восприятие чужого слова – своего рода общий знаменатель, позволяющий организовать чередование эпизодов в политической и любовной линиях романа. По мере того, как они накапливаются, набираются аргументы и контраргументы в разговоре с читателями об идеале, о силе страсти, о воздаянии за совершенные ошибки. И здесь писатель в своих комментариях начинает выступать если не как разрушитель романтической парадигмы, то во всяком случае как художник, способный поставить многие ее черты под вопрос.

Сначала расшатывается представление о романтическом портрете, затем опровергается установка на романтическое воображение читателя. Наконец, один за одним перечеркиваются романтические штампы: классической португальской любовной лирике не удастся сделаться прекрасным аккомпанементом свидания; в райский сад, любовное гнездышко вторгается вульгарная супруга; крик души влюбленного фидалго его возлюбленная воспринимает как цитату из французского романа...

Камило Кастело Бранко словно предугадывает, как правил бы его текст писатель из лагеря его оппонентов, – и делает это сам: гасит накал романтических ожиданий читателя, предлагает тому неожиданно прозаические, позитивистские объяснения тех или иных событий. То мотивирует порывы героя «несварением желудка», то проводит анализ его «душевной язвы» с помощью «скальпеля», – одним словом, пользуется чужим оружием. Из арсенала художественных средств Бальзака и Флобера, этих кумиров его литературных противников, легко и как бы напоказ, играючи появляются реминисценции и аллюзии. То столичный костюм точно так преображает героев, как он преобразил персонажей «Отца Горио» и «Утраченных иллюзий», то композиционные стыки пофлоберовски высвечивают несовпадение иллюзии и факта.

Писатель словно говорит: я владею теми же приемами, но... Читатель-книжник не должен поддаться на эту уловку, но не должен оказаться и читателем-простакон, ему нельзя уподобиться герою. Ему следует опознать художественный прием, интертекстуальный намек, а потом оценить «отрицание отрицания».

В уста своего героя писатель вкладывает евангельскую истину (которую, впрочем, тот во всей ее глубине оценить не способен): *Estote prudentes sicut serpentes et simplices sicut columbae* – «Будьте мудры как змии и просты, как голуби» [Каштелу Бранку, 2011, с. 24]. Претендуя на владение мудростью («как змий»), тот и в прозябании своем, и в счастье остается «простакон», simplex. Более того, простаком, но без голубиной чистоты, то есть человеком, по всем канонам камилианской романтической прозы, незаслуженно обретшим любовь. Писатель открыто приглашает в финале подивиться этой несообразности, опять-таки демонстративно выставляя на обсуждение парадокс: «Как романист я сожалею, что не оставил его прозябать в ничтожестве...» [Каштелу Бранку, 2011, с. 154], т.е. жизнь сильнее литературы, материал писателю-моралисту оказывается неподвластным! Автор-демиург становится беспомощнее автора-свидетеля, растерянн созерцая незаконное блаженство изменника, «падшего ангела».

Однако и здесь вывод получается «неокончательным». Казалось бы, Калисто Элой отрекся от былых «книжных иллюзий» и даже передал автору для сожжения пресловутую речь против «Лукреции Борджа»! Но нет, последнее слово опять оказывается за

литературой: Калисто Элой теперь увлекается современными романами, вывезенными из Франции. Для бывшего хранителя патриархальных португальских нравов это смена ориентиров, ценностей, моды – просто неожиданное предательство. Для посмеявшегося над этой системой ценностей «падшего ангела» это – закономерность. Герой остается «книжником», но переходит в другой лагерь (недаром он успевает выхлопотать орденские мантии своим землякам, учителю и аптекарю, чтобы не ссориться с ними – и они торжествуют, как флюберовский Омэ!).

С этим «другим лагерем» Камило Кастело Бранко предстоит иметь дело и в «Коимбрском споре», и в последующие два десятилетия. В своем романе он постоянно имеет это в виду.

Вступая в «Коимбрский спор» на стороне А.Ф. де Кастильо, Камило Кастело Бранко пока выступает в роли примирителя. Обращение к многозначному слову *Vaidade*, вынесенному в заглавие его трактата [Castelo Branco, 1889], позволяет писателю использовать все оттенки его значений и коннотации (суета, тщеславие, тщета), чтобы на первый план вышла этическая сторона полемики. Он защитит слепого старого профессора и его литературное окружение от запальчивых юнцов. А молодых спорщиков, в свою очередь, успокоит – напрасно они думают, что их новаторству, «способу художественного выражения»¹ угрожают те, для кого важна «старая» португальская романтическая традиция. Он посмеивается над молодежью, которая «сочиняет новые апокалипсисы, новые религии... всякие там позитивизмы, натурализмы и что там еще...»². И вроде не видит угрозы для своих литературных принципов – слово «ультраромантизм»³, которым оперировал Антеро де Кентал, он считает вполне безобидным. Молодой поэт употреблял его в пейоративном смысле, критикуя сторонников и последователей А.Ф. де Кастильо, Кастело Бранко же видит в этом слове некую сверхполноту романтического искусства.

Однако для себя писатель сделал вывод о том, что обновление литературы неизбежно. Впрочем, с темой неборимой страсти

¹ “...uns que se dizem ofendidos em sua liberdade de consciencia literaria” [Castelo Branco, 1889, p. 2].

² “...positivismos, e naturalismos, e o mais que consta dos catalogos dos livreiros!” [Castelo Branco, 1889, p. 27].

³ “Ultra-romântico! Porque não?” [Castelo Branco, 1889, p. 71].

и образами «мучеников любви» он расставаться не собирался. Однако смена акцентов, очевидная уже в «Падении ангела», все возрастающая авторская ирония, расширение поля авторских отступлений, опровержение всех и всяческих литературных клише и стереотипов говорили о том, что Камило Кастело Бранко готов к переменам. Он собирается как бы взять свою художественную манеру в кавычки, посмотреть на галерею созданных им образов со стороны. Так создается роман «Роковая женщина» (*A Mulher fatal*, 1870).

За несколько лет, прошедших с начала «Коимбрского спора», противники Кастильо, эта задорная университетская молодежь, перебазировались в Лиссабон и стали реальной силой, с которой португальской культуре уже нельзя было не считаться. Более того, эта молодежь сама стала ведущей силой культуры – оформилось так называемое Поколение 70-х годов. В их знаменитых «Демократических лекциях», проходивших в лиссабонском Казино отчетливо прозвучало требование «новой литературы» – «реализма» (например, в «речи о реализме» Ж.М. Эсы де Кейроша – *O Realismo como a nova expressão de Arte*, 1871). Само понятие (позже Эса де Кейрош будет употреблять как синоним и слово «натурализм») трактовалось довольно широко. Необходимо было и разоблачать пороки «всех институтов» общества, и изучать его «болезнь», и лечить эту «болезнь»... Типизация и всесторонний детерминизм, психологические открытия Флобера, «анатомия характера» – вот что прозвучало как вызов для старой гвардии португальских романтиков. Романтизму отводилась незавидная роль – изображать «апофеоз чувств», описывать «шорох юбок», воспевать «мелкие страстишки» «тоненькими голосами».

Публикация романа «Роковая женщина» ненадолго опередила выступления Эсы де Кейроша и его сподвижников. Но их принципы были уже достаточно известны; Камило Кастело Бранко их предвосхищает. При этом он не намерен покидать свою «литературную нишу», принесшую ему такую славу. На ней он будет возводить здание своего романа и сделает это с учетом вызовов новой эпохи.

Писатель склонен рассматривать свое творчество как некий континуум, представление о котором разделяет и его верный читатель: «новости» о жизни его персонажей время от времени всплывают в предисловиях к переизданиям; персонажи продолжают

«жить» и после того, как будет закрыта книга¹. К следующему переизданию автор обещает сфотографировать своих героев – пусть читатель посмотрит, правильно ли воображал их!

К фигуре «роковой женщины» Кастело Бранко уже обращался не раз. Недавно она вновь возникла в «Падении ангела» – и вот теперь она выдвигается в центр повествования, которое выстраивается практически в присутствии читателя – верного собеседника автора.

Строго говоря, название вводит в заблуждение доверчивого простака, покупающего новую книгу: о «роковой женщине» речь пойдет лишь в одной истории из многих, пережитых, выстраданных «мучеником любви» Карлосом Перейрой. Искушенному же читателю-книжнику посвящены многие страницы, где автор рассуждает о своих и чужих литературных вкусах, об умении строить сюжет, о типах персонажей и о возможностях дидактики. Ведь несмотря ни на какие новые веяния, он утверждает за собой право быть воспитателем своих соотечественников. Для этого ему требуются обе традиционные маски – свидетеля и демиурга.

В образе несчастного Карлоса Перейры вновь совмещены черты *простака* и *книжника*. Воспитанный на литературе о возвышенных страстях, он постоянно попадает в ловушки, расставленные бездушными авантюристами и охотницами за мужьями.

Круг чтения Карлоса Перейры, которого повествователь, alter ego самого Кастело Бранко, представляет как своего друга, достаточно широк. Но он «помножен» еще и на читательский багаж самого автора, перед которым стоит поистине непростая задача: показать, как сгубили заблуждения простодушного Перейру, и рассказать об этом, имея в виду писательский опыт Жорж Санд и Мюссе, Гюго и Алмейды Гаррета. Как сделал бы это тот или иной автор?² Как оценил бы поворот сюжета тот или иной читатель?

¹ “Póde ser que a personagem glorificada no último capítulo se haja feito heroína doutra novella...” [Castelo Branco, 1968, p. 5].

² Даже способ создания портрета Карлоса Перейры служит поводом для сравнения и полемики: «Ни Мюссе, ни Гюго, ни Гаррету, ни Жорж Санд не пришла бы на ум подобная безвкусица (*tamanha semsaboria*)...» А вот «одному архиглупцу (*um archi-tolo*)» [Castelo Branco, 1968, p. 30], едко продолжает писатель, как раз свойственно подобное дурновкусие в описаниях, – и ряд прозрачнейших

В образе Перейры явственно ощутима двойственность, неоднозначность, присущая вообще художественному миру Кастело Бранко. Писатель стремится подчеркнуть уникальность и алогизм истинно-человеческого – и предсказуемость «типа», «типического». А оно мыслится как стереотип поведения, в данном случае продиктованного литературным каноном. Поэтому в образе главного героя «Роковой женщины», как в капле воды, отразились практически все черты «мучеников любви» из предыдущих романов Кастело Бранко, в его жизни реализовались почти все образцы «губительной» и «спасительной любви».

Трагедия Перейры, на долю которого выпадают и предательство изменниц, и разочарование, и разлуки, и смерть первой жены, изображается как череда не усвоенных уроков: простак «обманываться рад» и подобно фениксу возрождается после каждого испытания. Само количество ударов судьбы, разнообразие декораций (светское общество, старинный замок, уют домашнего очага или недолгое счастье на лоне природы) контрастируют с навивной неизменностью ожидания великой любви¹. Авторская ирония звучит уже в названии глав – «Первая любовь», «Вторая любовь», «Третья...» и т.д. Звучит она и в пространных комментариях – ведь «книга о Перейре» пишется им прямо по ходу дела. Вот писатель на наших глазах выбирает тональность, в которой предпочтительно, не задевая ничьих чувств, рассказать о смерти Эстеллы, и ему стыдно, что он обдумывает это увлеченно, забывая о друге (*com frieza de pulso*). А тем временем несчастный Карлос восклицает: «Эстелла, я последую за тобой! Не уходи без меня, душа моя!». Однако следующая глава открывается бесстрастной констатацией: «Но не последовал» [Castelo Branco, 1968, p. 111–112].

Писатель будто хочет показать сторонникам «новой литературы», что не относится к модели, прославившей его ранние про-

намеков говорит о том, что острее его критики направлено против Теофило Браги, одного из оппонентов в «Кои́мбском споре».

¹ Бразильский литературовед М.Л. Кунья [Cunha, 2010] предлагает изучение женских образов в «Роковой женщине» с учетом некоего повторяющегося ролевого расклада, обозначенного уже в «Любви губительной». Однако при всем многообразии человеческих типов и социального поведения, думается, Лаура, Эстелла, Филомена и Касилда интересны писателю в этом романе прежде всего как варианты «вызова», провоцирующего те или иные реакции романтического характера.

изведения, как к чему-то сакральному. Он готов продемонстрировать разные способы опровержения романтического сюжета, осмеяния романтических иллюзий. Готов даже воспользоваться «ланцетом», этим излюбленным средством из арсенала «реалистов и всяких там натуралистов», говоря о раздражении нервных окончаний, заставивших героев поступить так или иначе... Но никогда не признает всеислие «ланцета».

Главное, с чем автор не соглашается, – это *закономерность*. Да, многое продиктовано средой, чтением, воспитанием – но логика опровержения сильнее. Этот принцип работает и в повествовании о Перейре, и в диалоге писателя с самим собой. Не так давно «Любовь спасительная» и «Добро и зло» стали своеобразным ответом «Любви губительной», в этих романах, казалось бы, демонстрировалось торжество идеала, нормы. Вот достойный человека итог, говорил своим читателям писатель, рисуя семейное счастье. Однако в случае с Карлосом Перейрой итог оказывается предварительным. Семейное счастье, наконец обретенное им с достойнейшей доной Филоменой, недолго воспринимается как финал. Герой откажется от семейного блаженства ради любви к «роковой женщине», куртизанке Касилде Аркур. И это станет главным уроком его жизни (недаром «роковая женщина» – одна из многих, которых любил герой, – достойна того, чтобы так назвали роман).

В этом заключающем роман микросюжете содержится не просто «диалог с книгами», ставший, как мы видели, отличительной чертой поэтики Камило Кастело Бранко. Теперь этот диалог превращается в настоящий манифест.

Как писатель-моралист Камило Кастело Бранко обязан ополчиться на своего героя. Как «друг семьи» должен сочувствовать покинутой доне Филомене. А как «книжник», переводящий любой разговор в поле литературы, он ищет некую «матрицу», некий шаблон, в рамках которого можно было бы изобразить измену, недолгое счастье и смерть своего героя. В качестве матрицы здесь берется история «Дамы с камелиями» – произведение, которое вызывает, мягко говоря, опасения у Кастело Бранко. Причем речь в его отступлениях идет даже не столько о самой книге Дюма-сына, сколько о ее эпигонах и подражателях как в литературе, так и в жизни. Поэтому он этот сюжет решительно переписывает.

Жизнь непредсказуема, любовь преображает все, идеал обретается там, где по логике литературы его и быть не должно! От чахотки умрет не роковая женщина, а издевавший недолгое счастье Карлос Перейра; не куртизанка разорит героя, а герой – куртизанку! Но и здесь сработает логика опровержения: пока «дописывается» по свежим следам история Перейры, Касилда Аркур, утешившись, поступит на содержание к некому герцогу... И, возможно, купит книгу о Карлосе Перейре. Впрочем, эта книга будет не единственной, говорит писатель: другую версию пишет дона Филомена Перейра для своих детей.

Подходя таким образом к разговору о соотношении книжной и жизненной правды, документального «свидетельства» и подсказанного литературой сюжета, писатель остается верен себе, не отдавая предпочтения ни тому ни другому. Для него «жизнь» и «литература» – бесконечный и бесценный *материал* для поисков ответа на вечные вопросы – о романтической любви, о воображении, о стремлении к идеалу. Можно обновлять повествовательную технику и структуру, можно усложнять «простые истории» писательской рефлексией, можно – и даже необходимо – сочетать развлекательное и высокое, включая свое произведение в обширное чужое «книжное» поле... Однако все попытки «анатомировать», о которых говорят его оппоненты, несостоятельны – живая жизнь сопротивляется «ланцету». Она постижима лишь с помощью богатого романтического воображения.

Огромный игровой потенциал, заложенный в творческой манере Камило Кастело Бранко, позволит ему еще не раз продемонстрировать умение использовать открытия новой литературы, примеряя маску трезвого реалиста или ученого-натуралиста. Стилизуя, перекодирова, пародируя, он сделает художественный текст ареной борьбы (или диалога) с теми, для кого «романтизм» означает искусство, далекое от жизни, собрание музейных клише. Но это будет уже другая глава его творчества – 80-е годы XIX века.

Список литературы

- Каштелу Бранку К. Падший ангел. – Санкт-Петербург : Наука, 2011. – 295 с.
- Огнева Е.В. Португальская литература до и после Коимбрского спора // Разрыв и связь времен / под. ред. М.Ф. Надъярных, А.Ф. Кофмана. – Москва : ИМЛИ РАН, 2017. – С. 370–394.

- Castelo Branco C. A Queda dum Anjo. – Porto : Bertrand Editora, 2001. – 226 p.
- Castelo Branco C. Vaidades irritadas e irritantes. – 2 ed. – Porto : E. Chardron, 1889. – 78 p.
- Castelo Branco C. A Mulher Fatal. – Ed. 10. – Lisboa : Editora Parceria A.M. Pereira, 1968. – 248 p.
- Cunha M.L. da C. A mulher fatal e O que fazem mulheres: a representação da figura feminina na narrativa camiliana : tese – São Paulo : Universidade presbiteriana Mackenzie, 2010. – 227 p. – URL: <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25135> (accessed 20.03.2023).
- Moura Teixeira M.A. de. O Mito da Queda em A *Queda dum Anjo* de Camilo Castelo Branco : dissertação. – Porto : FLUP, 2017. – 125 p. – URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/302938811.pdf> (accessed 20.03.2023).

References

- Kashtelu Branku, K. (2011). *Padshij angel*. Saint Petersburg: Nauka.
- Ogneva, E.V. Portugal'skaya literatura do i posle Koimbrskogo spora. In M.F. Nad'yarnyx & A.F. Kofman (Eds.), *Razryv i svyaz' vremen* (pp. 370–394). Moscow: IMLI RAN.
- Castelo Branco, C. (2001). *A Queda dum Anjo*. Porto: Bertrand Editora.
- Castelo Branco, C. (1889). *Vaidades irritadas e irritantes* (2 ed.). Porto: E. Chardron.
- Castelo Branco, C. (1968). *A Mulher Fatal* (10 ed.). Lisboa: Editora Parceria A.M. Pereira.
- Cunha, M.L. da C. (2010). *A mulher fatal e O que fazem mulheres: a representação da figura feminina na narrativa camiliana* (Master thesis, Universidade presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brazil). URL: <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25135>
- Moura Teixeira, M.A. de. (2017). O Mito da Queda em A *Queda dum Anjo* de Camilo Castelo Branco (Doctoral dissertation, Universidade do Porto, Porto, Portugal). URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/302938811.pdf>