



КУЛЬТУРА ЭКВАДОРА



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

КУЛЬТУРА ЭКВАДОРА

Ответственный редактор
В. А. КУЗЬМИЩЕВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1985

Монография продолжает серию работ Института Латинской Америки АН СССР по отдельным латиноамериканским культурам. С позиций марксистской методологии в книге рассматриваются история и современные проблемы развития народного образования, литературы, театра, изобразительного искусства, киноискусства Эквадора. Отдельные разделы посвящены советско-эквадорским связям и культурно-географическому районированию. Особое внимание авторы сборника уделяют выявлению демократических и прогрессивных традиций в эквадорской культуре.

Рецензенты

В. И. ПОХВАЛИН, Е. Х. ГАВРИЛОВА

Редакционная коллегия:

Е. Х. ГАВРИЛОВА, А. Я. КОЛОС,
В. А. КУЗЬМИЩЕВ, Э. Г. ПАВЛОВА, П. А. ПИЧУГИН,
В. И. ПОХВАЛИН

ПРЕДИСЛОВИЕ

Вопросы культурного наследия, развития культуры занимают заметное место в научных исследованиях, посвященных анализу исторической эволюции народов. Правильный ответ на них, несомненно, дает возможность составить более полное и глубокое представление о всем комплексе различных сторон жизнедеятельности того или иного общества в процессе его зарождения, становления и многовековой истории.

Настоящая книга рассказывает о культуре Эквадора, страны, расположенной в северо-западной части Южной Америки, которая граничит с Колумбией и Перу, а с запада омывается водами Тихого океана. Эквадору принадлежат и находящиеся в океане острова Галапагос, которые в силу сохранившейся на них флоры и фауны по праву считаются достоянием всего человечества.

Само название — Эквадор — напоминает фонетически слово «экватор», ибо оно действительно самым тесным образом связано с воображаемой линией, делящей нашу планету на два полушария. Еще в XVIII в. по инициативе Французской академии наук группа ученых проводила на экваторе измерение длины одного градуса. С тех пор это слово ассоциировалось сначала с административной единицей — аудиенсией (позднее областью) Кито, находившейся под властью испанских колонизаторов, а после войны за независимость — с 1830 г., — с названием государства.

Уже сам этнический состав населения страны служит свидетельством того, что он является производным многих исторических факторов и событий: 10% белых, 39% индейцев, 41% метисов, 5% мулатов и негров и 5% представителей других групп. Однако еще большее разнообразие мы встречаем внутри индейской этнической группы.

Эквадор оставался испанской колонией до 1822 г. Однако еще 10 августа 1809 г. в Кито было поднято восстание против колонизаторов, закончившееся поражением. Попытки свергнуть колониальный режим предпринимались и позднее. 9 октября 1820 г. провозглашает свою независимость Гуаякиль, где формируется правящая хунта во главе с поэтом Ольмедо, а 24 мая 1822 г. в районе вулкана Пичинча войска испанской короны терпят поражение и вся территория области Кито оказывается освобожденной. Она входит сначала в Великую Колумбию вместе с Новой Гранадой и Венесуэлой, а в 1830 г. отделяется и 14 августа избирается первый президент независимого государства Эквадор. Его столицей становится Кито.

Провозглашение политической независимости еще не означало достижения подлинной и всесторонней независимости, в первую очередь экономической. Именно слабое развитие производительных сил, экономических связей, внутреннего рынка во многом предопределили дальнейшее развитие событий, в том числе замену одних эксплуататоров другими. Зависимость от испанской короны сменилась зависимостью от развитых западноевропейских государств, а затем и США, что тормозило развитие экономической, общественно-политической и культурной жизни.

В условиях Эквадора ситуация осложнялась еще в силу исторически сложившегося ко времени освобождения различия в уровне развития между побережьем и его неофициальной столицей Гуаякилем и высокогорьем, где располагались поместья земельной знати и столица страны Кито. Соответственно оформлялись и две основные политические силы — консерваторы и либералы. Борьба между ними во многом определяла курс политической жизни в XIX в. Все эти проблемы не могли не сказаться и на процессе формирования культуры, которая также превращалась в арену борьбы.

В это время либералы играли более прогрессивную роль, чем в XX в., выражая объективные потребности развития производительных сил страны. Наивысшего пика их деятельность достигла при правительстве генерала Э. Альфаро, одним из декретов которого, в частности, было отделение церкви от государства, национализация ее огромных земельных владений. При его правлении началось строительство железной дороги Гуаякиль — Кито, призванной привлечь к активной экономической жизни многие внутренние районы страны.

В культурном плане в XIX в. происходил процесс дальнейшего развития эквадорской культуры, в частности продолжалось объединение ее трех составных элементов — индейского, испанского и (в Эсмеральдас и Манаби) африканского.

Главным становится поиск национального выражения духовных ценностей, как уже сложившихся в колониальный период, так и вновь возникающих. Отмеченный факт превращается в характерную черту творчества лучших представителей эквадорской культуры XX в. В известном смысле уже здесь можно видеть истоки перерастания «антиконсервативного» в антиимпериалистическое, национальное, что наглядно проявляется в наши дни. Все сильнее заметен рост внимания к прошлому, традициям героической борьбы за независимость от испанского господства, что ощущается во многих произведениях самых различных жанров.

Эта героика предопределяется и сегодня самими условиями жизни и борьбы эквадорского народа за свою подлинную независимость. Вероятно, именно под таким углом зрения и следует рассматривать развитие культуры в XX в., особенно в послевоенное время. И здесь нельзя не упомянуть о том

действительно массиванном воздействии, которое постоянно оказывают «западная массовая культура», средства пропаганды, различного рода программы так называемой помощи. Все это вызывает самое серьезное беспокойство со стороны истинных патриотов страны.

Усиление деятельности империализма и местной реакции в культурной области отражают новые реалии, которые складываются и в самом Эквадоре, и в других латиноамериканских странах. Рост самосознания народов — основная причина беспокойства антинародных сил. Но он происходит в конкретных исторических условиях, и потому так важ-

но при оценке процессов развития культуры иметь более или менее полное представление об Эквадоре наших дней.

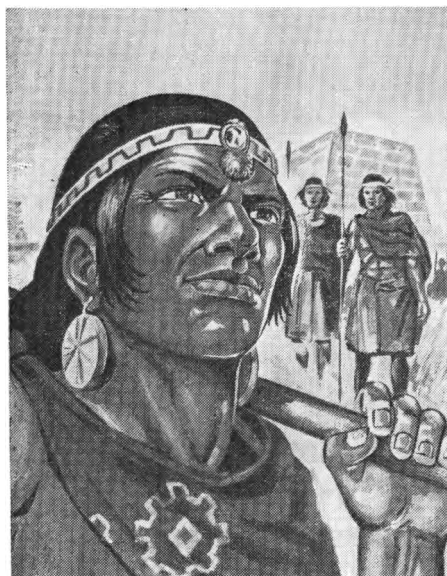
Эквадор — буржуазная республика. В соответствии с ныне действующей конституцией президент и однопалатный парламент избираются сроком на 4 года. Нынешний президент Эквадора — Л. Фебрес Кордеро.

Длительное время Эквадор был отсталой сельскохозяйственной страной (как и большинство бывших испанских колоний). И сегодня в сельском хозяйстве основное место занимает производство бананов, кофе, какао, сахарного тростника, зерновых. Отсталые формы земледелия и землепользования в значительной мере затрудняют ускоренное решение проблем развития как самого сельского хозяйства, так и других отраслей национальной экономики. Стране приходится ввозить даже продовольственные товары. Вместе с тем природные и климатические условия позволяют полностью решить продовольственную проблему, но для этого необходимы глубокие преобразования. Однако против них выступает крупная земельная олигархия. В ее руках находится значительная часть пригодной для производства земли, но она, эта земля, не используется должным образом. В результате примерно из 14 млн. га под посевами и пастбищами занято около 6 млн.

По данным Института аграрной реформы и колонизации, в период с 1964 по 1980 г. в соответствии с проводимой аграрной реформой в пользование крестьянам было передано



Завоеватель Кито
Себастьян де Белалькасар



**Последний Инка
родом из Кито
Атауальпа,**

Гуаякиль и Кито. Сегодня от 25 до 30% их населения составляют жители сельской местности, лишь в последние годы переехавшие в названные города.

Наличие столь крупного маргинального слоя порождает серьезные проблемы и в экономическом, и в социальном, и в культурном плане. Пояса бедности с невыносимыми жилищными условиями, антисанитария, почти полное отсутствие возможностей для получения образования и постоянная небезопасность работой ставят жителей городов в положение социальных изгоев — людей без будущего, влияют на рост преступности. Проблема получения работы распространяется не только на «новых горожан», но и на все городское население.

В последнее десятилетие следует отметить определенное ускорение промышленного развития Эквадора. Помимо традиционных отраслей производства — текстильной, пищевой и некоторых других, появились и новые отрасли в национальной промышленности: металлообрабатывающая, химическая, машиностроительная. Особое место в 70-е годы заняла нефтяная промышленность. Ее доходы во многом определяют бюджетные возможности Эквадора, ибо составляют более 30% общих поступлений. Это создало условия для осуществления ряда новых проектов развития страны.

В настоящее время Эквадор производит около 200 тыс. баррелей нефти в сутки, половина которой идет на внутрен-

почти 600 тыс. га земли, что в среднем составило 8,6 га на каждую семью. Однако эти и другие меры, предпринятые в последние годы рядом правительств Эквадора, в силу своей ограниченности, а также из-за недостаточного финансового и социального обеспечения не смогли решить насущных проблем страны. Слабо растет товарное производство аграрного сектора: годовой прирост составил всего 1%, происходит дальнейшее разорение крестьянских хозяйств. Как следствие этого заметно возросла миграция из деревни в город, в первую очередь в крупнейшие центры страны —

ние нужды. Однако недавнее снижение цен на международном нефтяном рынке привело к снижению валютных поступлений от продажи нефти, что резко обострило финансовую ситуацию в стране, сократив, в частности, возможности выплаты большого внешнего долга, достигающего примерно 5 млрд. американских долларов.

Ухудшение в целом экономического положения, рост внешней задолженности порождены и во многом определяются традиционными связями Эквадора с развитыми капиталистическими странами, которые сами переживают сегодня глубокий кризис, пытаясь хоть частично решить свои проблемы за счет младших «партнеров». Немаловажное значение имеет также господство иностранного капитала, империалистических монополий в эквадорской экономике, в первую очередь в современных отраслях хозяйства, обеспечение которых сырьем, полуфабрикатами, технологией, как правило, идет из-за границы. Но иностранный капитал, стремящийся прибрать к рукам всю национальную экономику Эквадора, наносит также заметный вред деятельности традиционных отраслей промышленности, во многом определяющих количество рабочих мест, а следовательно, и общее положение с занятостью в стране. По некоторым оценкам, сегодня в Эквадоре безработные составляют более 8,2% экономически активного населения.

В создавшихся условиях нынешнее правительство Эквадора ищет прежде всего выход в расширении добычи нефти. Принимаются меры по изысканию и освоению новых нефтяных месторождений в Амазонии и Гуаякильском заливе. Правительство стремится также ограничить традиционный импорт и расширить географию своего экспорта, в частности в социалистические страны. Это не мешает, однако, одновременно изыскивать возможности еще более широкого привлечения иностранных капиталовложений в национальную экономику.

Решение правительства повысить цены на нефтепродукты, его отказ от финансирования мероприятий, связанных с поддержанием на определенном уровне цен на зерновые, и другие меры привели к усилению недовольства со стороны широких масс населения. Так, например, профсоюзы смогли провести в сентябре, октябре и ноябре 1982 г. всеобщие забастовки протеста против политики правительства. Частичное повышение заработной платы в известной мере снизило общий накал борьбы, но не удовлетворило полностью выдвинутые профсоюзами требования. Единый фронт трудящихся Эквадора, в который входят три крупнейших профобъединения — Конфедерация трудящихся Эквадора, Эквадорский профцентр классовых организаций и Эквадорская конфедерация свободных профсоюзных организаций, продолжают настаивать на рассмотрении создавшегося критического положения в Эквадоре, на более полном удовлетворении требований трудящихся.

Растущие экономические трудности, нерешенность многих проблем, в том числе связанных с существованием отсталых социально-экономических структур, большая зависимость от внешних рынков и недостаточная диверсификация хозяйства страны являются не только наследием прошлого — господства олигархии, реакционных, антинародных диктатур. Иностраный капитал, империалистические монополии, капитализм в целом как социально-экономическая система повинны еще в большей степени в нынешних бедах эквадорского народа. И как естественная и закономерная реакция — активизируется деятельность различных политических сил, широких народных масс, выступающих в поддержку требований трудящихся страны.

Но и крайне правые силы не отказались от планов восстановления угодного им правления, не исключавшего военную диктатуру, они хотят заставить страну свернуть с конституционного пути. При этом реакционные силы рассчитывают на поддержку Вашингтона, не скрывающего своего недовольства стремлением Эквадора проводить независимую политику, защищать национальные богатства, в том числе природные ресурсы, содействовать развитию государственного сектора в экономике.

Весь круг сложных социально-политических проблем оказывает прямое воздействие на внутривнутриполитическую обстановку в Эквадоре. Все более широкие круги общественности начинают осознавать необходимость осуществления глубоких преобразований, призванных создать реальные условия для подлинно независимого развития страны, обеспечения прогресса, установления настоящей демократии, улучшения жизни трудящихся масс.

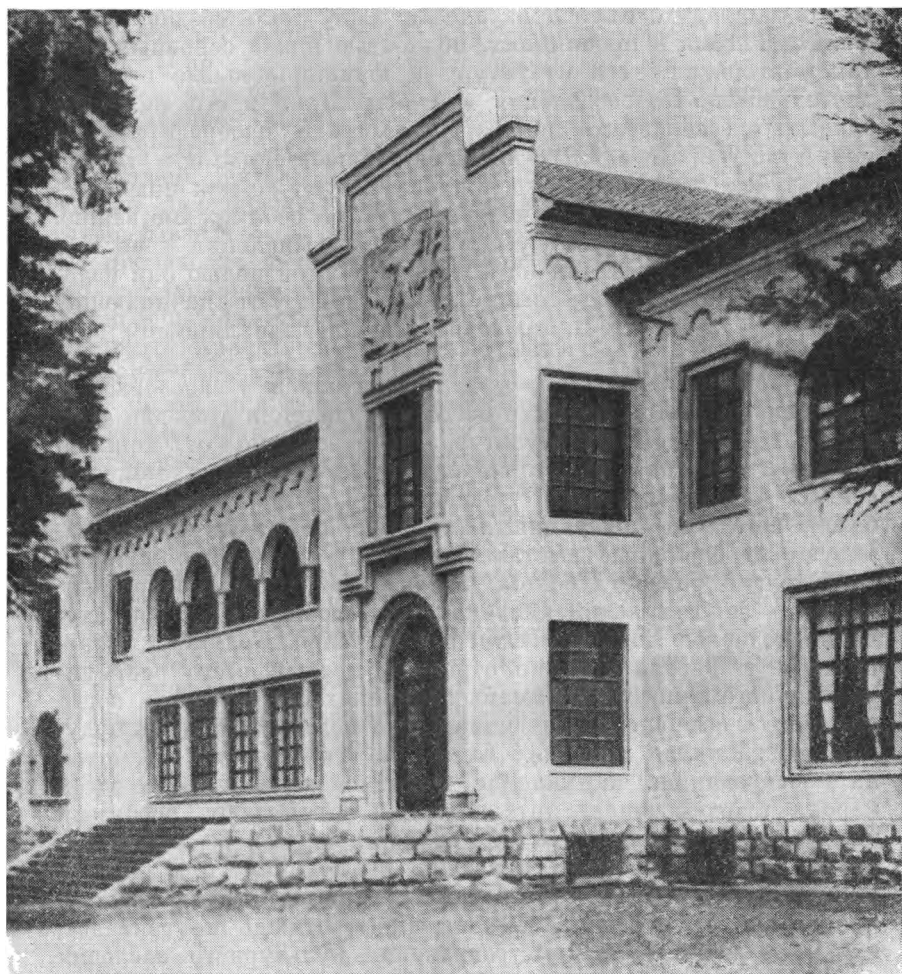
Важную роль в мобилизации сил на борьбу за решение стоящих перед страной проблем, за укрепление национальной независимости играют эквадорские коммунисты и другие прогрессивные и демократические организации. На состоявшемся в ноябре 1981 г. X съезде Коммунистической партии Эквадора была выдвинута ясная программа действий во имя подлинно независимого развития страны. В ее основу положено решение задач антиимпериалистической, антиолигархической, аграрной и демократической революции.

Коммунисты Эквадора прилагают большие усилия для достижения единства всех передовых сил, укрепления массовых организаций, в том числе профсоюзных, женских, молодежных, движения сторонников мира. Компартия уделяет серьезное внимание работе среди интеллигенции.

Коммунисты вносят заметный вклад в сохранение прогрессивного культурного наследия народа, в его сегодняшнее развитие. Вместе с тем они не отрывают решения культурных проблем от общенациональных. В этом они видят главное условие становления и расцвета народной и демократической

культуры эквадорского народа, создания всех необходимых условий для превращения его в действительного творца своей истории и культуры.

Наличие большого фактического материала заставило авторов включенных в сборник статей производить его отбор, ибо практически невозможно охватить все без исключения стороны культурной жизни Эквадора после провозглашения независимости и до наших дней. Поэтому положительным является стремление авторов показать прогрессивные стороны деятельности представителей эквадорской культуры. Особое



Дом эквадорской культуры

место в этой работе принадлежит Дому эквадорской культуры.

Рождение Дома эквадорской культуры тесно связано с именем известного писателя, литературоведа и общественного деятеля страны Бенхамина Карриона. Разработанный им проект лег в основу принятого 9 августа 1954 г. декрета о создании Дома эквадорской культуры. Сам Б. Каррион стал первым его президентом и оставался на этом посту свыше 20 лет.

С самого начала Дом эквадорской культуры направил свою деятельность на выполнение как минимум двух основных задач: объединение прогрессивных творческих сил страны и создание лучших условий для наиболее широкого распространения национальной культуры среди населения Эквадора. Потому наряду с Кито практически сразу стали создаваться и филиалы Дома в провинциях, полностью или в основных чертах повторявшие его структуру и функциональные стороны деятельности. Подразделения и отделы Дома и его филиалов занимаются вопросами литературы, музыки, изобразительного искусства, образования, фольклора, общественными и точными науками. Они не только пропагандируют те или иные достижения в этих областях, что уже само по себе крайне важно, но и прилагают большие усилия для их выявления и по возможности осуществления на практике. С этой целью они издают книги, организуют выставки, субсидируют начинающие творческие коллективы, проводят ставшие популярными конкурсы и т. д.

Но дома́ и сами давно уже превратились в своеобразные культурные центры, прежде всего для общения тех, для кого понятие «эквадорская культура» неотъемлемо от понятий «народ», «родина». И это объясняется не только тем, что сейчас они располагают довольно солидной материальной базой, богатыми коллекциями материальной культуры, организуют передвижные выставки и т. д. Речь идет о явлении значительно более глубоком, которое все сильнее обнаруживается в других латиноамериканских странах. Ведь не случайно подобные дома́ возникли и в Мексике, Колумбии, Венесуэле и т. д. Это явление отражает прежде всего рост национального самосознания самых широких слоев народа, когда становится совершенно очевидным, что нельзя защищать будущее, не защищая прошлого самого народа. Потому, несмотря на массивное наступление «западной культуры», простой народ, прогрессивная интеллигенция проявляют огромный интерес к традициям прошлого, произведениям передовой культуры. Дома́ эквадорской культуры играют заметную роль в международных культурных связях страны, в том числе в пропаганде за рубежом. Все сказанное отнюдь не означает, что в развитии культуры, сохранении культурного наследия участвуют лишь Дом эквадорской культуры и его филиалы. В этом благородном деле большая роль принадлежит отдель-

ным лицам, различным общественным и политическим организациям, стоящим на антиимпериалистических, демократических позициях, в первую очередь Компартии Эквадора, университетам, другим учебным и государственным учреждениям, что находит свое освещение в соответствующих разделах данной книги.

Настоящий сборник, как и предшествующие работы этой серии, подготовленные Институтом Латинской Америки АН СССР, ставит и решает задачу разработки важных проблем развития человеческого общества в странах континента, в данном конкретном случае — в Эквадоре. Изучение проблем национальной культуры ведется на основе единообразной структурной схемы, призванной учесть как общее, так и специфическое в культуре каждой отдельно взятой страны. Например, в Эквадоре индейский элемент играет крайне важную роль по сравнению с некоторыми другими латиноамериканскими странами, что не могло не найти отражения и в представленной книге. С другой стороны, авторам приходилось считаться и с конкретными реалиями различных сторон культурной деятельности в государствах региона. Например, сегодня эквадорское искусство еще только набирает силы, вырабатывает «свой стиль», создает свою собственную школу, что происходит в тяжелой борьбе с «потребительским» кино Запада, заполнившим киноэкраны страны. Поэтому и глава об эквадорском киноискусстве носит, быть может, не такой обширный характер, как другие главы, и не умаляет его значения, роли в жизни общества.

В целом книги этой серии, посвященные национальным культурам стран Латинской Америки, отражают целенаправленную работу советских ученых по выявлению и исследованию всего лучшего и передового, что характеризует ту или иную культуру. Данный подход позволяет увидеть основные тенденции и направление ее развития не только сегодня, но и в будущем. Предлагаемая книга поможет советскому читателю составить лучшее представление о культуре Эквадора, о деятельности лучших ее представителей, об их творчестве, о таланте народа Эквадора — страны, расположенной на самом экваторе, с которой у советского народа существуют традиционно добрые связи.

А. Я. Колос

Глава I

ДРЕВНИЕ КУЛЬТУРЫ ЭКВАДОРА

Территория Эквадора в доколумбову эпоху являлась непосредственной периферией андской области древнеперуанских цивилизаций. В конце XV — начале XVI в., незадолго до испанского завоевания, она вошла в состав инкской «империи» Тауантинсуйю. Но еще за много веков до того население этой части южноамериканского континента создало целый ряд ярких и самобытных культур.

Эквадор, так же как и андская область древних цивилизаций (Перу и Боливия), делится на три географические и историко-культурные зоны: побережье — Косту, горы — Сьерру и Орьенте — тропические лесные районы бассейна Амазонки. Их изучение началось еще в первые десятилетия нашего века и было связано с именами таких известных ученых, как эквадорец Х. Хихон-и-Кааманьо и «отец перуанской археологии» немец по национальности М. Уле. В 20—30-е годы они много сделали для изучения горных областей и ряда памятников на побережье и создали первые обобщающие работы по истории доколумбового Эквадора. Широкие исследования эквадорских древностей начались в 40-х годах; большого размаха они достигли в конце 50-х — начале 60-х годов, когда археолог из Гуаякиля Э. Эстрада приступил к планомерным археологическим работам на побережье. Исследование Косты со все нарастающей интенсивностью продолжается до сих пор. Велись и ведутся работы в горных районах, а изучение амазонской сельвы только начинается.

Общая периодизация древностей разработана только для побережья, но к ней «привязываются» и памятники других районов страны. Древнейший период — докерамический — длился со времени не позднее X тысячелетия до н. э. до конца IV тысячелетия до н. э. Его сменил так называемый формативный период (начало III — середина I тысячелетия до н. э.). Последующая тысяча лет характеризуется существованием ряда независимых культур — период регионального развития. А с середины I тысячелетия н. э. и до самого испанского завоевания на побережье существовали три крупные культурные общности, которые только в самый последний момент были затронуты инкским влиянием. Это так называемый период региональной интеграции.

Вероятно, древнейшей археологической находкой в Эквадоре является человеческий череп из местности Пунин в горах центральной части страны¹. Он был найден вместе с костями вымерших животных — мастодонта и ископаемой лошади, что говорит о проникновении человека в эту часть Южной Америки еще в эпоху плейстоцена. К той же эпохе относятся и охотничьи стоянки со скудным инвентарем, состоящим из каменных орудий, которые располагались по берегам древних речных русел на побережье (комплекс Экзакто)². Они датируются временем около X тысячелетия до н. э.

В конце IX — начале VII тысячелетия до н. э. в этом районе существуют памятники комплексов Манантиаль и Каролина³. Для них характерна более развитая техника обработки камня, включающая двустороннюю обработку наконечников метательных орудий. Такие наконечники говорят археологам о хозяйстве, в котором центральную роль играла охота, особенно на стадных животных. Наиболее поздние из памятников этих комплексов относятся к типу раковинных куч, что позволяет предполагать уже некоторую степень оседлости.

Особенно интересные наконечники метательных орудий были обнаружены на стоянке-мастерской Эль-Инга, исследованной в горах недалеко от столицы Эквадора Кито⁴. Несмотря на незначительную мощность культурного слоя, стоянка существовала с перерывами в течение нескольких тысячелетий. В древнейшем ее слое, относящемся, вероятно, к IX—VIII тысячелетиям до н. э., были найдены обсидиановые наконечники очень своеобразной формы с так называемым черешком в виде рыбьего хвоста. Это специфическая форма, которая ранее была встречена только при раскопках пещер на юге Патагонии у Магелланова пролива. Правда, в подъемных материалах такие наконечники обнаружены и в других частях Южной Америки, в частности на памятниках комплекса Каролина. Поскольку техника их производства очень напоминает приемы изготовления оружия у древних охотников Северной Америки (наконечники типа Кловис и Фолсом), то стоянка Эль-Инга представляет собой важный опорный пункт для изучения процесса заселения южноамериканского континента, один из путей которого пролегал вдоль горных цепей Анд. Кроме наконечников, в Эль-Инга обнаружены различного рода скребки, двусторонне обработанные ножи, резцы, т. е. весь набор орудий, характерных для древних охотников.

Верхние слои стоянки, относящиеся к VII—VI тысячелетиям до н. э., были оставлены населением, тоже занимавшимся охотой, но уже на современных животных — ламу, оленя и более мелких представителей местной фауны. По аналогии с одновременными памятниками других районов можно предположить, что охота дополнялась собиранием растений. Сходные стоянки найдены в различных местах горного Эквадора, но все они остаются практически неисследованными.

На юге эквадорского побережья, в провинции Гуаяс, в то же время существовали поселения культуры Вегас⁵. От них остались раковинные кучи, расположенные по берегам древних русел, недалеко от береговой линии моря. Эти памятники характеризуются примитивной каменной индустрией без наконечников метательных орудий. Встречаются орудия из кости. В культурном слое поселений обнаружены глубокие могилы с коллективными вторичными захоронениями. Инвентаря в могилах почти нет, найдены только овалы гальки, выкрашенные охрой, и просверленные раковины.

Основой хозяйства культуры Вегас была комплексная эксплуатация ресурсов побережья, включавшая охоту на наземных животных (олений, пекари, лис и др.), рыбную ловлю, собирательство

моллюсков. Поселения имели круглогодичный характер, поскольку все источники пищи — прибрежные болота и мангровые заросли, удаленные от берега холмы и речные долины — находились в пределах непосредственной досягаемости для их обитателей.

Памятники V—IV тысячелетий до н. э. на эквадорском побережье неизвестны. Учеными высказывается предположение о том, что в это время климат стал значительно суше, а это привело к истощению ресурсов прибрежной полосы и оттоку населения в предгорные районы. Но столь же возможно, что данное обстоятельство связано и с недостаточной археологической изученностью этих мест. Только в конце IV — начале III тысячелетия до н. э. здесь снова возникают поселения. Некоторые из них по своему каменному инвентарю имеют определенное сходство с памятниками культуры Вегас (комплекс Ачальян)⁶. На побережье впервые появляется керамика — немногочисленные обломки очень грубой глиняной посуды с обильной примесью песка в тесте. Примерно к этому же времени относится и другой комплекс с более развитой керамикой — Сан-Педро⁷. Его горшки с отогнутым венчиком и округлым дном украшены прямыми и волнистыми резными линиями, идущими вокруг горла или образующими треугольники на стенках со следами лощения.

В 50-х годах Э. Эстрада, копая раковинные кучи в провинции Гуаяс на побережье, открыл новую, не известную дотоле культуру и назвал ее Вальдивия. В дальнейшем к ее исследованию примкнули североамериканские археологи Б. Меггерс и К. Эванс. В то время Вальдивия, возникновение которой датировалось тогда началом III тысячелетия до н. э., считалась древнейшей культурой Южной Америки, чьи создатели были знакомы с керамическим производством. Совершенно естественно, что авторы раскопок начали искать источники возникновения этого явления, столь важного для изучения древней культуры. Но они исходили из диффузионистских представлений о том, что каждое историческое явление могло быть изобретено только раз и только в одном месте. Начавшись в том или другом центре, оно распространялось на широчайшие пространства материков и континентов, переходя от одного народа к другому.

Именно поэтому Эванс, Меггерс и Эстрада попытались возвести керамику Вальдивии, представляющуюся тогда древнейшей в Южной Америке, к керамике III тысячелетия до н. э., принадлежавшей к среднему этапу культуры Дзёмон в Японии. По представлениям авторов, в это время океанские течения случайно забросили к берегам Эквадора лодку с жителями Японских островов, которые на первом месте начали изготавливать глиняные сосуды, известные на их родине, и научили этому занятию местное население.

В начале 60-х годов гипотеза была изложена в ряде статей и фундаментальной монографии, снабженной многочисленными таблицами, где сравнивались обломки сосудов с памятников культур Вальдивия и Дзёмон⁸. На первый взгляд, сравнение выглядело убедительным настолько, что в советской специальной периодике

появилась статья, популяризирующая концепцию Меггерс, Эванса и Эстрады⁹. Однако авторами гипотезы принимались во внимание только орнаменты и способы их нанесения на поверхность сосудов. Если же рассматривать весь комплекс материальной культуры, то оказывается, что такие ее компоненты, практически исключенные из сравнения, как форма сосудов, специфические женские статуэтки каменные орудия, в этих культурах совершенно различны.

Публикация гипотезы о японском происхождении американской керамики вызвала бурную дискуссию в американской археологии и этнографии того времени. Ведь лишь немногим ранее здесь дебатировался вопрос о том, не происходят ли все древнеамериканские цивилизации из Старого Света¹⁰. Но на дискуссию по Вальдивии очень скоро повлиял ряд не учтенных или недооцененных авторами «японской» гипотезы обстоятельств.

К середине 60-х годов в научный оборот стали поступать новые материалы о древнейшей керамике Южной Америки. Еще в 1961 г. колумбийский исследователь Х. Рейхель Долматов раскопал на Карибском побережье Колумбии стоянку Пуэрто-Ормига с керамикой архаического облика. Радиоуглеродные датировки позволили отнести ее к концу IV тысячелетия до н. э., т. е. ко времени не позже начала Вальдивии. Кроме того, при более тщательном исследовании основного из раскопанных поселений — самой Вальдивии — оказалось, что под слоями с материалом, характерным для одноименной культуры, залегают слои с еще более древней керамикой уже упоминавшегося комплекса Сан-Педро. Была пересмотрена и дата начала Вальдивии. Сейчас считается, что эта культура возникла на рубеже IV—III тысячелетий до н. э.

Более того, в печати появились и продолжают появляться до последнего времени статьи, в которых показывается слабость аналитической базы «японской» гипотезы — от неправильной методики изучения и сравнения археологического материала и интерпретации радиоуглеродных дат до несостоятельности представлений о направлении морских течений и господствующих ветров в Тихом Океане¹¹. Все это заставляет считать, что гипотеза Меггерс, Эванса и Эстрады к сегодняшнему дню полностью отвергнута наукой.

Эта полемика, как часто бывает в археологии, привлекла внимание специалистов к культуре Вальдивия, и в 60—70-х годах ее памятники стали довольно интенсивно раскапываться. Сейчас уже можно достаточно подробно представить себе общий облик культуры. Территория ее распространения захватывает все побережье в провинциях Гуаяс и Манаби, заходя во внутренние районы по р. Дауле. Некоторые исследователи отмечают присутствие близких Вальдивии материалов в горных районах и на севере Эквадора.

Вальдивийские поселки состояли из больших наземных столбовых домов овальной формы, расположенных вокруг центральной площадки. На поселении Энканто на о-ве Пуна в центре такой площадки были найдены остатки каменного фундамента какой-то общественной постройки. Наряду с небольшими поселками известно и огромное (площадью около 10 га) поселение Реаль-Альто¹². Оно

имело форму прямоугольника или овала с большой открытой площадью в центре. Посередине каждой из ее длинных сторон располагались постройки общественного назначения, которые исследователи условно называли Домом празднеств и Домом мертвых. В последнем найдена могила, выложенная каменными зернотерками и терочниками. В ней в скорченном положении была похоронена женщина. Могилу окружали остатки расчлененных захоронений мужчин, которые скорее всего были принесены в жертву при совершении центрального женского погребения.

По-видимому, с культом женщины-прародительницы связаны и многочисленные глиняные статуэтки с пышной прической, иногда двухголовые. Наряду с реалистическими изображениями встречаются и крайне условные. Искусство гончаров Вальдивии проявилось в разнообразии глиняной посуды — мисок, горшков различной формы, овальных сосудов иногда на четырех маленьких ножках. Посуда богато украшена узорами, нанесенными нарезкой, широкими желобками, налепами, наколами и т. п. Преобладают геометрические узоры, но на некоторых сосудах изображены человеческие личины.

Уровень социального развития создателей культуры Вальдивии неясен. Д. Латрап и его коллеги, исследовавшие Реаль-Альто, сопоставляют это поселение с племенными поселками индейцев бразильской Амазонии¹³, хотя совершенно неправомерно называют такой поселок городом (town).

О хозяйстве вальдивийцев тоже высказывались противоречивые мнения. Б. Меггерс, К. Эванс и Э. Эстрада, копавшие прибрежные раковинные кучи, безоговорочно считали их оседлыми рыболовами и собирателями моллюсков¹⁴. Однако с открытием таких крупных поселений, удаленных от берега океана, как Реаль-Альто, перед исследователями снова встал вопрос об экономической базе культуры. В настоящее время все большее признание завоевывают представления об ее земледельческом характере¹⁵. В почвенных условиях эквадорского побережья в отличие, например, от перуанского органика практически не сохраняется. Поэтому о земледелии в Вальдивии можно судить, только опираясь на ряд косвенных, хотя и достаточно весомых, признаков: отпечатки зерен кукурузы на керамике, анализ почв, содержащих ряд компонентов, связанных с ее возделыванием, специфическая истертость зубов на черепках вальдивийских погребенных, находка зернотерок с курантами и ряд других признаков.

О возделывании тропической культуры маниока говорят каменные пластины, вставлявшиеся в деревянную терку, которая употреблялась для приготовления муки из этого растения. Находки пряслиц и отпечатков тканей указывают на развитие ткачества, возможно, уже с применением простейшего станка. Для получения волокна, вероятно возделывался хлопчатник. Большое количество изображений тыков в керамике дает право думать, что и это растение широко употреблялось в быту вальдивийцев.

Приведенные факты довольно убедительно свидетельствуют о земледелии как основе экономики культуры Вальдивии, дополняв-

шейся, конечно, охотой и рыболовством. Другими словами, земледелие появилось на эквадорском побережье не позднее рубежа IV—III тысячелетий до н. э., но развилось оно скорее всего еще раньше в долинах горной части страны, которая в этом отношении остается пока совершенно не изученной. Имеющиеся даты вполне удовлетворительно сопоставляются с датами появления земледелия в горных долинах Центральных Анд. Но на территории Эквадора существовал, по-видимому, самостоятельный очаг древнего земледелия. Если это так, то, может быть, именно с ним связан феномен неожиданного появления в горах северного Перу (пограничного с Эквадором) высокоразвитой культуры Чавин, которая вполне может рассматриваться как древнейшая цивилизация Центральных Анд.

Возможная связь Чавина с эквадорскими культурами подчеркивается и тем, что именно в них найдены древнейшие образцы сосудов со стремявидной ручкой — форма, которая затем на две тысячи лет, начиная с того же Чавина, становится характерной для цивилизаций севера Перу. Эти сосуды впервые появляются в материалах культуры Мачалилья, сменившей культуру Вальдивия на побережье в середине II тысячелетия до н. э. и существовавшей здесь до конца указанного тысячелетия¹⁶

Керамическое производство доколумбового Эквадора достигло расцвета в культуре Чоррера (первая половина I тысячелетия до н. э.). Разнообразие форм, богатство орнаментации делают посуду Чорреры одной из вершин искусства древних гончаров Южной Америки. Многочисленные фигурные сосуды изображали людей и животных. Впервые появились сосуды с высоким коническим горлом, от основания которого отходит широкая ручка, а в месте ее соединения с туловом помещается свисток. Он издавал звук под напором воздуха, когда в сосуд наливали или из него выливали жидкость. Очень характерными были открытые миски, часто на поддонах. Иногда они имели форму распластанного животного (обычно летучей мыши) с маленькой головкой на краю.

Сосуды культуры Чоррера обычно подвергались сильному до блеска лощению, причем иногда лощили только полосы, служившие своеобразными узорами. Широко использовалась и негативная техника орнаментации, когда узор покрывался специальной защитной массой, а остальная поверхность сосуда была закопчена и залощена. В результате орнамент имел естественный цвет глины на блестящем черном фоне. Очень широкое распространение получила «радужная» роспись, когда тонкая пленка специально приготовленного глиняного ангоба наносилась пальцами на поверхность сосуда перед обжигом. Реже употреблялась орнаментация «шагающим штампом», тонкой нарезкой и др.

Большого изящества достигают антропоморфные глиняные статуэтки типа Мате. Их отличительная особенность заключается в своеобразном головном уборе, имеющем вид шапки или шлема, часто оттянутого назад, что, возможно, повторяет определенный тип искусственной деформации черепа.

В конце 50-х — начале 60-х годов известный специалист по ар-

хеологии Мезоамерики М. Ко выдвинул гипотезу о связи культуры Чоррера и следующей за ней культуры Техар с материалами поселения Ла-Виктория, исследованного им на тихоокеанском побережье Гватемалы¹⁷. Его построения опирались на сходство некоторых черт керамического комплекса: «радужная» и негативная роспись, «шагающий штамп», ряд форм сосудов, катушковидные украшения для ушей и т. п. М. Ко объяснял отмеченные черты сходства интенсивными морскими контактами между побережьем Эквадора и Гватемалы, откуда и распространялось, по его мнению, это влияние. С морскими контактами М. Ко связывал и появление в Южной Америке земледелия, основанного на возделывании кукурузы¹⁸. Однако, как уже говорилось, последующие исследования показали, что этот тип экономики появился в Эквадоре значительно раньше.

Результаты сравнения керамики Чорреры и Ла-Виктории тоже подвергаются сомнению, ибо, как и в случае с «японской» гипотезой о происхождении Вальдивии, здесь сравниваются лишь отдельные элементы, а не целые комплексы археологических культур. Воздействие теоретических построений диффузионизма на эту гипотезу несомненно. Недаром она была сразу же поддержана Б. Меггерс и К. Эвансом. Применяя в общем тот же метод сравнения изолированных черт культуры, Д. Латрап с такой же легкостью сумел обосновать происхождение эквадорских культур формативного периода из Амазонии, что вполне соответствует его общей концепции происхождения древних андских цивилизаций¹⁹. Другими словами, подобная методика сравнения позволяет «доказать» любую заранее запрограммированную идею. И если Д. Латрап ближе подходит к истине, чем М. Ко, то не за счет более углубленных методов исследования, а потому, что контакты между побережьем Эквадора и Амазонией, несомненно, существовали с глубокой древности.

Мы почти ничего не знаем о планировке поселений культуры Чоррера, но облик домов известен по глиняным макетам, а иногда и по скульптурным изображениям, помещавшимся на верхней части сосудов. Это были небольшие прямоугольные строения с двускатными крышами, часто стоящие на небольших возвышениях с лестницей, которая вела к прямоугольной двери. Дверная притолока, а иногда и весь фасад покрывались орнаментом.

В могильниках культуры Чоррера²⁰ было раскопано значительное число захоронений, содержавших скорченные костяки, сопровождавшиеся керамическими сосудами и изредка украшениями — костяными подсесками, амулетами из обработанных полудрагоценных камней (яшма, бирюза). В одном из погребений могильника Серритос были найдены остатки медной пластинки — древнейшего из известных металлических изделий Эквадора. Она относится к IX в. до н. э. Встречаются и вторичные захоронения без инвентаря. Некоторые черепа, обычно женские, искусственно деформированы. На одном черепе обнаружены следы трепанации.

Экономика создателей культуры Чоррера изучена мало, хотя можно довольно определенно говорить о ее земледельческом характере. находка отпечатков тканей свидетельствует о дальнейшем

развитии ткачества. Такие отпечатки были обнаружены, в частности, на комках глины с большой примесью смолы или нефти, которые, видимо, служили древним обитателям Эквадора своеобразными свечами.

Территория распространения Чорреры очень велика. Помимо южной и центральной части побережья, сходные материалы встречаются и на севере, в устье р. Эсмеральдас. В южной части горного района выделены комплексы Алауси и Серро-Наррио, в керамике которых много черт, свойственных классической Чоррере, хотя здесь есть материалы, связанные и с местной традицией. В печати сообщалось о находке П. И. Поррасом памятников типа Чорреры и в Орьенте²¹. С середины I тысячелетия до н. э. на территории, которую занимала Чоррера, существует ряд культур, связанных с ней генетически.

Во внутренних районах побережья (бассейны рек Гуаяс и Дауле) была распространена культура Техар, являвшаяся прямым продолжением Чорреры, в прибрежных районах провинции Гуаяс — культура Гуангала. В керамических комплексах этих культур продолжают традиции Чорреры: употребляются сосуды с высоким горлом и со свистком, изготавливаются статуэтки, восходящие к типу Мате. Иногда они служили свистками, для чего в них делали специальные отверстия. Посуда часто украшалась «радужной» росписью и негативными узорами.

Появляются и новые формы — кубки на поддонах, иногда полых, с глиняным шариком внутри, так что поддон мог звучать, как погремушка. Большие сосуды с высоким коническим основанием, на котором покоится плоская миска или блюдо, — «компотеры» — характерны для большинства эквадорских культур этого периода. У некоторых из них основания украшались прорезной личиной фантастического зверя. Кроме этих форм, встречаются округлые сосуды с отогнутым венчиком и миски на невысоком кольцевом поддоне. К культуре Гуангала относятся сосуды на четырех ножках, которые с помощью наклепов, изображавших руки, рот, глаза и головной убор, превращались в стилизованные человеческие фигуры. Такую же антропоморфную форму имели и ритуальные глиняные флейты.

Из глины делали удлиненные печати для нанесения раскраски на тело, богато орнаментированные пряслица и украшения, продававшиеся в мочки ушей и губы. В прибрежной культуре Гуангала многие украшения делали из раковин. Для Техара характерны раскрашенные с обоих концов продолговатые речные гальки, возможно, типа австралийских чурингов.

Гуангала была одной из первых культур эквадорского побережья, создатели которой начали широко использовать в быту металл. Здесь найдены медные иглы, рыболовный крючок, несколько украшений²². Все они изготовлены методом холоднойковки. На памятниках Техара обнаружено только одно медное украшение из двух соединенных колечек. Но основная масса орудий — кельты, топоры, тесла, наконечники метательных орудий и т. п. — из камня. Камен-

ные зернотерки и куранты служили, видимо, орудиями переработки продуктов земледелия.

Поселения культуры Гуангала состоят обычно из ряда холмиков на месте древних домов, которые строились из дерева и тростника с глиняной обмазкой. О жилищах культуры Техар можно судить по глиняному скульптурному изображению дома с высокой двускатной крышей и дверью в середине торцевой стены. Памятники этой культуры обычно располагались в речных долинах и представляли собой оседлые земледельческие поселения.

В Ла-Либертад Дж. Башнелл раскопал могильник культуры Гуангала²³ с погребениями двух типов — вытянутыми труположениями и вторичными захоронениями, преимущественно черепов с небольшим количеством костей. Последние были совершенно лишены погребального инвентаря. Труположения сопровождались небольшим количеством вещей, иногда одним-двумя сосудами.

В устье р. Гуаяс и на побережье залива Гуаякиль во второй половине I тысячелетия до н. э. — первой половине I тысячелетия н. э. существовала культура Хамбели. Ее керамика отличается от керамики других культур этого времени, хотя и здесь встречается такой характерный для этого этапа сосуд, как «компотера». Много разнообразных мисок с утолщенным краем, округлых горшков с раздутым венчиком. Встречаются сосуды на ножках, массивных и простых, примитивные глиняные статуэтки.

Керамика расписана простыми узорами белой краской по красному фону, но встречается в негативная роспись. Иногда сосуды украшены нарезкой — простыми геометрическими фигурами или кружками с точкой посередине. Изредка встречаются налепы в виде голов птиц и животных. Из полированного камня и раковин делали бусы и подвески, в том числе изображавшие людей, животных и птиц.

Поселения культуры Хамбели очень невелики. Их обитатели жили прежде всего за счет собирательства в мангровых зарослях у побережья, рыбной ловли и, может быть, примитивного земледелия. В целом эта культура производит впечатление периферийной, отстававшей в своем развитии от культур центральной части побережья.

К северу от культуры Гуангала вплоть до мыса Галера располагались две синхронные ей культуры — Баия и Хама-Кюаке. Их материалы имеют много общего. В керамике почти нет черт, восходящих к культуре Чоррера, хотя «радужная» роспись иногда встречается, так же как и сосуды с высоким горлом и ручкой у его основания. Очень распространены были открытые миски или блюда на трех или четырех ножках. Ножки разной формы — конические, цилиндрические, петлевидные. Часто они имеют антропоморфные черты. Человеческими фигурками украшались и цилиндрические плоскодонные сосуды. Встречаются также округлые горшки с отогнутым венчиком и кувшины с коротким горлом и уступом на плечиках. Очень специфическую форму имеет двугорлый сосуд с мостовидной ручкой.

Посуда украшалась многоцветным геометрическим орнаментом, сделанным различными видами росписи, в том числе негативной. Встречается и полихромная роспись по белому ангобу. Иногда орнамент наносился нарезкой, инкрустированной затем разноцветной пастой (красной, черной или белой).

Очень своеобразны глиняные печати культуры Хама-Коаке со сложными орнаментальными композициями, куда, помимо геометрических узоров, включены растительные мотивы и фигурки птиц и животных. Печати имели прямоугольную и округлую форму с ручкой сзади. Кроме плоских, найдены и многочисленные цилиндрические печати, позволявшие «прокатывать» рисунок. Из глины делали также свистки, флейты, пряслица и курительные трубки, часто в виде человеческой фигуры.

Разнообразны глиняные статуэтки, изображавшие мужчин и женщин в пышных головных уборах и одеждах. Среди головных уборов встречаются очень сложные, украшенные изображениями змей и фантастических чудовищ. Один сосуд культуры Баия с тремя туловами, высоким горлом и мостовидной ручкой был украшен двумя скульптурами, изображавшими одинаковые человеческие фигуры в обрамляющих лицо высоких головных уборах. В обеих руках они держат по змее. По-видимому, это скульптурная «иллюстрация» к какому-то эпизоду не дошедшей до нас, но уже довольно высоко развитой мифологии. Известны изображения фантастического существа, сочетающего в себе черты человека и зверя с выступающими клыками. Фигурки чаще всего изготавливались при помощи форм, что позволяло неоднократно повторять изображение.

Видимо, с религиозными представлениями и обрядами связана маска, небрежно выбитая из медного листа. Она была найдена на побережье провинции Манаби и, несомненно, принадлежала к культуре Баия, поскольку на ее ушах изображены украшения, типичные для этой культуры.

Раскопки на о. Ла-Плата, недалеко от берегов провинции Манаби, показали, что этот остров занимал особое место в жизни создателей культуры Баия²⁴. Там не было найдено никаких следов поселений, зато обнаружены большое количество обломков сосудов и статуэток, а также странные прямоугольные и круглые обточенные камушки. На некоторых из них был нанесен орнамент в виде косоугольного креста и кружков с точкой посередине. Кроме того, здесь обнаружены украшения и небольшие треугольные камни со схематически выгравированными на них человеческими личными. Поскольку все это найдено на вершинах холмов и обращенных к востоку склонах, Э. Эстрада полагал, что баиянцы были солнцепоклонниками²⁵.

Поселения культуры Баия располагались вдоль побережья. Большие размеры этих поселений и расположение составляющих их холмов позволили некоторым исследователям называть их протогородами. Однако широких раскопок не проводилось, поэтому подобное предположение остается недоказанным. Единственное поселение, где проводились раскопки,— Тарки как раз не дало скольких-нибудь значительных архитектурных остатков²⁶.

Несмотря на отсутствие широких раскопок, мы довольно хорошо представляем себе облик домов. Известны их глиняные модели и скульптурные изображения на сосудах. Это обычно прямоугольные строения с высокой двускатной крышей. Конек крыши прогнут так, что углы его поднимаются значительно выше середины. Крыша иногда двойная, фасад дома украшен геометрическим орнаментом. Изредка в дверях дома, находящихся в торцевой стене, изображена фигура сидящего человека. Модели домов известны и в культуре Хама-Коаке. Они близки баиянским по конструкции, но на некоторых изображениях выглядят более усложненными. Поскольку часто постройки изображены на вершине пирамиды, то скорее всего это храмовые здания. Однако вряд ли они сильно отличались по конструкции от жилых домов.

Общий облик моделей домов и своеобразные керамические подставки для головы (подушки?) на двух или трех ножках послужили одним из аргументов при попытке искать истоки культур Баня и Хама-Коаке в Юго-Восточной Азии и Китае²⁷. Так же как и в упоминавшихся выше миграционистских гипотезах, в основе этого предположения лежало сличение отдельных вырванных из комплекса черт культуры.

Культура северного побережья Эквадора конца I тысячелетия до н. э. — начала I тысячелетия н. э. смыкается, с одной стороны, с широко известной культурой Тумако, существовавшей на терри-



Глиняные головы доинкского периода
из района Эсмеральдас

тории Колумбии, а с другой — с уже описанными древностями западного побережья²⁸.

В посуде памятников северного побережья большое распространение получили триподы и тетраподы на раздутых ножках иногда в виде стилизованных птиц. Есть сосуды с кольцевым поддоном и «компотеры». Миски и горшки часто имеют ребро, а иногда сосуд украшен выступающим бортиком вокруг тулова или под венчиком. Встречаются сосуды с двумя горлышками и мостовидной ручкой. Видимо, для ритуальных целей применялись маленькие сосуды-терки — либо со вставленными в дно каменными зубьями, либо со специальными надрезами на нем. Керамика расписывалась белой и красной красками, но встречается и негативная роспись. Часто сосуды украшены тонкой нарезкой по лощеному красному ангобу. Нарезкой же часто ограничивались узоры, закрашенные красной краской.

Для культуры этого района характерны антропоморфные глиняные статуэтки, как реалистические, так и фантастические, изображающие клыкастых монстров. Они лепились чаще всего с помощью специальных форм. В формах оттискивались и глиняные «дощечки» с барельефными изображениями людей, в том числе женщины с ребенком. Отверстия в некоторых «дощечках» позволяют предполагать, что их носили как амулеты. Из глины делали и небольшие маскоиды, цилиндрические и плоские печати со сложным рисунком,



Фигурка обезьяны с золотой маской. Культура Ла-Толита. Глина, золото
Фигурка женщины с ребенком из Пимампиро, провинция Имбабура.
Глина

флейты, в том числе и флейты Пана, антропо-, зоо- и орнитоморфные свистки и, конечно, пряслица, покрытые нарезным орнаментом.

В отличие от культур западного побережья, не отличавшихся обилием металла, памятники провинции Эсмеральдас дали гораздо больше металлических изделий. По-видимому, здесь сказывается близость к колумбийскому металлургическому очагу. Производились прежде всего мелкие украшения из меди и золота. Иногда употреблялась и платина. Техника обработки металла еще примитивна, это в основном ковка, хотя обитатели северного побережья уже умели сплавлять золото с медью и платиной. Изготавливались булавки и иглы, колокольчики и украшения для носа и ушей, бусы и рыболовные крючки. Встречаются даже медные топоры с полукруглым лезвием.

Наиболее известный памятник северного побережья — Ла-Толи-та. Это большое поселение, расположенное на острове в устье р. Сантьяго, близ границы с Колумбией. Здесь находится около 40 прямоугольных и круглых холмов — искусственных холмов, скрывающих, по всей вероятности, остатки древних сооружений. Их высота от 1,5 до 6—7 м, а самый большой достигает 9 м. Он стоит на краю большой площади, окруженной другими холмами. Поселения подобного типа, но несколько меньших размеров найдены и в других пунктах побережья, вплоть до устья р. Эсмеральдас. Как и в прочих культурах, конструкцию домов мы знаем лишь по их глиняным моделям. Они прямоугольны, имеют седловидную крышу и конструктивно близки к изображенным на моделях Хама-Кюаке.

Погребения этого времени почти не известны, но в первой половине I тысячелетия н. э. здесь появляется тот тип погребений, который становится особенно распространенным в последующий период. Это могилы с «трубой», состоящей из врытых в землю и расположенных друг на друге больших сосудов с выбитыми днищами. «Труба» соединяет погребение с поверхностью земли. Само захоронение может располагаться как в основании «трубы», так и в стороне от нее.

В замкнутых долинах эквадорских Анд, в провинциях Асуай и Каньяр, известны близкие между собой памятники этого времени. Исследователи относят их к культуре Чаульямба. Найденная здесь керамика имеет ряд параллелей с материалами побережья. Ведущей формой были округлые сосуды с сильно отогнутым венчиком и миски, иногда на кольцевых поддонах. Встречаются и плоскодонные миски с ребром. Посуда тонкостенная, часто лощеная. Она украшена полосами, нанесенными красной краской или пролощенными, иногда ограниченными нарезкой. Известны негативная роспись и роспись белым по красному фону. Керамические печати и статуэтки редки. Найдены пряслица из обточенных черепков, костяные шилья и немногочисленные каменные орудия. Украшения — подвески, бусы, антропоморфные фигурки — вырезались из морских раковин и камня.

Поселения культуры Чаульямба располагались обычно вдоль речных долин и состояли из круглых или овальных столбовых до-

мов. Иногда встречаются временные стоянки в пещерах. На дне долин возделывали кукурузу и другие растения. Земледелие дополнялось охотой — на поселениях были найдены кости оленя и других диких животных.

В отличие от культуры Чаульямба древности этого времени в долине Риоамба известны лишь по погребальным памятникам, прежде всего по могильнику Тункахауан, раскопанному Х. Хихоном-и-Кааманьо²⁹. Он состоит из одиночных захоронений в ямных могилах. Погребенных сопровождала керамика — округлые сосуды, миски (часто на поддоне), высокие «компотеры» с основанием-погремушкой. Посуда украшена негативной росписью — точками, полосами, которые дополнялись белыми и красными узорами, нанесенными краской. Геометрическая роспись белой краской по красному ангобу тоже типична для сосудов этой культуры. Кроме керамики, в могилах найдены украшения — булавки и подвески, сделанные из меди, крюки и наконечники для копьеметалок из того же металла.

Северная часть горного Эквадора очень плохо изучена. Известные здесь памятники, преимущественно типа тол, не имеют надежной датировки.

Исследование Орьенте только начинается. Периоду регионального развития побережья здесь хронологически соответствуют комплексы Ясуни (конец I тысячелетия до н. э.) и Тивакундо (середина I тысячелетия н. э.), выделенные К. Эвансом и Б. Меггерс при изучении небольших поселений в верхнем течении р. Напо³⁰. Для комплекса Ясуни характерны широкие открытые миски и открытые горшки с ребром и горизонтально отогнутым венчиком. Керамика украшена прочерченными линиями и точечными наколами, образующими простой геометрический орнамент. Встречаются и налпы (часто с рядом насечек на них). Иногда поверхность сосуда покрывается красным ангобом.

Комплекс Тивакундо характеризуется горшками округлой формы с припухлым венчиком. Среди них встречены и сосуды с подкошенными у дна стенками. Посуда орнаментирована красной росписью, иногда ограниченной нарезкой. Никакой связи с керамикой Ясуни в материале Тивакундо не наблюдается.

Культуры Эквадора периода регионального развития делятся на три группы: 1) культуры бассейна р. Гуаяс — Техар, Гуангала и отчасти Хамбелли; 2) примыкающая к ним группа горных культур районов Каньяр и Риоамба; 3) культуры большей части западного и всего северного побережья — Баия, Хама-Коаке и Толита. Особняком стоят синхронные им комплексы верховьев р. Напо. Различия между группами прослеживаются прежде всего в керамике. Так, в культурах первой группы сильнее, чем во всех остальных, чувствуются традиции Чорреры. В культурах третьей группы в большей степени заметно родство с колумбийскими древностями, отчего их своеобразие стало причиной того, что в основном с ними связаны диффузионистские представления о мезоамериканском и даже азиатском их происхождении. Но обоснование этих

представлений строилось все тем же методом сравнения отдельных черт культуры в полном отрыве от археологического комплекса. Необходимо учитывать и то, что именно в районе распространения этих культур эпоха, им предшествующая, остается пока совершенно не изученной. А без знания древностей этого времени неправомерно ставить и решать вопрос о происхождении культур периода регионального развития.

Следующая эпоха — период интеграции — характеризуется существованием на территории Эквадора нескольких крупных культурных общностей. Для этого времени уже становится возможным сопоставление письменных источников с археологическими материалами, хотя их данные совпадают далеко не всегда. В южной части побережья, на территории первой группы культур предшествующего периода, сформировалась культура Милагро-Кеведо. В это время (вторая половина I — первая половина II тысячелетия н. э.) характер археологического материала значительно изменяется. Керамика становится более грубой и простой по формам: большие толстостенные горшки, округлые миски на поддоне, «компотеры» различных размеров, иногда с прорезным основанием, триподы на прямых, витых и петлевидных ножках. Встречаются изящные миниатюрные сосудики, керамические «стулья» и барабаны. Особый вид сосудов — большие (до 1 м высотой) погребальные урны с раздутыми боками и приостренным для вкапывания в землю дном.

Орнамент керамики тоже стал несколько грубее. Он занимает только верхнюю часть сосуда под венчиком. Встречаются еще роспись красной краской и (изредка) негативная, лощение по красному ангобу, но основным приемом становятся налепы, часто фигурные, нарезка и прочерчивание гребенчатым штампом. В орнаментике посуды, а также в мелкой пластике (амулеты, фигурки из камня) наряду с антропоморфными мотивами обильны изображения змей, лягушек и птиц.

Создатели культуры Милагро-Кеведо были великолепными металлургами. Из меди, серебра, золота они изготавливали украшения и мелкие орудия. Из кусков расплющенного металла делались сосуды, обычно с человеческой личиной на стенке. Серьги, подвески для носа и другие украшения изготавливались в различной технике³¹. Так, из длинной проволоки различного сечения (чаще всего серебряной) сворачивались разнообразные, иногда очень усложненные спирали, образующие кольца или подвески. Спираль, лежавшая в основе орнаментальных композиций, возможно, восходила к мотиву мифической змеи. Другая техника состояла в создании филигранного узора на небольших проволоках с напаянными шариками. Она чаще всего употреблялась при изготовлении украшений для носа. Здесь филигранная оправа обрамляла вставленный в нее и соответственно обточенный камень или раковину. Знали металлурги Милагро-Кеведо и золочение предметов из сплава меди и золота путем вытравливания меди с поверхности изделия.

Из меди делали своеобразные полукруглые ножи с черешком для насаживания рукоятки, рыболовные крючки, крюки для копье-

талок и литые топоры и долота, пинцеты для выщипывания волос, иглы. Маленькие пластинки, по форме напоминающие топоры, обычно рассматриваются исследователями как своеобразный вариант древних денег. Литые пластины с человеческой личиной интерпретируются как символ высокого социального уровня их обладателя.

Культура Милагро-Кеведо известна прежде всего по могильникам в толах. В них встречаются групоположения, вторичные коллективные захоронения в урнах и погребения с «трубой» из сосудов без дна, доходящей иногда до 5 м в высоту. Толы достигают больших размеров. Так, тола Панааяль имеет 120 м в длину и 20 м в высоту. Есть и простые грунтовые могильники (часто на поселениях) с тем же обрядом погребения.

В могильниках прослеживается имущественная дифференциация, отражающая, по-видимому, реальное расслоение общества. Беднейших покойников сопровождают только несколько сосудов и мелкие украшения. Наиболее богатые захоронения имеют большое количество керамики и металлических вещей, включая золотые украшения, свидетельствующие о высоком ранге погребенного, — ожерелья, диадемы, серебряные сосуды, орнаментированные копьёметалки и упоминавшиеся медные пластины с личиной.

Кроме могильников, известны поселения с невысокими холмиками на месте древних домов и высокие толы, под которыми, видимо, находятся постройки общественного назначения. Основой хозяйства, несомненно, было земледелие. Близ Гуаякиля с помощью аэрофотосъемки были найдены и обследованы остатки полей на искусственных земляных платформах, занимавших общую площадь до 5 тыс. га. Земледелие дополнялось охотой и рыболовством.

Параллельно с культурой Милагро-Кеведо вдоль западного побережья Эквадора от устья р. Гуаяс до залива Баия-де-Каракес существовала культура Мантеньо. Ее керамика отличалась значительным своеобразием. Появилось много сосудов с антропоморфными чертами — таких, как большие горшки со скульптурной личиной на раздутом горле, имеющем иногда очень небольшое отверстие. Изредка изображалась полная человеческая фигура. В некоторых случаях раздутое горло оформлено в виде женской груди. Встречаются зоо- и орнитоморфные сосуды, кубки на широком поддоне сложного профиля и «компотеры». Основой бытовой посуды были различные миски.

Украшалась посуда чаще всего линиями, черное лощение которых выделяется на сером фоне глины, а также нарезкой. Ею наносились геометрические узоры, фигуры пеликанов — излюбленный мотив искусства культуры Мантеньо, фантастические личины. Кроме того, известны и налесты, в ряде случаев изображающие змей.

Антропоморфные глиняные статуэтки изображают сидящих и стоящих женщин и мужчин. Большие фигуры делались от руки, меньшие — с помощью форм. Обилие богато орнаментированных пряслиц говорит о развитии производства текстиля. С ним связано и наличие металлических игл. Из металла (золота и серебра), кро-

ме того, изготовляли пинцеты, украшения — бусы, диадемы, браслеты и т. п. Но металлообработка в Мантеньо была развита слабее, чем в Милагро-Кеведо или в Ла-Толите. Зато высочайшего уровня достигло здесь камерезное искусство. Из камня делали зооморфные сосуды, часто в виде свернувшегося ягуара, скульптуры птиц, зверей, человеческие изображения. Характерной чертой скульптуры Мантеньо были каменные стулья или троны, сиденья которых покоились либо на животном, либо на человеческой фигуре. Хорошо известны и каменные плиты с рельефами, изображающими жреца или женщину в дверях храма с богатой орнаментированной притолокой.

Камень употреблялся и в основании стен домов. Эти дома были иногда очень значительных размеров и имели от одной до семи комнат. В больших поселениях расположение домов говорит о некоторой упорядоченности планировки. Поселки образовывали определенную иерархию по размерам. Одним из самых крупных было поселение Серро-де-Охас. Большое поселение располагалось на месте современного г. Манта.

Известны и могильники культуры Мантеньо, как в специальных толах, так и грунтовые. Форма могил различна: глубокие колоколовидные ямы со входом, закрытым каменной крышкой и окруженным оградкой из камней; катакомбы с глубокой входной ямой и погребальной камерой сбоку от нее.

К югу от г. Манта памятники культуры Мантеньо известны по всему побережью вплоть до о-ва Пуна. Согласно испанским источникам XVI в., на побережье жили две различные группы индейцев — манта в центральной его части и уанкавилка на юге. Обитатели о-ва Пуна составляли самостоятельную группу.

Вдоль северного побережья Эквадора известен ряд крупных поселений позднего периода. В то время продолжала существовать Ла-Толита, функционировавшая как общее для всего побережья святилище и торжище³². На месте современного г. Атакамес тоже находилось крупное поселение с большим количеством тол, как погребальных, так и от различного рода построек. Они располагались группами вокруг небольших площадей. В каждой такой группе выделяются толы большего, чем остальные, размера. Возможно, это остатки зданий общественного назначения, скорее всего храмов, о существовании которых упоминают письменные источники.

Глиняные модели домов из этого района свидетельствуют о постройках, сходных с домами предшествующих культур. Однако и письменные источники, и этнографические данные сообщают о жилых домах на четырех столбах, что предохраняло жилище от тропической сырости. Вероятно, оба типа сосуществовали, но изображенные на моделях строения были связаны с наземными храмовыми зданиями. Из домов на столбах состояли, по-видимому, мелкие поселения, в большом количестве обнаруженные в провинции Эсмеральдас.

Население плодородных долин юга горного Эквадора достигло к моменту инкского завоевания значительных успехов в экономиче-

ском и социальном развитии. Сложившаяся здесь культура хотя и имела тесные связи со своими соседями на побережье (культурой Милагро-Кеведо), но отличалась заметным своеобразием.

Специфической формой местной керамики являются цилиндрические сосуды со слегка выпуклыми стенками и человеческой личиной у венчика. Черты лица нанесены нарезкой, за исключением носа и ушей, сделанных налепами. Личина изображалась и на высоких горлах округлых сосудов. Встречаются широко распространенные в то время «компотеры».

Высокого уровня достигла металлургия. Производилось большое количество золотых и серебряных вещей, причем оба металла могли соединяться в одном изделии. Выделялись диски, браслеты, украшения для носа и ушей, диадемы, флейты и другие предметы. Ряд украшений, в первую очередь булавки и кольца, а также орудия и оружие — ножи, топоры, навершия булав и пр. — изготавливались из меди. Одновременно продолжали существовать и каменные орудия.

Многочисленные поселения концентрировались в долинах, пригодных для земледелия. Кроме него, важной отраслью хозяйства было животноводство. В домашних условиях разводили морских свинок, на горных пастбищах паслись стада лам и гуанако.

Могилиники находились преимущественно на высокогорье. Захоронения совершались в квадратных, круглых, а иногда в катакомбных могилах. В могилиниках ярко выражена значительная имущественная и социальная дифференциация. Наряду с погребениями без инвентаря или с несколькими вещами обнаружены могилы, содержавшие сотни золотых и серебряных предметов в отдельных случаях общим весом до 200 килограммов.

Испанские хронисты сообщают, что этот район в момент инкского завоевания был населен индейцами каньяри, которые распались на несколько враждовавших между собой групп. В совокупности с данными археологии это позволяет предположить, что каньяри находились на последних ступенях первобытности и, видимо, у них шла острая борьба за создание племенного союза и главенство в нем.

В центральной части горного района древности позднейшего периода изучены крайне фрагментарно. Происходящая отсюда керамика рядом черт напоминает керамику культуры Милагро-Кеведо, с которой у обитателей долины Риобамбы были, несомненно, тесные связи. Здесь встречены «компотеры» с прорезным основанием и некоторые другие формы сосудов, близкие к посуде этой прибрежной культуры. Своеобразны антропоморфные сосуды с коническим, расходящимся воронкой горлом, триподы на ножках, напоминающих по форме лист кактуса, и небольшие миски с ручкой на одной стороне. Посуда украшена негативной росписью, нарезным геометрическим орнаментом, налепами на горлышке сосуда, передающими человеческое лицо.

Орудия — топоры, крюки для копьеметалок, навершия булав, зернотерки и куранты к ним делали преимущественно из камня.

Металлических изделий очень мало. Это прежде всего украшения, но найден и один медный топор.

Основная категория известных памятников — погребения в ямах и простых катакомбах с камерой, дно которой находится ниже дна входной ямы. Одиночные скорченные захоронения сопровождалось сосудами, изредка украшениями и орудиями.

Письменные источники сообщают о том, что в центральной части горного Эквадора во времена конкисты жили два разных народа — латакунга на севере и пуруа на юге. Они были разделены на ряд независимых племен, каждое из которых имело своего вождя. По-видимому, уровень их социального развития был несколько ниже, чем у каньяри и живших севернее индейцев кара.

Северная часть горного Эквадора до последнего времени была известна только по обследованиям и незначительным раскопкам 20-х — 30-х годов. Лишь в середине 60-х годов начались довольно широкие исследования экспедиции из ФРГ в Кочаски, недалеко от Кито³³, где еще в конце 30-х годов небольшие раскопки провел М. Уле.

Керамический материал здесь значительно отличается от смежных районов. Нарядной парадной посуды немного. Преобладает грубая керамика. Широко распространены миски, иногда на поддонах. Встречаются «компотеры» и так называемые амфоры с удлиненным, заостренным книзу туловом и высоким широким горлом. Есть округлые горшки с высоким и широким горлом с отогнутым венчиком. Иногда сосуды имеют ребро, украшенное налепами. Очень своеобразны асимметричные сосуды, которые, как миски и округлые горшки, иногда делались с тремя ножками.

Поверхность сосудов покрыта красным ангобом, на котором лощеные вертикальные полосы образуют рисунок, состоящий из лучей. Встречается роспись белой краской по красному фону, а также негативная. Геометрический орнамент чаще всего располагается у горла сосуда. Полихромная роспись есть только на привозной посуде.

Глиняные антропоморфные фигурки очень схематичны. На них налепами изображены только глаза и нос, а маленьким надрезом — рот. Встречаются и фигурки животных. Очень характерны вылепленные из глины раковины-трубы, употреблявшиеся для каких-то церемоний.

Металлические вещи немногочисленны. В основном это украшения: булавки, кольца, украшения для носа из меди, золотые диски и пекторали. Встречаются медные топоры и звездчатые булавы.

Булавы сходной формы и топоры различных типов делали из камня.

Исследовавшийся экспедицией из ФРГ Кочаски представляет собой значительный центр, где находятся 15 тол в форме усеченной пирамиды высотой до 20 м с наклонными ходами-пандусами длиной до 200 м³⁴. При раскопках одной из таких пирамид на ее вершине были обнаружены круглые обожженные глинобитные площадки диаметром около 17 м — остатки круглых столбовых построек. Ско-

рее всего это были храмы или святилища, а скопление пирамид являлось «священным кварталом» поселения, остатки которого находились непосредственно к югу от него.

Результаты раскопок еще не опубликованы, но из письменных источников известно, что население севера горного Эквадора жило в круглых домах, форму которых и повторяли, видимо, культовые постройки. Кроме того, в различных музейных и частных коллекциях имеется несколько происходящих из этих районов глиняных моделей домов. Это высокие конические постройки с прямоугольной дверью, а иногда с трубой в центре крыши. На одной такой модели изображена целая «усадебка», состоящая из трех круглых домов, обнесенных высокой прямоугольной стеной. Стена опиралась на столбы и имела маленькую входную дверь. Вероятно, такая «усадебка» была местом обитания одной большой семьи.

В Кочаски найден также ряд погребальных холмов. В них встречены могилы с сидячими захоронениями и скудным погребальным инвентарем. По всему северу горного района известны также находки катакомб с боковой камерой, в которых обычно совершались одиночные погребения, хотя встречаются и коллективные. Катакомбы иногда превращаются в очень сложные сооружения с несколькими камерами, расположенными звездой вокруг входной ямы. В каждой камере находилось по покойнику. В некоторых случаях основной погребенный сопровождался несколькими явно подчиненными лицами, кости которых обнаружены во входной яме. Наиболее богатые и сложные захоронения сконцентрированы в северо-восточной части рассматриваемого района. Возможно, здесь было место усыпальниц знати.

Наличие такого центра, как Кочаски, и заметной дифференциации в погребениях позволяет считать, что население севера горного Эквадора к моменту инкского завоевания довольно далеко продвинулось в своем социальном развитии, несколько обогнав остальные горные племена. Этот уровень обеспечивался развитым земледелием, причем, помимо кукурузы, здесь возделывались киноа и картофель. Лама и морская свинка составляли мясной рацион индейцев кара. Определенную роль играла и охота.

Судя по письменным источникам, у кара существовало политическое объединение — царство Киту во главе с правителем того же имени, под властью которого находилась территория между современными Кито и Ибаррой. Это царство пало под ударами инкских армий.

Инки появились на территории Эквадора в конце 60-х годов XV в. Завоевание началось с того, что Топа Инка Юпанки, подойдя с войсками к землям каньяри с юга, предложил им сдаться³⁵. Предложение было принято, и земли каньяри вошли в состав инкской «империи». Несколько позже Топа Инка завладел центральными долинами и вплотную подошел к границам царства Киту. В это же время прибрежные индейцы уанкавилка добровольно вошли в состав Тауантинсуйю, но вскоре восстали против инкского господства. Топа Инка жестоко расправился с восставшими и приступил к

покорению северных долин. Оно длилось несколько лет из-за упорного сопротивления индейцев кара. Топа Инка привлек к руководству военными действиями своего сына и наследника Уайна Капака, который и завершил эту борьбу приблизительно на рубеже XV—XVI вв., дойдя до района Пасто на юге Колумбии.

После смерти отца Уайна Капак присоединил к своей державе север перуанского побережья до Тумбеса и двинулся дальше к северу, где окончательно покорил уанкавилка и подчинил о-в Пуна, население которого очень скоро восстало против инков. Инки с обычной жестокостью подавили и это восстание. Через некоторое время Уайна Капак возобновил борьбу за побережье и двинул свои армии на индейцев манта, которые легко ему покорились. Затем он продвинулся далеко на северо-восток, подойдя к уже завоеванным им ранее горным районам.

Так были завершены завоевания инков на северной оконечности Тауантинсуйю. В покоренных землях инки заводили свои порядки, строили храмы Солнца и насаждали его культ, прокладывали дороги с постоянными дворами (тамбо), вводили государственный язык кечуа и, конечно, собирали дань в пользу Куско. Местные вожди включались в инкскую иерархию, а оказывавшие сопротивление безжалостно истреблялись. Для окончательного закрепления плодов завоевания сюда переселили значительное число митимаев — жителей района Куско и берегов озера Титикака, а многих местных жителей перевели в другие районы «империи».



Солнечный диск из провинции Лоха. Первый инкский период. Золото
Глиняная ваза с простым орнаментом из Пильяро. Культура инков

В материальной культуре, однако, инкское влияние чувствуется слабо. Оно выражается лишь в находках по всей территории Эквадора, в основном в горах, отдельных инкских сосудов, прежде всего арибаллов. В большей степени это влияние ощущается, естественно, в землях каньяри, дольше всех пробывших под инкским господством. Здесь встречаются кубки-керы, сосуды с петлевидной ручкой и другие типичные для инков вещи.

В покоренных областях Эквадора инки основали ряд административных центров. Однако до последнего времени памятники настоящей Ингапирка в провинции Каньяр³⁶, где находится большой комплекс руин с классической инкской кладкой. Он включает дороги, святилище, «монастырь» дев Солнца и другие общественные и жилые здания. Еще одним типично инкским памятником является погребение, раскопанное на о-ве Ла-Плата у берегов провинции Манаби. В нем были найдены пять человеческих фигурок из золота, серебра и меди, большой каменный топор и сосуды. Это погребение могло принадлежать кому-то из сподвижников Уайна Капака периода похода на индейцев манта, но в целом его трудно объяснить, если иметь в виду слабость политического контроля инков над побережьем.

* * *

Население Эквадора до прихода испанцев прошло долгий и интересный путь самостоятельного развития. Историческое своеобразие этого района во многом определялось тем, что он занимал промежуточное положение между андской областью древних цивилизаций и миром высокоразвитых культур Колумбии, не перешагнувших, однако, порога классового общества. Колумбийское влияние явственно ощущается в культурах севера Эквадора, в то время как южная его часть тяготеет к перуанским древностям. При всем этом культура Эквадора всех периодов его доиспанской истории сохраняет свою самобытность и демонстрирует огромные творческие возможности коренного населения страны.

На всех этапах доколумбовой истории это население играло значительную роль в процессе прогрессивного развития андской зоны южноамериканского континента. В эпоху плейстоцена оно принимало непосредственное участие в процессе заселения долин и высокогорий Анд. Именно территория Эквадора была одним из важных промежуточных пунктов на пути расселения древнейших американцев на юг, в сторону Огненной Земли. В IV—III тысячелетиях до н. э. здесь, видимо, располагался один из центров «неолитической революции», в процессе которой население Эквадора создало экономику нового типа, основанную на земледелии. В дальнейшем исторический прогресс привел к созданию политических образований, стоявших по крайней мере на пороге классового общества. Таким было, по-видимому, царство Киту, которое, по свидетельству письменных источников, выступило достойным соперником могущественного Тауантинсуйю и оказало упорное сопротивление инкским завоевателям.

- ¹ *Sullivan L. R., Hellman M.* The Punin Calvarium.— Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, New York, 1925, v. 23, pt 7.
- ² *Willey G. R.* An Introduction to American Archaeology. V. 2. South America. Englewood Cliffs. New Jersey, 1971, p. 36.
- ³ *Ibid.*, p. 40.
- ⁴ *Bell R. F.* Evidence of a Fluted Point Tradition in Ecuador.— American Antiquity. Salt Lake City, 1960, v. 26, N 1; *Mayer-Oakes W. J.* Early Man in the Andes.— Scientific American, 1963, v. 208, N 5.
- ⁵ *Stohtert K. E.* The Early Prehistory of the Sta. Elena Peninsula, Ecuador: Continuities Between the Pre-ceramic and Ceramic Cultures.— Actas del XLI congreso internacional de americanistas, México, 2 a 7 septiembre de 1974. México, 1976, v. II, p. 88—91.
- ⁶ *Ibid.*, p. 91—93.
- ⁷ *Bischof H.* San Pedro and Valdivia.— Frühe Keramikkomplexe an der Küste Südwest-Ecuadors.— In: Beiträge zur allgemeinen und vergleichenden Archäologie. München, 1979, Bd. 1, p. 352—356.
- ⁸ *Estrada E., Meggers B., Evans C.* Possible Transpacific Contact on the Coast of Ecuador.— Science, New York, 1962, v. 135, N 3501; *Meggers B., Evans C., Estrada E.* Early Formative Period of Coastal Ecuador: the Valdivia and Machalilla Phases.— Smithsonian Contributions to Anthropology, Washington, 1965, v. 1.
- ⁹ *Арутюнов С. А.* Древние тихоокеанские связи: миф или реальность? — Сов. этнография, 1967, № 4.
- ¹⁰ Обзор дискуссий по проблеме связей между Старым и Новым Светом см.: *Гуляев В. И.* Америка и Старый Свет в доколумбову эпоху. М., 1968.
- ¹¹ *Bischof H., Vitori Gamboa J.* Pre-Valdivia Occupations on the Southwest Coast of Ecuador.— American Antiquity, Salt Lake City, 1972, v. 37, N 4; *Hill B. D.* A New Chronology of the Valdivia Ceramic Complex from the Coastal Zone of Guayas Province, Ecuador.— Nawpa Pacha, Berkeley, 1975, v. 10—12 (1972—1974); *Lyon P. J.* «Early Formative Period of Coastal Ecuador»: Where Is the Evidence? — *Ibid.*; *McEwan G. F., Dickson D. B.* Valdivia, Jomon Fishermen, and the Nature of the North Pacific: Some Nautical Problems with Meggers, Evans, and Estrada's (1965) Transpacific Contact Thesis.— American Antiquity, Salt Lake City, 1978, v. 43, N 3.
- ¹² *Lathrap D. W., Marcos J. G., Zeidler J. A.* Real Alto: an Ancient Ceremonial Center.— Archaeology, New York, 1977, v. 30, N 1; *Marcos J. G., Lathrap D. W., Zeidler J. A.* Ancient Ecuador Revisited.— Field Museum of Natural History Bulletin, Chicago, Ill., 1976, v. 47, N 6.
- ¹² *Lathrap D. W.* a. o. Real Alto..., p. 11.
- ¹⁴ *Meggers B.* a. o. Early Formative Period..., p. 25.
- ¹⁵ *Zevallos Menéndez C.* La agricultura en el Formativo temprano del Ecuador. Cultura Valdivia. Guayaquil, 1971; *Zevallos Menéndez C., Galinat W. C., Lathrap D. W., Leng E. R., Marcos J. G., Klump K. M.* The San Pablo Corn Kernel and its Friends.— Science, New York, 1977, v. 196, N 4288; *Turner II Ch. G.* Dental Caries and Early Ecuadorian Agriculture.— American Antiquity, Salt Lake City, 1978; v. 43 N 4; *Pearsall D. M.* Phytolith Analysis of Archaeological Soils: Evidence of Maize Cultivation in Formative Ecuador.— Science, New York, 1978, v. 199, N 4325.
- ¹⁶ *Meggers B., Evans C.* The Machalilla Culture on the Ecuadorian Coast.— American Antiquity, Salt Lake City, 1962, v. 28, N 2; *Meggers B.* a. o. Early Formative Period...
- ¹⁷ *Coe M. D.* Archaeological Linkages with North and South America at La Victoria, Guatemala.— American Anthropologist, Menasha, 1960, v. 62, N 3.
- ¹⁸ Более подробное изложение этой гипотезы см.: *Башилов В. А.* Связи древних цивилизаций Нового Света.— В кн.: Археология Старого и Нового Света. М., 1966. Нужно отметить, что в то время автор статьи не смог критически оценить построение М. Ко и полностью его принимал.
- ¹⁹ *Lathrap D. W.* The Upper Amazon. New York; Washington, 1970; *Lathrap D. W., Collier D., Chandra H.* Ancient Ecuador. Culture, Clay and Creativity. 3000—300 B. C. Chicago, 1975, p. 43—45.
- ²⁰ *Zevallos Menéndez C.* Informe pre-

- liminar sobre el cementerio Chorrera, Bahía de Santa Elena, Ecuador.—Revista del Museo Nacional, Lima, 1969, t. XXXIV (1965—1966); *Idem*. Estudio regional de la orfebrería precolombina del Ecuador y su posible relación con las áreas vecinas.—*Ibid.*, p. 69—70.
- ²¹ *Mendoza A. V.* Descubren milenaria cultura en nuestro Oriente.—El Universo, 1978, 8 de diciembre.
- ²² *Bushnell G. H. S.* The Archaeology of the Santa Elena Peninsula in South-West Ecuador.—Occasional Publications of the Cambridge University Museum of Archaeology and Ethnology. Cambridge, Mass., 1951, 1, fig. 29.
- ²³ *Ibid.*, p. 22—84.
- ²⁴ *Dorsey G. A.* Archaeological Investigations on the Island of La Plata, Ecuador. Field Columbian Museum. Publication 56.—Anthropological series, Chicago, Ill., 1901, v. II, N 5.
- ²⁵ *Estrada E.* Arqueología de Manabí Central. Museo Victor Emilio Estrada. Publicación N 7. Guayaquil, 1962, p. 73.
- ²⁶ *Stirling M. W., Stirling M.* Tarqui, and Early Site in Manabí Province, Ecuador. Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology Bulletin 186. Anthropological Papers N 63. Washington, 1963.
- ²⁷ *Estrada E., Meggers B.* A Complex of Traits of Probable Transpacific Origin on the Coast of Ecuador.—American Anthropologist, Menasha, 1961, v. 63, N 5, pt 1.
- ²⁸ В последние годы в провинции Эсмеральдас большие и плодотворные исследования вела испанская экспедиция под руководством Х. Альсина Франча. Полученные результаты, значительно углубившие и изменившие представления о культуре этого района в древности, уже введены в научный оборот, например труды симпозиума по археологии Эсмеральдас в кн.: Actes du XLII-e Congrès international des américanistes, Paris, 2—9 Septembre 1976. Paris, 1978, v. IX-A или: *Alcina Franch J.* La arqueología de Esmeraldas (Ecuador). Introducción general. Memorias de la misión arqueológica española en el Ecuador. Madrid, 1979, I. К сожалению, эти и другие публикации результатов исследований испанской экспедиции отсутствуют в библиотеках Москвы и Ленинграда, поэтому содержащаяся в них важная информация не учтена в данной статье.
- ²⁹ *Jijon y Saamaño J.* Contribución al conocimiento de los aborígenes de la provincia de Imbarura en la República del Ecuador. Estudios de prehistoria americana. Madrid, 1912, II.
- ³⁰ *Evans C., Meggers B.* Archaeological Investigations on the Rio Napo, Eastern Ecuador.—Smithsonian Contributions to Anthropology, Washington, 1968, v. 6.
- ³¹ *Zevallos Menéndez C.* Estudio regional de la orfebrería...
- ³² *Alcina Franch J., Peña R.* de la. Patrones de asentamiento indígena en Esmeraldas durante los siglos XVI y XVII.—Actes du XLII-e congrès international des américanistes, Paris 2—9 septembre 1976. Paris, 1978, v. IX-A, p. 289—292.
- ³³ *Oberem U.* Informe de trabajo sobre las excavaciones de 1964/1965 en Cochasquí, Ecuador.—In: *Oberem U.* (editor). Estudios sobre arqueología del Ecuador. Bonner Amerikanistische Studien. Bonn, 3, 1975; *Meyers A.* La cerámica de Cochasquí.—*Ibid.*
- ³⁴ *Oberem U.* Informe... Lam. 1.
- ³⁵ История завоевания Эквадора инками излагается по версии Гарсиласо де ла Вега. См.: *Инка Гарсиласо де ла Вега.* История государства инков. Л., 1974, кн. 8, гл. V—VIII; кн. 9, гл. IV—VI, VIII, XI.
- ³⁶ *Rivera Dorado M.* Arqueología de Ingaripca, Ecuador: informe preliminar.—Acta prehistorica et archaeologica, Berlin, 1975, 4 (1973).

Глава II

ЭКВАДОРСКИЕ ИНДЕЙЦЫ И ИХ КУЛЬТУРА

В многонациональном Эквадоре индейцы занимали и занимают важное место во всех сферах общественной жизни. История эквадорских индейцев состоит из нескольких периодов, каждому из которых соответствуют специфические социально-экономические отношения и своеобразные особенности в сфере материальной и духовной культуры.

Можно выделить пять периодов. Первый, доинкский, продолжался примерно до 60-х годов XV в. н. э. Он сменяется кратковременным, но весьма важным во всех отношениях периодом инкского господства в важнейших жизненных районах страны — в Сьерре и на Косте¹. Затем в начале 40-х годов XVI в. испанские конкистадоры разрушили инкское государство и эквадорские индейцы после героической, но неравной борьбы попали под гнет испанской короны. В первой четверти XIX в. Эквадор освобождается от испанского ига, однако обретенная страной независимость мало что меняет в положении индейцев, которые в своем большинстве продолжали испытывать жестокую феодальную эксплуатацию и не менее жестокий национальный гнет, выражавшийся прежде всего в подавлении их национальной культуры и национального самосознания. Пятый период начался в конце XIX в., когда возникли капиталистические отношения.

Выделение указанных периодов носит до известной степени условный характер, что особенно относится к первому из них, охватывающему огромный отрезок времени.

Примерно в 60-х годах XV в. в царство Киту вторгаются инки. Военные действия были длительными и ожесточенными. Несколько позже инки сумели подчинить также прибрежные территории страны и прилегающие к ним острова. Инкское правление не внесло коренных изменений в социально-экономическое устройство государства Киту. Был лишь ускорен еще ранее начавшийся здесь процесс превращения племенного союза в раннеклассовое государство. В то же время длившееся значительно менее века инкское господство сыграло большую роль в изменении этнического облика страны и ее культуры.

Стремясь избежать восстаний покоренных племен, инки повсеместно насаждали митимаев из кечуа. Эти поселенцы являлись верной социальной опорой инкской деспотии и немало содействовали внедрению кечуа — официального языка «империи» — среди разноязыкой массы покоренного края. В частности, митимаи обосновались на территории современных провинций Имбабура и г. Кито². Так начался процесс слияния отдельных племен в единую народность, одним из главных отличительных признаков которой становится язык кечуа.

Это время знаменуется некоторым развитием производительных сил, вызвавшим к жизни самобытную и богатую материальную и духовную культуру эквадорских индейцев. В сельском хозяйстве начинают все шире применяться орошение и использование удобрений. В сочетании с освоением новых видов сельскохозяйственных культур это привело к быстрому росту производительности труда в земледелии. Различные виды деятельности начинают отпочковываться от сельскохозяйственного труда. Появляются многочисленные ремесленники, поэты-профессионалы, артисты, художники. На эквадорской земле растут города, украшенные храмами и дворцами. Кито по своему великолепию соперничает с Куско, столицей инкской «империи».

Испанское завоевание, начавшееся в 1526 г., обрушило на индейцев Эквадора, как и на все туземное население Америки, жестокие страдания, были уничтожены и разграблены материальные ценности, памятники духовной культуры. Жестокость испанских захватчиков переходила в бессмысленный садизм. Очевидец, монах Маркос де Ниса, пишет: «Схватили здесь множество индейцев и битком набили ими три просторных дома. Затем дома подожгли, и индейцы, не совершившие ни малейшего преступления против испанцев, сгорели. И случилось, что священник по имени Оканья вытащил из пламени мальчика, но появившийся рядом испанец схватил мальчика и вновь бросил его в огонь»³. Конкистадоры стремились сломить волю индейцев к сопротивлению, превратить их в послушную рабочую силу.

Первоначально эксплуатация покоренного населения имела неорганизованный характер. Она проявлялась в безудержном разграблении материальных богатств, накопленных веками, прежде всего драгоценностей. Испанцы захватывали знатных индейцев, членов их семей, приближенных и подвергали варварским пыткам, требуя золота или изумрудов. Несчастным жертвам жгли ноги на медленном огне, отрезали уши и носы, отрубали руки. Вскоре, расширяя сферу своих завоеваний, конкистадоры стали использовать индейцев (прежде всего Сьерры) в качестве вспомогательной силы в борьбе против других племен.

После завершения завоевания эксплуатация коренного населения принимает более организованные формы, отнюдь не теряя при этом своего хищнического, бесчеловечного характера. На территории современного Эквадора стала широко применяться энкомьенда — институт феодальной эксплуатации в Испанской Америке.

На основании королевского указа от 1509 г. испанцы распределяли между собой значительную часть завоеванных земель вместе с проживавшими на них индейцами. Эти индейцы были обязаны работать на своих господ, будучи прикрепленными к земле. Со своей стороны держателю земли вменялось в обязанность заботиться об индейцах, опекать и просвещать их; индейцы как бы «поручались» ему королем, поэтому он назывался энкомендеро (буквально «тот, кому поручено»). Но забота и опека превращались в свою противоположность — в безудержную, большей частью

ничем не регламентированную эксплуатацию. Наряду с этим существовали и формы рабовладельческой эксплуатации местного населения: мита и обрахе. По уходящему на миту часто справляли такой же обряд, как и по умершему. Только на рудники Самора в Орьенте в течение 50 лет было послано около 20 тыс. митайо. Из них лишь 500 человек остались живы и вернулись в свои деревни.

Однако начиная с XVII в. добыча металлов в Эквадоре резко снижается. Область применения миты сужается до рамок сельского хозяйства, и она превращается в одну из разновидностей феодальных повинностей крестьянина-индейца в пользу сеньора-феодала.

Не менее тяжелой эксплуатации местное население подвергалось в так называемых обрахе, которые представляли собой мастерские, как правило, текстильные. Очевидец следующими словами характеризует условия труда индейцев в обрахе: «Чтобы ясно представить себе, что такое обрахе, нужно рассматривать их в качестве галер, которые никогда не прекращают плавания. Их весла непрестанно движутся, они все дальше удаляются от порта, не достигая его, хотя бы гребцы работали без конца. Работа в обрахе начинается еще до рассвета. Индеец приходит в мастерскую... и здесь ему дают соответствующее задание. После этого мастер запирает мастерскую на замок и оставляет индейцев взаперти. В полдень он открывает дверь, чтобы могли войти женщины, принесшие мужьям скудный обед, который длится очень недолго. После этого индейцев снова запирают. Когда приближается ночь и темнота не позволяет работать дальше, приходит мастер, чтобы проверить выполнение заданной работы. Тех, которые не успели закончить ее, наказывают с необъяснимой жестокостью, не слушая никаких оправданий. Превратившись в палачей, нечестивцы обрушивают на несчастных индейцев сотни ударов плети и в завершение наказания оставляют их заключенными в том же помещении...

Имеется специальное место, где их забивают в колодки»⁴.

Сплошь и рядом индейцев приковывали к ткацкому станку на все время рабочего дня. Из мизерной оплаты вычитались подушная подать и содержание священника. Остальные деньги шли на одежду и лекарства, которых индейцы, как правило, не видели или получали за баснословно высокую цену. Индеец всегда оставался должником владельца обрахе; в случае смерти работника долг переходил на его жену, детей, братьев, что обеспечивало постоянный резерв рабочей силы в обрахе.

Тяжелой повинностью являлась для коренного населения и уплата подушной подати. Казалось бы, размеры ее были невелики. Формально она взималась только с мужчин от 18 до 50 лет и составляла три песо серебром в год, два куса шерстяной ткани, несколько куриц, небольшое количество овощей. Но вследствие произвола, царившего в колониях, размеры подушной подати возрастали во много раз. Она обогащала не только казну, но все звенья колониального аппарата, начиная от вице-короля и кончая простым сборщиком податей. Индейцы, как правило, не имели

представления о подлинных размерах подати, а в интересах местных властей было поддерживать это незнание. Фактически вся семья должна была трудиться от зари до зари, чтобы ее глава мог вовремя внести требуемую сумму. Не меньшие злоупотребления практиковались и при взимании с местного населения десятины на содержание католической церкви. Еще один из способов колониально-феодальной эксплуатации индейцев заключался в принудительной продаже им часто совсем ненужных товаров по высоким ценам.

На фоне этой мрачной картины гнета и произвола выделяются индейские общины, сохранявшие некоторую свободу и управлявшиеся выборными лицами из среды индейцев. Положение этой группы населения было значительно легче, чем основной массы аборигенов. Взимание подушной подати здесь было более упорядочено. Такие общины имелись прежде всего среди индейцев пуруа, капьяри и некоторых других. Существование таких общин явилось следствием героической борьбы индейцев Эквадора против чужеземных захватчиков и поработителей.

Волнения и вооруженные выступления индейцев на территории нынешнего Эквадора происходили по существу на протяжении всего колониального периода, но особенно сильно колониальная испанская система была потрясена во второй половине XVIII в. В 1765 г. индейцы, жившие в Кито, приняли активное участие в движении городской бедноты. В 1770 г. поднялись на борьбу индейцы в Патате (провинция Тунгурауа). Через два года оказалась обхваченной восстанием почти вся территория нынешней провинции Имбабура. В 1778—1779 гг. вооруженные выступления охватили провинцию Чимборасо, а еще год спустя грандиозное восстание Тупака Амару II в Перу вызвало волнения и в Эквадоре. Конец века был ознаменован новыми волнениями и восстаниями.

Движение индейцев в колониальный период носило характер национально-освободительной борьбы. Его значение как фактора, расшатавшего испанскую колониальную систему и способствовавшего развитию освободительных традиций, весьма велико.

Обретение страной независимости в первой четверти прошлого века не повлекло за собой существенных изменений в положении индейцев. Независимость не затронула социально-экономической (феодальной) структуры эквадорского общества; как и раньше, индеец крестьянин продолжал подвергаться феодальной эксплуатации, как и раньше, он поднимался на восстания, которые подавлялись с не меньшей жестокостью, чем во времена испанского господства. Даже подушная подать, взимаемая испанцами с индейцев, была отменена лишь в 1852 г. В том же году было отменено рабство.

Рассматриваемые нами социально-экономические и политические факторы (инкское, а затем испанское завоевания) оказали серьезнейшее влияние на изменение этнического облика населения страны. В Эквадоре имел место процесс, наблюдаемый и в остальных странах Испанской Америки: появление креолов и многочисленного

слоя метисов, по отношению к которым индейское население оказалось на низшей ступени социальной лестницы.

Помимо этого, весьма глубокие этнические преобразования протекали в среде самого индейского населения. Выше говорилось, что политика переселения митимаев в завоеванные области в сочетании с обязательным изучением языка кечуа позволила инкам добиться серьезных результатов на пути кечуанизации эквадорских индейцев. Однако это были лишь первые шаги. Их успех ограничивали разобщенность между собой различных этнических групп индейцев и их враждебность в целом к инкской рабовладельческой деспотии, к ее языку и культуре.

Испанские завоеватели сделали одинаково бесправными как индейцев Эквадора, так и самих инков. Ужасы конккисты, а позднее жестокая эксплуатация стерли в сознании эквадорского индейца представление об инках как о господствующем слое. Изменилось отношение к языку инков, к их культуре. Отошли на задний план и противоречия между различными эквадорскими племенами.

С приходом испанцев в ряде случаев целые этнические группы, особенно активно боровшиеся против конкистадоров, покидали свои места и на новых территориях довольно быстро ассимилировали обитавшие там мелкие группы. Случалось и так, что сравнительно крупные племена распадались на мелкие группы, растворяясь в соседних областях. В Эквадоре также осело немало кечуаязычных воинов из инкских гарнизонов, стоявших в этой стране. Сюда же из более южных районов Тауантинсуйю бежало много кечуаязычных индейцев, искавших спасение от испанских колонизаторов. Испанцы, отправляя десятки тысяч индейцев на миту, в обрабе и в свои поместья, совершенно не считались с их этнической принадлежностью. Все это способствовало укреплению позиций языка кечуа, представлявшего самую многочисленную языковую общность в Южной Америке.

Со своей стороны церковь, столкнувшись с разноразноязыковой массой индейцев, использовала для проповедей именно всеобщий язык инкской «империи», т. е. кечуа.

Эти и подобные им явления создавали благоприятную обстановку для слияния разноразноязычных эквадорских племен в более или менее единую общность, сближая ее с кечуанской (шеруано-боливийской) народностью. В течение XVI—XVIII вв. в Сьерре почти полностью исчезли местные языки, уступив место кечуа. Но процесс этнической консолидации шел не только в этом направлении. Вместе с языком воспринимались легенды, песни, танцы, музыкальные инструменты и т. д.

Большую роль в описываемом процессе играли освободительные движения индейцев, которые неизбежно влекли за собой тесное общение и совместные действия представителей различных этнических групп. Они часто сопровождались значительными явлениями миграционного порядка, а главное — пробуждали и ускоряли развитие самосознания кечуанской народности лозунгами изгнания чужеземцев и восстановления былой независимости. К моменту начала борь-

бы за независимость индейцы эквадорской Сьерры, где была сосредоточена подавляющая часть индейского населения страны, представляли собой относительно однородную массу, которая по своим языковым, психологическим и культурно-историческим чертам может рассматриваться как часть общекечуанской народности.

* * *

Современное индейское население Эквадора можно разделить на три категории. Во-первых, эквадорские кечуа, живущие в Сьерре и частично в Орьенте. Во-вторых, некечуанские индейцы Орьенте, первое место по численности среди которых занимают хибаро. Кроме них, в Орьенте обитают небольшие группы индейцев кофан, аушири, канело, сапаро. В-третьих, к западу от Кордильеры в виде отдельных островков среди моря испаноязычного, главным образом метисского, населения сохранились незначительные по численности группы индейцев колорадо, каяпа, коайкер.

При постановке любой проблемы, связанной с эквадорскими кечуа, прежде всего встает вопрос об их численности. Результаты проводимых в стране переписей, к сожалению, нельзя считать удовлетворительными, поэтому численность кечуа в Эквадоре на сегодняшний день можно определить лишь с очень малой долей точности: эта цифра колеблется от 1,5 до 2—3 млн. (а всего в Эквадоре на 1982 г. насчитывалось 8,6 млн. человек).



Праздник
Corpus Christi
в индейском городке

Как было указано выше, основная область расселения эквадорских кечуа — Сьерра, или центральная горная часть страны. Компактные группы кечуа проживают также в Орьенте по течению рек Бобоаса, Вильяно, Напо и по притокам последней. Эта группа кечуанской народности называется по-разному: юмбо, кихо, алама. Высказывается предположение, что она сложилась в результате слияния кечуа, бежавших на восток от ужасов конкисты и колониальной эксплуатации, с местным населением, в частности с индейцами канело⁵.

Основная масса эквадорских кечуа — крестьяне. Несмотря на проведение в стране определенных аграрных преобразований, огромные земельные площади находятся в руках латифундистов. Следует отметить наличие довольно значительного слоя независимых общинников. Большое число кечуа работают в промышленности (добыча золота, нефти, пищевая промышленность) и на транспорте. Кечуанская буржуазия в Эквадоре относительно слаба и малочисленна. Ее деятельность протекает в сфере посреднической торговли, а также производства некоторых индейских товаров, главным образом предметов одежды.

Важнейшей сельскохозяйственной культурой является кукуруза. Помимо нее, выращивают рожь, ячмень, пшеницу, чечевицу, картофель, капусту, различные сорта перца, петрушку и т. д. Низкий уровень сельскохозяйственного производства, слабое применение современной техники, отсутствие удобрений определяют низкую урожайность всех культур и в крупных помещичьих хозяйствах, и на общинных землях, и тем более на земельных клочках крестьян-издольщиков.

Помимо земледелия, скотоводства, рыбной ловли и охоты, эквадорские кечуа занимаются ремеслом. Важное место в этой области принадлежит ткачеству. Из шерсти лам, овец и коз местные ткачи изготавливают шали, накидки, пончо и т. д. Среди некоторых групп кечуа ткачество стало играть первостепенную роль в хозяйстве, оттеснив на второй план земледелие и скотоводство. Особенно славятся своими изделиями кечуа района Отавало, работающие часто на рынок. Мелкое товарное производство индейских ткачей постепенно порождает капиталистические предприятия мануфактурного и фабричного типа и определенный слой кечуанской торгово-промышленной буржуазии. Отдельные кечуанские предприниматели имеют сравнительно широкие торговые связи не только внутри страны, но и за ее пределами. Однако тяжелое положение эквадорской экономики в целом, развитие фабричного производства индейских тканей ведет к разорению основной массы кечуанских ремесленников, к их пролетаризации. В последнее время индейские ткачи во все больших размерах используют синтетические волокна. Широко известные за пределами страны шляпы-панамы — также результат труда эквадорских кечуа. Этим ремеслом занимаются во многих местностях Сьерры, но особенно оно развито в провинциях Каньяр и Асуай. Обычно в плетении шляп принимают участие все члены семьи, свободные от сельскохозяйственных работ. Среди небольшой

части кечуа производство шляп для продажи начинает занимать первостепенное значение. В данном случае, как и в ткацком производстве, появляются скупщики и перекупщики, постепенно превращающиеся в капиталистических предпринимателей, эксплуатирующих труд своих соплеменников. Древнее индейское искусство плетения предметов обихода из растительных волокон применяется не только при производстве шляп. Из волокон агавы, бамбука, тростника вырабатываются высококачественные ковры, циновки, корзины, мешки, сумки, веревки и т. д.

Гончарное производство, хотя и потеряло свои высокохудожественные качества, свойственные ему в древности, до сих пор играет немалую роль в хозяйственной деятельности и быте кечуа. Методы его самые разнообразные — с применением гончарного круга и без него, с обжигом готовых изделий и с просушкой их на солнце.

С ремесленным производством кечуа тесно связан такой важный элемент их материальной культуры, как одежда. В своих главных чертах — это общенациональная кечуанская одежда, неотъемлемыми частями которой являются короткие брюки и пончо у мужчин и широкие юбки и шали-накидки у женщин. Мужская и женская индейская одежда в Эквадоре отличается множеством особенностей, которые имеют в свою очередь большое число местных и функциональных вариантов, например пончо. Один из самых распространенных его видов называется кушма. Это прямоугольное пончо неболь-



Девочки, мастерицы кукол из ярко окрашенной соломы
Индейка из провинции Имбабура, собирающая початки кукурузы

ших размеров, очень узкое, окрашенное в черный цвет, с красной или фиолетовой каймой. Надевается кушма поверх рубашки. Употребляется в повседневной носке, а также при поездках в соседнюю деревню или в город. Но прежде всего — это рабочая одежда: короткая и узкая кушма легко может быть перехвачена поясом и не стесняет движений человека. Употребляется также обычное пончо, или херга. Херга намного превосходит кушму по размерам, ее кайма часто висит на уровне запястья. Раскраска херги зависит от места выработки: она может быть в полоску (черная с белым, красная с черным), совершенно черной с разноцветной вышивкой по краям, красной с широкими зелеными или голубыми полосами и т. д. Большие размеры херги обусловлены ее назначением — защищать от холода, который на высоте 2 тыс. м и более над уровнем моря бывает весьма ощутимым. Иногда индейцы надевают с этой целью две-три херги поверх рубашки и кушмы.

Упомянем также праздничное пончо — каписайо. Если в праздник холодно, каписайо надевают поверх двух-трех херг и кушмы. Ткется оно обычно из тонкой хлопчатобумажной нити лучшими мастерами. Процесс его окрашивания сложен и требует особых знаний и немалой затраты времени. Наиболее распространенный цвет каписайо — светло- или темно-голубой с белыми полосами, отделенными от основного фона красными линиями. По краям каписайо украшен бахромой обычно красного цвета. Это пончо надевают на свадьбу, во время «взятия жезла» (т. е. утверждения выборов общинного вождя), на религиозных празднествах и т. д. Некоторые каписайо ценятся особенно высоко из-за своего качества и переходят от поколения к поколению. Помимо указанных выше пончо, существует еще много других как ручного, так и фабричного производства.

Женщины и мужчины кечуа носят шляпы разных фасонов. В этом, пожалуй, состоит единственное серьезное различие в одежде между эквадорскими кечуа и их перуанско-болливийскими собратьями, традиционной головной убор которых обычно — чульо (вязанная из шерсти разноцветная шапочка) и горро (плоский матерчатый головной убор, надеваемый поверх чульо).

Для крестьян-кечуа характерно употребление многочисленных деталей одежды, которые защищают их во время работы от колючих растений, от раскаленных камней, от соприкосновения с любым острым предметом.

Основой женской одежды является длинная рубашка обычно из грубой бумажной ткани (льенсильо) белого цвета с разнообразными вышивками на передней верхней части. В некоторых наиболее отсталых районах вместо рубахи женщины используют разновидности шерстяной блузы, спускающейся несколько ниже пояса (укунчина). Как и в других районах расселения кечуа, женщины носят анако и ликлю. Анако — прямоугольный кусок ткани, который обертывается вокруг нижней части тела от бедер до икр. Ликля обычно изготавливается из байки или фланели, имеет прямоугольную форму и самую различную окраску. Она прикрывает спину,

спереди ее концы скрепляются обычно бронзовыми застешками (тупу). Из женских украшений широко применяются серьги, бусы, браслеты. Последние состоят из бус, нанизанных на нити и обернутых несколько раз вокруг запястья. Как правило, все эти украшения — поделки из стекла, орехов тагуа, кораллов и других недорогих материалов.

Непременной составной частью женской и мужской одежды является шигра — сумочка из волокон питы (разновидность агавы) или другого материала. Имеется много видов шигр, разнообразные формы и размеры которых зависят от возраста и пола их владельцев.

* * *

Несмотря на тяжелые социально-экономические условия существования эквадорских кечуа в прошлом и в настоящем, их духовная культура находится на высоком уровне развития и является серьезным вкладом в общекечуанскую культуру. Письменная литература на языке кечуа представлена прекрасными поэтическими произведениями. Широко известна за пределами Эквадора «Элегия на смерть Атауальпы» (XVI в.), автором которой принято считать по одним источникам касика Тумбако⁶, по другим — касика Алангаси⁷. В этом произведении, наполненном яркими и самобытными образами, нашли отражение страдания индейцев, попавших под гнет испанской монархии. Написанная более четырех веков назад, «Элегия» до наших дней пользуется популярностью. Значительный вклад в поэзию эквадорских кечуа сделал выдающийся общественный деятель Луис Кордеро. Он перевел на язык кечуа много басен и написал замечательное по форме стихотворение «Я ухожу, Родина, ухожу!», в котором рассказывается о тяжелой доле индейца, терпящего притеснения и произвол со стороны сильных мира сего.

Необычайным богатством отличается устное творчество, фольклор кечуа Эквадора. Первое место среди его образцов занимают песни, в основном лирические. В них звучат ноты боли и печали, обусловленные тяжелой жизнью народных масс кечуа. Часто эти социальные чувства выражаются в скрытой форме — в виде своеобразного плача по умершим родителям. В качестве примера приведем перевод одной такой песни-плача:

Мама родная,
Ты была такой доброй.
После твоей кончины
Кто посмотрит
На меня, сироту?
Ты теперь навсегда потерялась,
Чтобы уйти к богу.
Ай, мама родная!
Как добра была ты,
Породившая меня на свет!
Теперь я совсем сирота,

Мама родная,
Добрая мама.
Ты всегда ласкова была —
И вдруг умерла.
О, женщина, меня породившая,
Ты оставила меня сиротой! ⁸

Социальный смысл этого плача станет нам понятней, если вспомнить, что остаться сиротой, попасть в чужой дом в услужение — одно из самых больших зол для индейца.

Социальные мотивы — страдания и боли и одновременно мотивы неумиравшей надежды прослеживаются в поговорках и пословицах кечуа, например: «Сегодня ли, завтра ли, в другой ли день, но солнце взойдет!»

Существенное место в эквадорском кечуанском фольклоре занимают легенды и сказы. Это очень поэтичные произведения с увлекательными сюжетами, полные ярких образов. Так, например, в одной из легенд рассказывается о пленении молодой индейки могучим кондором, принявшим облик юноши; у них рождается ребенок, покрытый перьями; но мать, сын и отец трагически гибнут.

Интересно, что многие легенды и сказы связаны с историческими событиями, иногда уходящими в глубокую древность. Известны легенды, восходящие к доинкским временам. В одной из них повествуется о царстве Киту, о том, как жители его выбирали место для строительства своей столицы. Более поздние исторические события, в частности эпоха испанского завоевания, также нашли отражение в кечуанском фольклоре. Так, существует сказ, посвященный прекрасной Палье, одной из жен Атауальпы, хранительнице несметных сокровищ неприступной скалы Лянганатис. Опечаленная смертью своего супруга от рук испанских конкистадоров, Палья уходит от людей. Но поколения индейцев ждут того дня, когда вновь предстанет перед ними во всей своей несравненной красоте хранительница индейских богатств.

Индейцы кечуа, в частности эквадорские, отличаются большой музыкальностью *.

Существенным элементом кечуанской культуры является народная драматургия. Еще до войны за независимость английский путешественник Стивенсон зафиксировал существование народной драмы, повествующей о вторжении испанцев в инкское царство и смерти Атауальпы ⁹. Как выяснилось позднее, эта драма, носящая название «Смерть Атауальпы», была распространена почти по всей этнической территории кечуа. В 1977 г. автор статьи стал свидетелем интересного события. Общественный деятель, поэт и артист индеец кечуа из пос. Пегуче (кантон Отавало) Хосе Кимбо создал драму в трех актах, в которой «Смерть Атауальпы» была первым актом, а второй и третий трактовали события колониального периода и современной эпохи. Получилось актуальное, социально и поли-

* См. статью «Народная музыка» в настоящей книге.

тически заостренное произведение прогрессивного содержания, выдержанное в традициях кечуанской народной драматургии. Впервые показав этот спектакль в родном поселке на празднике Дня индейца (19 апреля), театральный самодеятельный коллектив совершил затем гастрольную поездку по многим населенным пунктам Сьерры, всюду встречая неизменный успех.

Одним из важнейших и наиболее ярких выражений духовной культуры эквадорских кечуа является украшение тканей многоцветным и сложным орнаментом (геометрическим, растительным и др.), с большей или меньшей степенью стилизации отражающим реальную действительность. При относительном единообразии стиля на всей этнической территории кечуа этот орнамент изобилует многочисленными локальными особенностями. В последнее время индейские ткачи все чаще используют для украшения тканей мотивы, заимствованные из древних орнаментов инкского и даже доинкского периодов.

Рассмотрение судеб кечуанской культуры в Эквадоре, как и в других странах андского региона, неизбежно приводит к постановке вопроса о положении и перспективах такого важного средства выражения и составной части этой культуры, каким является язык кечуа. Знакомство с этим языком показывает, что он с успехом может выполнять функцию общения между людьми современного общества во всех важнейших сферах человеческой деятельности: производственной, общественно-политической (в том числе в сфере действия средств массовой информации), образовательной и т. д. Правящие круги Эквадора не могут не считаться с этим обстоятельством и полностью игнорировать кечуа в своей административной практике. В конституции страны язык кечуа (как и другие индейские языки) признается «элементом национальной культуры»¹⁰. Было принято также несколько положений и распоряжений о двуязычном преподавании в местностях, в которых обитают компактные группы индейского населения. Однако до самого последнего времени эти законы оставались на бумаге и язык кечуа продолжает существовать как элемент культуры угнетенного народа.

Тем не менее в процессе национальной консолидации кечуанского этноса, в частности под влиянием национально-революционных и близких к ним по характеру движений коренного эквадорского населения, язык кечуа завоевывает все новые позиции. В ряде населенных пунктов в начальной школе введено двуязычное образование, хотя его методика во многих отношениях оставляет желать лучшего. Весьма интересен и важен опыт издания Федерацией индейцев Эквадора двуязычной (на кечуа и испанском) газеты. Все шире применяется язык кечуа в радиовещании, в частности следует упомянуть мощную радиостанцию «Голос Анд». О численности ее аудитории свидетельствует тот факт, что в месяц она получает от слушателей около 300 писем¹¹. При более чем осторожном отношении индейцев к переписке с любым учреждением названную цифру следует признать весьма высокой, хотя тематическая ограниченность программ этой станции («пропаганда идей

христианства в эфире») постоянно сужает круг радиослушателей.

Язык и культура кечуа — неоспоримая реальность Эквадора. В обозримом будущем вопрос может стоять лишь о формах и темпах дальнейшего развития кечуанского этноса в Сьерре. Совсем другую ситуацию мы видим на территории Орьенте — Восточного района, где исторически сложилась иная картина социально-этнических отношений.

* * *

В Орьенте за время колониального господства не произошло и не могло произойти столь серьезных этнических преобразований, как в Сьерре. На востоке среди местного населения до сих пор господствуют в основном первобытнообщинные отношения. Долгое время индейские племена не были затронуты процессами национальной консолидации.

Самой крупной племенной группой индейцев (после кечуа), живущих на востоке, являются хибаро. В настоящее время они занимают территорию в южной части Орьенте по притокам рек Пастаса и Сантьяго, принадлежащих к бассейну Амазонки. Численность хибаро колеблется между 10 и 12 тыс. Когда-то они занимали значительно большую территорию и их численность была намного выше. Язык хибаро принадлежит к аравакской группе. По мнению некоторых эквадорских ученых, лет за шестьсот до инкского вторжения хибаро захватили нынешнюю южную провинцию Сьерры Лоха, где стал господствовать их язык. Впоследствии эта часть хибаро подверглась кечуанизации и вошла в состав народности кечуа. Подобные явления до настоящего времени наблюдаются и в Восточном районе: здесь некоторые группы хибаро постепенно переходят на язык кечуа, одновременно усваивая ряд новых элементов материальной и духовной культуры.

На протяжении всей своей истории хибаро мужественно боролись за свободу. Инки, пытавшиеся покорить хибаро Восточного района, вели против них военные действия в течение нескольких десятилетий, так и не достигнув успеха. В XVI в. один из вождей хибаро Кируба сумел на время сплотить своих соплеменников и поднять их на мощное антииспанское восстание. Повстанцы овладели городами Севилья-де-Оро и Логроньо-де-лос-Кабальерос и разрушили эти опорные пункты испанцев. Колониальные власти ответили на восстание зверской расправой, в результате которой погибла значительная часть хибаро. Их травили собаками, сжигали живыми, вешали, подвергали смертельным пыткам. Однако до настоящего времени хибаро сохраняют остатки независимости и непримиримо относятся к посягательствам на свою свободу. В наши дни главная опасность для хибаро исходит от империалистических монополий и миссионеров. Индейцам грозят захват их земли, эксплуатация на приисках, плантациях, нефтепромыслах. Их порабощение подкрепляется проповедью христианского смирения и терпения. Непокорным, как и раньше, угрожает расправа.

Племенные связи среди хибаро слабы, однако они все же существуют. Социальной ячейкой является большая полигамная семья, включающая в общей сложности 30—40 человек. В случае опасности или во время празднества глава одной семьи может созвать членов соседних семей. С этой целью используются барабаны-тундули, изготовляемые из выдолбленного обрезка древесного ствола.

Основой хозяйственной деятельности и быта хибаро являются охота и собирательство. В качестве средств охраны используются лук, сарбакан, стрелы, копья и современное оружие — ружья, металлические ножи и кинжалы. Одежду носят только взрослые. Она состоит из небольшого куса шерстяной или хлопчатобумажной материи, обернутого вокруг тела от пояса до икр и закрепленного ремнем. Миссионеры пытаются распространить среди хибаро, как и среди других восточных индейцев, современную одежду: брюки, рубахи. Подобная «цивилизация» влечет за собой самые губительные последствия. В условиях восточной сельвы охотнику или воину, редко бывающему под кровлей и возле огня, приходится почти круглые сутки ходить в сырой одежде. Последствия — заболевания верхних дыхательных путей, туберкулез, ревматизм.

Наиболее распространенный вид украшений среди хибаро, как и среди других индейцев Ор്യенте, — бусы из зубов обезьяны или из ярких птичьих перьев. Иногда бусы носят в несколько рядов. Из птичьих перьев изготовляют и головные уборы. Хибаро украшают себя также небольшими деревянными палочками, вставленными в отверстия, продельваемые в носу, в щеке, в ушной раковине.

Важным элементом культуры описываемой группы индейцев является устный фольклор: богатая и красочная, тесно связанная с анимизмом мифология, лирические песни и т. п.

В последние два-три десятилетия племенное объединение хибаро разделилось на две все более разнящиеся между собой этнические группы. Распад этот произошел не без вмешательства миссионеров, сумевших в определенной степени приобщить отделившуюся группу, именуемую шуары, к современной технологии и современному быту, а также обратить их в христианство. В результате среди шуаров стали развиваться товарно-денежные, а следовательно, и капиталистические отношения. Попытки сохранить былое равенство и избежать имущественной и классовой дифференциации путем организации промышленных (лесоразработочных) кооперативов ни к чему не привели. В кооперативах быстро выделилась верхушка, ставшая фактическим владельцем средств кооперативного производства. Новые социально-экономические условия шуаров, разумеется, сказались на их этническом развитии: появились первые признаки национальной консолидации, роста национального самосознания, на что, в частности, указывает возникновение национальной организации Федерация шуарских центров. Активно содействуя процессу вовлечения шуаров в современное эквадорское общество, многие эквадорские индеанисты искренне надеялись, что «национальную интеграцию индейцев шуаров следует понимать не как забвение шуар-

ской культуры и замену ее латино-эквадорской культурой, а как приобретение национальной культурой всего того положительного, что открыли шуары». Этим благим надеждам не дано было сбыться, и автор приведенной цитаты двумя строками ниже вынужден признать: «В последние годы (конец 60-х — начало 70-х годов. — Ю. З.) мы, к сожалению, стали свидетелями разрушения культуры шуар»¹².

До прихода испанцев в Орьенте, помимо хибаро, обитало много других групп индейцев: оа, гаэ и семигаэ, кофан, канело, аушири и др. Одни исчезли полностью, большинство других находится на пути к исчезновению. Судьба некоторых была поистине трагичной. Так, индейцев гаэ и семигаэ испанские колонизаторы превращали в рабов или истребляли; в результате уже в конце XVIII в. они исчезли полностью. В 1676 г. колонизаторы направили карательную экспедицию против индейцев аушири, не желавших принимать христианство.

Большинство индейцев Орьенте все еще не имеет племенной организации. Численность их точно не известна, но во всяком случае она невелика. Основная масса восточных индейцев живет в труднодоступных районах, избегая какого-либо контакта с белыми. Их хозяйственная деятельность сводится к охоте, собирательству, рыболовству, иногда к примитивным формам земледелия.

Индейцы аушири (или аука) живут по течению р. Курарай и ее притокам, а также по притокам Напо. Вероятно, память о жестокости колонизаторов заставляет аушири избегать общения с белыми. Они держатся обособленно и от других индейских групп Орьенте. Помимо собирательства, охоты и рыболовства, аушири занимаются также примитивным земледелием, выращивая юкку и кукурузу. Селения их состоят из 6—8 деревянных домов, отстоящих друг от друга на расстоянии примерно 2,5 километров. Спят в гамаках. Язык их относится, по-видимому, к языковой семье тупи. Численность аушири колеблется от 600 до 3000 человек.

Еще более скудные сведения мы имеем об индейцах сапаро, живущих по течению притоков р. Пастаса. Группа сапаро, обитавшая западнее указанной территории, подверглась кечуанизации на протяжении последних двух веков. Лингвистическая принадлежность сапаро не ясна; скорее всего их язык также относится к языковой семье тупи.

На территории, прилегающей к верхнему течению рек Агуарико и Сан-Мигель, живут индейцы кофан. У них наряду с собирательством, охотой и рыболовством существует подсечное земледелие; выращивают кукурузу, юкку, бананы. Языковая принадлежность кофан не определена. Одежда состоит из подбоя длинной туники, свисающей до щиколоток. На территории расселения кофан, так же как и на остальной части Орьенте, все чаще появляются католические и протестантские миссионеры, агенты различных компаний, прежде всего нефтяных, разного рода скупщики, авантюристы. Проникновение в сельву этих элементов капиталистического общества представляет серьезную угрозу существованию кофан.

Еще более трагично сложилась судьба индейцев Прибрежного района. Если их собратья из Орьенте могли частично избежать «прелестей» цивилизации, углубляясь в сельву, то западным индейцам идти было некуда. На востоке находились уже завоеванные испанцами горы, холодный климат которых был губителен для жителей тропической зоны, на западе — Тихий океан. Западным индейцам, попавшим под власть пришельцев, оставался один путь — путь борьбы.

В жесточенной и длительной борьбе многие племена были уничтожены, другие, разбитые и рассеянные, подверглись быстрой испанизации и метисации. Лишь три небольшие группы индейцев избежали участи своих собратьев, найдя убежище в тех местностях, где оставалась неуничтоженной западная сельва: это индейцы каяпа, колорадо и коайкер (или пасто). Все три этноса принадлежат к языковой группе чибча-муиска. Коайкер в Эквадоре примерно 200 человек, живут они в северо-западном углу провинции Эсмеральдас, недалеко от границы с Колумбией (где находится основная масса данной этнической группы, насчитывающей более 2 тыс. человек). И в Колумбии, и в Эквадоре коайкер ведут полубродячий образ жизни, занимаясь собирательством и охотой. Они не знают племенной организации, и малочисленные родственные группы их живут обособленно друг от друга.

Индейцы каяпа занимают небольшую территорию в тропических лесах провинции Эсмеральдас по течению рек Каяпа и Онсоле. Как и коайкер, ведут полубродячий образ жизни. Основные занятия — охота, рыболовство и примитивное земледелие. Выращивают юкку и бананы. Рыбная ловля обычно ведется с пирога, которые являются и основным транспортным средством. На охоте употребляют как традиционное орудие, так и пороховые ружья. Каяпа живут небольшими родственными группами, которые входят в более крупные объединения, возглавляемые касиком — вождем. Однако племенные связи чрезвычайно слабы, и касик выполняет роль скорее посредника между отдельными группами, чем их вождя.

Природные условия определяют особенности жилища каяпа. Это свайные постройки на высоте примерно 2 м над землей. В жилище ведет лестница из бамбука. Крыша покрыта соломой. Женская и мужская одежда сильно различается: женщины обычно довольствуются коротким передником, оставляя обнаженной остальную часть тела, мужчины же носят длинные, иногда по щиколотки пончо и брюки. У каяпа сохраняется обычай разрисовывать тело — лицо, грудь, плечи, ноги — красными, голубыми и черными линиями. Каяпа известен способ мумифицирования трупов, который употребляется в случае смерти соплеменника вдали от родины. После транспортировки тела на родину его хоронят в земле. Несмотря на доступность территории каяпа для официальных властей, индейцы почти не знакомы с медицинским обслуживанием и школьным образованием. Роль врачей у них выполняют заклинатели и колдуны.

Индейцы колорадо — ближайšie родственники каяпа. По мнению некоторых исследователей, окончательное разделение между

этими двумя группами произошло лишь в прошлом веке. Спасаясь от эксплуатации и преследований, остатки колорадо вынуждены были мигрировать на восток, к самым предгорьям. Ныне эта интереснейшая этническая группа занимает небольшую территорию в западной части провинции Пичинча на юго-запад от городка Санто-Доминго-де-лос-Колорадос. Численность их также невелика: самые оптимистические подсчеты дают цифру в 500 с небольшим человек¹³. Несмотря на то что язык колорадо принадлежит к группе чибча-муиска, он успел вобрать в себя значительное количество кечуанских слов, относящихся к системе счета, названиям животных, предметов одежды и т. д.

В приходе Санто-Доминго имеется так называемый национальный комиссар, возглавляющий местную полицию и обладающий некоторыми судебными полномочиями; он же обязан «наблюдать» за колорадо, опираясь на их представителей. С этой целью была создана неоплачиваемая должность «генерального правителя», занимаемая индейцем колорадо. Правитель должен заботиться о благосостоянии своих подчиненных, наказывать преступников, разрешать споры между отдельными лицами и семьями. В свою очередь «генеральный правитель» назначает «лейтенантов» в качестве вождей отдельных территориальных групп. Разумеется, все это «самоуправление» носит чисто внешний характер, ибо «генеральный правитель» полностью подчинен незначительному по рангу чиновнику — приходскому национальному комиссару и обязан выполнять все требования последнего.

Продолжая заниматься рыболовством и охотой, колорадо достигли известных успехов в области земледелия.

Свои жилища колорадо строят из дерева. Это довольно просторные дома, имеющие около 5 м в ширину, 12—13 м в длину и до 5 м в высоту. Двускатная крыша кроется соломой. Жилище разделено на две части. Одна из них — крытая, здесь горит очаг; вторая половина — открытая веранда с навесом. Это своего рода гостиная, где обычно хранятся также рыболовные и охотничьи принадлежности, ткацкий станок, музыкальные инструменты. Из домашних ремесел более или менее развито ткачество. Сырьем для него служит хлопчатобумажная нить, покупаемая в соседнем городке Санто-Доминго-де-лос-Колорадос или у бродячих торговцев. Одежда колорадо состоит из нескольких предметов. Это прежде всего набедренная повязка, которая закрепляется при помощи длинного пояса, обертываемого два-три раза вокруг талии. Кроме того, на левом плече колорадо носят большой кусок яркой хлопчатобумажной, редко шелковой ткани (красной, желтой). Вечером они закутываются в некоторое подобие тоги — большой кусок хлопчатобумажной ткани всегда белого цвета. Несмотря на крайне неблагоприятные условия существования на протяжении нескольких веков, колорадо сохранили отдельные элементы своей духовной культуры, которая проявляется в устном народном творчестве, в тонком подборе цветов при изготовлении тканей и раскраске лица. К сожалению, католические и протестантские миссии, орудующие в районе расселения колорадо,

стали причиной упадка последних проявлений их самобытной духовной культуры.

Положение индейцев Эквадора, степень развития их культуры полностью определяются господствующими в стране социально-экономическими отношениями. Индейский вопрос — одна из актуальных проблем современного Эквадора. Его решение входит в общий комплекс задач, которые ставят перед собой прогрессивные силы Эквадора.

¹ Традиционно территория страны делится на три района: Прибрежный — Коста, Горный — Сьерра и Восточный — Орьенте.

² *Santiana A. Panorama ecuatoriano del indio.* Quito, s. a., p. 71.

³ Цит. по: *Benítez de Vinuesa.* Ecuador: drama y paradoja. México; Buenos Aires, 1950, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ *Ibid.*, p. 28; *Santiana A. Panorama...*, p. 40.

⁶ *Arias A., Montalvo A. Antología de poetas ecuatorianos.* Quito, 1944, p. 5.

⁷ *Barrera I. Historia de la literatura ecuatoriana.* Quito, 1960, p. 235.

⁸ *Peñaherrera de Costales P., Costales Samaniego A., Jordan Bucheli F. Tungurahua.* Quito, 1961, p. 220—221.

⁹ *Stevenson W. B. Relation historique et descriptive d'un séjour de vingt ans dans l'Amérique du Sud.* Paris, 1826, v. II, p. 121.

¹⁰ Proyecto de Nueva Constitución y Constitución de 1945 reformada. Quito, 1977, p. 71.

¹¹ *Santiana A. Panorama...* (Conclusión), p. 41.

¹² *Rosero M. La espiritualidad de los shuar.* Quito, 1972, p. 54.

¹³ *Costales Samaniego A. Los indios colorados.* Quito, 1956, p. 15.

Глава III

КОЛОНИЯ И ЭСПЕХО

Идеи Просвещения, под знаком которых в Европе прошел XVIII век, проникли в заморские колонии Испании с большим опозданием. Просветительская идеология, отразившая классовое самосознание поднимающейся буржуазии и вдохновлявшая такие эпохальные события конца XVIII столетия, как война за независимость английских колоний в Северной Америке и Великая французская революция, до последней четверти века с трудом находила себе сторонников в испанском Новом Свете. Засилье отсталых феодально-рабовладельческих форм в экономике, искусственная изоляция колоний от внешнего мира, безраздельное господство католической церкви и ее догм в духовной жизни, огромные и неоправданные привилегии уроженцев Испании, составлявших основной костяк испанской колониальной администрации в Америке, в ущерб зарождавшейся в колониях креольской буржуазии — таковы были главные препятствия на пути распространения новых идей, подготовивших в конечном счете латиноамериканский вариант буржуазной революции — войну за независимость испанских колоний в Америке 1810—1826 гг.

В разных частях испанской колониальной империи перечисленные факторы проявляли себя по-разному. Одно дело — на нынешних территориях Аргентины, Венесуэлы и Мексики, более тесно связанных с миром и более открытых свежим ветрам века Просвещения, и другое — в глубинных и отдаленных от метрополии и Европы районах южноамериканской периферии. В эпоху, когда отсутствовали современные средства массовой коммуникации, географическое положение той или иной колонии во многом определяло ее историческую судьбу.

Лудиенсия Кито, основанная в 1563 г. и расположенная там, где сейчас находится Эквадор, отнюдь не принадлежала к ведущим торгово-экономическим и культурным центрам Испанской Америки. Затерянная в Андах и населенная многочисленными индейскими народностями, которые в той или иной форме сразу же попали в феодально-крепостническую зависимость от кучки завоевателей-энкомендеро, эта территория являла собой особенно наглядный пример колониального гнета и обскурантизма. Вот как описывает ее эквадорский историк Э. Гарсес: «Три зловещие язвы — инквизиция, рабство и энкомьенда — угнетали население колонии Кито. И все это в обстановке полного беспорядка и бедности, где не прекращались эпидемии, где аристократы жили за счет мулатов, а мулаты — за счет индейцев. Всюду грязь, непролазная грязь, по которой в поисках отбросов бродили свиньи. И над всем этим, как густой и непроницаемый туман, царило невежество». Другой историк, уругваец Хесуальдо, добавляет: «В философии царила схоластика, в ли-

тературе — вычурные грамматические конструкции, в науке — суеверие. Университеты ... находились в состоянии постоянной борьбы между августинцами, доминиканцами и иезуитами. Дело доходило до того, что тому, кто не хотел или не мог верить в чудеса, крестом вышибали мозги. Девяносто девять процентов учащихся — целая каста (!) — приходилось на факультеты теологии. Лучшей системой здравоохранения и лечения считалась исповедь»¹. На первый взгляд, может показаться парадоксальным, что в столь неблагоприятных условиях мог появиться крупнейший латиноамериканский просветитель, публицист, педагог и ученый-медик, выходец из народных низов Франсиско Хавьер Эухенио де Санта-Крус-и-Эспехо (чаще его называют сокращенно — Эухенио Эспехо). Впрочем, ничего парадоксального в появлении Эспехо на тогдашней эквадорской почве нет. История мировой культуры знает немало случаев, когда повышенный духовный и социальный гнет вызывал к жизни гигантов мысли и революционного действия. Уроженец маленького Эквадора, основоположник его национальной культуры, Эухенио Эспехо является едва ли не самым крупным и уж во всяком случае самым радикальным из латиноамериканских просветителей второй половины XVIII в.

Несмотря на отдаленность от метрополии и географическую изоляцию Аудиенсии Кито, ее экономическое, общественное и культурное развитие в колониальный период во многом повторяло историю других латиноамериканских республик, особенно стран так называемой Индоамерики, для которых характерно абсолютное преобладание индейско-метисского населения. Тем не менее эквадорская культура — результат конкретных национальных условий, плод совершенно определенных общественных сил и событий. На них следует остановиться подробнее.

XVIII век в истории Испании и ее заморских владений начался со смены династии: после смерти в Мадриде бездетного Карла II Габсбурга (1661—1700) на престол вступил представитель Бурбонов Филипп V (1683—1746). Он открыл период франко-испанского сближения и распространения либеральных идей не только в самой метрополии, но и (позднее) в ее американских колониях. Конечно, главным фактором происходивших изменений духовного климата тогдашнего испаноязычного мира были не династические перемены, а причины гораздо более серьезные: экономический упадок в самой Испании XVI—XVII вв.; ее бесчисленные и неудачные войны, из которых самой затяжной была общеевропейская Война за испанское наследство (1701—1714); народные движения в разных частях уже разваливающейся испанской колониальной империи. Но так как одним из главных центров века Просвещения был Париж, «французское присутствие» на испанском троне не могло не иметь — и действительно имело — заметные последствия для культуры Испании и ее колоний. Прежде всего была значительно подорвана их изоляция. Вместе с развитием торговли между метрополией и ее владениями в Новом Свете, а также между отдельными вице-королевствами и аудиенсиями в XVIII в. значительное распростра-



Портрет
Эухенио де Санта-Крус-и-Эспехо

Либерализация торгово-экономической жизни, начатая при Бурбонах и явившаяся следствием проникновения за океан новых капиталистических отношений, привела к изменениям и в административной сфере. В колониях сложился новый тип местных правителей, связанных с поднимающейся буржуазией, порой довольно высокого ранга, профессионально более подготовленных, более просвещенных и кое-где уже теснивших испанскую знать. «Для самых высших эшелонов власти ищут уже не просто «образованных» людей, — пишет эквадорский исследователь К. Фрайле Гранисо, — а политиков, искушенных в искусстве управления; и становится недостаточным быть аристократом или крупным военным, а нужно иметь еще опыт и заслуги. На государственной службе устанавливается известная специализация»². Все чаще случалось и так, что люди, назначаемые испанской короной на высшие посты в колониальной администрации, сами были носителями просветительских идей, проникавших из Европы, и стремились преломить их в своей практической деятельности. Историки эквадорской культуры упоминают, например, двух правителей такого типа: президента Аудиенсии Кито дона Дионисио де Альседо-и-Эррера, стоявшего во главе колонии с 1728 по 1737 г., и губернатора провинции Эсмеральдас с 1738 по 1743 г. Педро Висенте Мальдонадо.

Альседо, хотя и придерживался крайних происпанских взглядов, был хорошо образованным для своего времени экономистом, строителем, писателем, автором нескольких книг по истории и географии управляемых им территорий, а также составителем первого плана

нение получила контрабанда европейских держав, прежде всего Франции и Англии, в ранее совершенно закрытые для них порты Испанской Америки. В первый же год царствования Филиппа V указом от 11 января 1701 г. было разрешено впускать в порты Индий французские корабли, которые подойдут к ним с целью пополнения своих запасов, а по Утрехтскому миру (1713—1715) и Англия получила определенные права в торговле с испанскими колониями. Вместе с товарами в них, естественно, проникали запрещенные печатные материалы и идеи, подыравшие испанский абсолютизм. Для Аудиенсии Кито своеобразным «окном в Европу» к концу XVIII в. стал ее крупнейший порт Гуаякиль.

г. Кито. По словам соотечественников, «Альседо, человек большой культуры, влюбленный в знание ... оставил в наследство этим землям вкус к науке и исследованиям»³. Мальдонадо, происходивший из знатной креольской семьи, был первым эквадорским ученым в подлинном смысле этого слова: математиком, физиком, естествоиспытателем и землепроходцем. В конце своей короткой жизни (1709—1748) он совершил путешествие в Европу, став первым эквадорцем, принятым в Парижской академии наук (1746) и Лондонском королевском обществе (1747), а впервые составленная им карта родной страны получила высокую оценку А. Гумбольдта; он назвал ее «самой точной из всех, которые имеются о заморских владениях европейцев»⁴.

Испапек Альседо-и-Эррера и креол Мальдонадо, увлеченные просветительскими идеями, по-своему отражали процессы, происходившие в зарождавшейся национальной культуре Эквадора. Со второй четверти XVIII в. в духовной жизни Кито, так же, впрочем, как и других испанских владений в Америке, отчетливо вырисовываются две тенденции: одна — связанная с традиционным испанизмом, религиозным догматизмом, достаточно консервативная, но уже ослабленная духом просветительства в самой метрополии; другая — воплощающая новые веяния американизма, политического либерализма и вольнодумства в общественной мысли, подкрепляемая извне. Первую всячески пытался насаждать, но уже безуспешно дряхлеющий испанский абсолютизм; вторую вдохновляли Франция и другие европейские страны, вступавшие в эпоху капитализма. Проводниками первой были испанцы, присылаемые из метрополии; проводниками второй — революционно настроенные креолы, посещавшие испанские колонии европейцы, а также неодоушевленные «агенты» свободомыслия — печатные материалы набиравшего силу века Просвещения.

В истории колониального Эквадора XVIII в., периода, когда закладывались основы подлинно национальной культуры, можно выделить ряд факторов и событий, непосредственно связанных со второй из отмеченных нами тенденций, неуклонное развитие которой подготовило страну к политической независимости и нашло блестящее отражение в трудах крупнейшего эквадорца того времени — Эухенио Эспехо.

Исключительно важные последствия для культурного развития Эквадора имело посещение отдаленной и сонной Аудиенсии Кито геодезической экспедицией Парижской академии наук, измерявшей дугу земного меридиана и находившейся в стране с 1736 по 1743 г. В составе экспедиции был знаменитый впоследствии французский геодезист и путешественник Ла Кондамин (1701—1774). Она исследовала территорию Кито и завезла сюда большое количество неизвестных в колонии книг, а также «отзвук философских учений, литературных споров, научных открытий, политических принципов, возвещавших начало новой эры»⁵. Ла Кондамин и его товарищи нашли восторженную поддержку своей научной деятельности у губернатора и ученого Педро Мальдонадо, до конца жизни сохранившего дружбу с французскими коллегами.

Большое значение в деле распространения просветительских идей и естественнонаучных знаний в колониальном Эквадоре имели первые появившиеся здесь печатные станки и типографии, что, однако, произошло гораздо позднее, чем в наиболее богатых и старых культурных центрах Испанской Америки — Мехико (1539) и Лиме (1584). Хотя имеются сведения, что еще в 1707 г. в Кито работала граверная мастерская, принадлежавшая некоему Хуану де Нарваэс⁶, королевское разрешение на приобретение и ввоз в страну первой печатной машины было подписано 6 октября 1741 г. Лишь через 15 лет, в 1755 г., она прибыла на землю Эквадора и предприимчивые иезуиты установили ее в г. Амбато, а затем, в 1760 г., в столице колонии Кито⁷. Помимо религиозных и административных текстов, в первой эквадорской типографии печатались, в частности, мятежные сочинения Эспехо, подпольные антииспанские листовки и памфлеты. Доказано, например, что типография сыграла очень активную роль во время народных восстаний 1765 и 1766 гг. в Кито против испанской монополии в торговле⁸.

Не менее серьезное влияние на духовную жизнь пробуждавшейся колонии оказало и такое значительное событие, как изгнание в 1767 г. из Испании и всех ее владений влиятельного монашеского ордена иезуитов, сосредоточивших в своих руках большие богатства и бросавших вызов королевской власти. Этот акт имел двойственные последствия. С одной стороны, он, несомненно, сократил и без того весьма незначительное число образованных людей в тогдашнем Эквадоре, поскольку иезуиты из всех религиозных конгрегаций больше всего были связаны с наукой и искусством, с просветительскими идеями своего времени и активно участвовали в воспитании подрастающих поколений. С другой стороны, уход иезуитов из университетов и немногочисленных религиозных школ, существовавших в Аудиенсии (а образование в то время, как правило, носило религиозный характер), расчищало дорогу светскому образованию, уже не скованному религиозными догмами и церковной дисциплиной. Эта секуляризация науки и общественной мысли способствовала росту влияния креольской буржуазии в культурной жизни колонии, особенно с конца XVIII в., когда были переработаны учебные планы философского факультета (1790) и студенты впервые смогли познакомиться с учениями Декарта и Коперника⁹. Изгнание иезуитов имело и еще одно чисто практическое, но очень важное последствие для распространения культуры в Кито: богатейшая по тем временам библиотека Ордена Иисуса была передана в публичное пользование, а ее первым директором стал Эухенио де Санта-Крус-и-Эспехо (1792).

Общая либерализация и оживление духовной жизни провинции Кито приводят к образованию первых научных и культурных обществ. Во второй половине XVIII в. «для содействия развитию наук» была создана недолго просуществовавшая Академия Пичинчи¹⁰. Позднее, 30 ноября 1791 г., по примеру аналогичных обществ в Испании в Кито возникает Общество друзей страны, секретарем и душой которого также стал Эспехо. Устав Общества предусмат-

ривал «составление докладов для улучшения народных промыслов и ремесел, совершенствования искусств, создания машин, способных облегчить труд, и оказание помощи делу просвещения»¹¹. Для понимания того, насколько широко новые веяния распространились в колониальном обществе Кито, достаточно сказать, что покровителем этой преимущественно просветительской организации был сепаратистски настроенный сын бывшего президента Аудиенсии Хуан Пيو Монтуфар, маркиз де Сельва Алегре, а председателем — епископ Хосе Перес Калама, оба находившиеся в дружеских отношениях с Эспехо.

Характеристика эпохи, в которой выпало жить и бороться выдающемуся эквадорскому просветителю, будет неполной, если не сказать, в каких природных и социальных условиях Эквадор постепенно обретал духовную независимость. С начала XVIII в., который в истории колонии с полным основанием может быть назван кризисным, на страну непрерывно обрушивались стихийные бедствия — многочисленные и разрушительные землетрясения и жестокие эпидемии. Между 1740 и 1755 гг. почва в Кито колебалась неоднократно, пока последний толчок не разрушил город почти до основания. В 1757 г. в результате землетрясения «осталось в жалком состоянии место, на котором стоял город Латакунга», а в 1768 и 1773 гг. произошли опустошительные для окрестных жителей извержения вулканов Котопахи и Тунгурауа. Но самой крупной катастрофой явилось землетрясение 4 февраля 1797 г., жертвой которого стали город и провинция Риобамба — одна из самых цветущих и экономически развитых в Эквадоре. Не меньшие беды приносили эпидемии чумы, оспы, скарлатины, малярии и других болезней, косивших прежде всего население уже довольно многолюдных городов Кито и Гуаякиля. Так, в 1785 г. из почти 60 тыс. жителей столицы от одной из эпидемий погибло за короткий срок около 8 тыс. взрослых и детей¹². Все это привело к резкому сокращению активного населения и без того слаборазвитой колонии, к подрыву ее экономики. В официальных документах, дошедших до нашего времени, говорится о «крайней бедности этих провинций», о том, что «их торговле, а следовательно, и другим занятиям и сословиям не хватает дыхания» и что «провинция Кито оказалась обескровленной» и т. п.

В условиях всеобщей нищеты и разрухи обостряются противоречия между отдельными группами населения, социальное и имущественное положение которых определяется прежде всего происхождением и цветом кожи. На вершине общественной пирамиды все еще находилась дряхлеющая испанская знать; чуть ниже — рвущиеся к власти креолы; еще ниже — метисы, презирающие и белых, и индейцев, выступающие в роли надсмотрщиков и слуг и часто пополняющие деклассированную городскую чернь. А в самом низу — живущая в ужасных условиях, задавленная непосильным трудом индейская масса и негры рабы, особенно многочисленные в тропической тихоокеанской провинции Эсмеральдас.

Доведенное до отчаяния население, в котором, по словам одного из историков, постоянно жила «скрытая раздражительность»¹³,

неоднократно поднимало мятежи и восстания, обычно носившие стихийный характер. Эти народные выступления, главной движущей силой которых были индейцы и метисы и которые нередко поддерживали радикально настроенные креолы, проводились под антииспанскими лозунгами. Так, например, во время уже упоминавшихся восстаний в Кито, поднятых городской беднотой, недовольной правительственной питейной монополией и поборами испанских чиновников, можно было услышать лозунги: «Смерть чапетонам!» (т. е. испанцам), «Долой плохое правительство!». К. Фрейле Гранисо по этому поводу справедливо замечает, что взбунтовавшийся народ от экономических требований перешел уже к общественно-политическому протесту¹⁴, в результате чего по декрету городского капитула, состоявшего из богатых креолов, из города были изгнаны многие испанцы. В последней трети XVIII в. растущее возмущение колониальной администрацией охватывает не только Кито, но и провинциальные города. В 1781 г. вспыхивает бунт в Риобамбе, где под руководством одного из сержантов-метисов жители выступили против королевского сборщика налогов, требуя смещения испанских властей.

Но, пожалуй, самым показательным симптомом надвигавшейся освободительной бури, в результате которой 10 августа 1809 г. была впервые провозглашена независимость Эквадора, стал тот факт, что борьба народных масс, возглавляемых креолами, становилась более сознательной и выдвигала своих идейных вождей, своих «подпольщиков», своих страстных пропагандистов.

На исходе 1794 г. столица провинции Кито пребывала в величайшем возбуждении: во многих публичных местах города стали появляться мятежные листки; на каменных крестах церкви св. Доминика, на паперти и лестнице церкви св. Франциска кто-то развесил красные флажки с крамольными латинскими надписями; среди жителей циркулировали «некие бумаги», сообщавшие об успехах сепаратистов в Боготе — столице вице-королевства Новая Гранада, которой в то время подчинялся Кито¹⁵. Прямое отношение ко всем этим событиям имел и доктор Эспехо, уже тогда известный властям как опасный бунтовщик.

* * *

Жизнь, творчество и патриотическая деятельность Эспехо стали объектом пристального изучения потомков лишь много лет спустя после его смерти, когда в свете социально-политической и культурной эволюции Эквадора со всей очевидностью проявились величие его идей, огромная эрудиция и дальновидность, намного опередившие свое время. Выдающейся ролью в истории эквадорской культуры, «низким» происхождением, одержимостью в стремлении к знаниям, широтой интересов, лежавших в области почти всех известных тогда наук, Эухенио Эспехо отдаленно напоминает своего старшего современника, блестящего, как и он, сына века Просвещения М. В. Ломоносова. К этому следует добавить, что Эспехо выпало жить и бороться в самый канун войны за независимость

испанских колоний в Америке, вдохновителем и предтечей которой он стал. Личность Эспехо, его научная, литературная и политическая деятельность сыграли первостепенную роль в развитии сознания эквадорского общества и оставили неизгладимый след в национальной культуре.

До второй половины XIX в. наследие Эспехо практически не собиралось и не изучалось, и он казался почти забытым. С развитием идей политического либерализма в Эквадоре его жизнь и творчество становятся предметом весьма суммарного и преимущественно «сентиментального» рассмотрения в общих трудах по литературе и истории страны, где Эспехо предстает как выдающийся эквадорец, борец против колониализма и «духовный отец» эквадорской независимости. При этом собственно научные исследования его биографии и трудов почти отсутствовали, уступив место домыслам, преувеличениям, патриотической апологетике, не подкрепленной документами. Лишь в 1912 г. по решению городского совета Кито были изданы первые два тома сочинений Эспехо с обширным предисловием-биографией известного эквадорского историка епископа Ф. Гонсалеса Суареса¹⁶, объединившего вокруг себя группу молодых исследователей, которые позднее значительно продвинули вперед дело своего учителя. Работа Гонсалеса Суареса может считаться первым монографическим и фундаментальным трудом об Эспехо, где обстоятельный критико-библиографический очерк уже опирался на все известные к тому времени тексты самого великого эквадорца. В 1923 г. выходят третий том сочинений Эспехо с предисловием Витери Лафронте¹⁷, а также большое количество статей и монографий научного, полухудожественного и публицистического характера, посвященных Эспехо и отдельным сторонам его деятельности, из которых упомянем работы А. Ариаса, Л. Бенитеса Випузсы, Исаака Барреры, Х. М. Варгаса, Ф. Л. Астута, Э. Гарсеса, Э. Кидинга¹⁸. Одним из последних самых солидных трудов об эквадорском просветителе, включившем новейшие — и далеко не исчерпанные — материалы о нем и его времени, является коллективная монография «Эспехо: критическая совесть своей эпохи», изданная Католическим университетом Кито в 1978 г.¹⁹ Несмотря на обильную литературу, посвященную Эспехо в течение почти двух веков со дня его смерти, в биографии этого выдающегося латиноамериканца, так же как и в оценках его творчества, остается еще много неясного и противоречивого. Тем не менее в наши дни, когда Латинская Америка, выступая против неоколониализма, переживает период нового подъема национального самосознания, фигура Эспехо и его идейное наследие приобретают все большую актуальность.

Эспехо родился в феврале 1747 г. в Кито. Его родители были по тем временам людьми весьма «низкого» происхождения. Отец — Луис де ла Крус-и-Эспехо, бедный индеец слуга из провинции Кахамарка, пятнадцатилетним юношей в конце 30-х годов поселился в столице вместе со своим хозяином монахом Хосе дель Росарио, которому было поручено руководить монастырской больницей милосердия. Еще ниже на общественной лестнице стояла мать будущего

просветителя — Каталина Альдас, неграмотная мулатка и бывшая раба приходского священника. В жилах Эспехо текла, таким образом, кровь трех основных рас Латинской Америки — индейцев, белых и негров, что само по себе достаточно символично.

Индийское имя Эспехо было Чусиг (на местном диалекте «Со-ва»), однако в церковную книгу он был записан со звучными испанскими именами и фамилией, которую присвоил отец, переехав в город и отдав себя под покровительство святого креста (Санта Крус). Дело в том, что семья Эспехо, несмотря на принадлежность к угнетенной расе, пользовалась определенным материальным благополучием. Отец, человек, по-видимому, очень способный, помогая своему патрону в лечении больных, постепенно стал его правой рукой — неплохим врачом и даже хирургом, что приносило ему регулярный доход и позволило подняться над своими соплеменниками. Эухенио родился и вырос в больнице, при которой жила семья и куда, по его собственным воспоминаниям, «шли спасать свою жизнь бедные люди, лишённые родственников и покровителей». С 12 лет помогая отцу, которого он очень любил и уважал, Эспехо столкнулся с изнанкой жизни — нищетой, грязью, человеческими страданиями, что, конечно, не могло не отразиться на его мировосприятии.

После окончания начальной школы в 1756 г. (об этом периоде жизни Эспехо нет почти никаких данных) Эухенио поступил в иезуитскую семинарию св. Луиса, закончив ее со званием бакалавра. Дальнейшее обучение в колледжах и университетах Кито, как правило, обуславливалось чистотой крови, и, казалось, доступ туда для Эспехо был закрыт. Тем не менее ему каким-то образом, по-видимому, благодаря связям и материальному положению отца удалось поступить сначала в университетский колледж, а в 1759 г. — в Университет св. Григория, где он в течение трех лет слушал курсы по искусству и философии известного ученого-иезуита того времени Хуана де Оспиталь. Несмотря на господствовавшую в преподавании схоластику, в значительной мере самостоятельно он смог познакомиться с трудами Коперника, Галилея, Кеплера, Ньютона, Бэкона, Декарта, Лейбница, заложив таким образом прочный фундамент для будущих научных занятий и проникшись «еретическим» духом, что определит его дальнейшую судьбу и позднее приведет в ряды идейных борцов против мракобесия и колониализма. Заметим, что к моменту окончания первого университетского курса в 1762 г. Эухенио Эспехо едва исполнилось 15 лет. Его успехи в освоении наук даже по европейским масштабам были феноменальными, если учесть, что речь шла о юноше, почти ребенке, из самого бесправного социального слоя, жадно стремившемся к знаниям в обстановке обскурантизма и невежества отдаленной испанской колонии. Иногда, по собственному признанию, ему случалось сидеть над книгами по 12 часов в день! Однако ни исключительные способности Эспехо, ни его трудолюбие, ни даже степень магистра философии не помогли ему преодолеть тот невидимый барьер презрения, вражды и неприязни, с которыми относились к

студенту-индейцу соученики и коллеги, видевшие в нем лишь представителя «низшей расы». Фактически тогдашнее общество, в котором Эспехо стремился утвердиться благодаря своим широким познаниям и неустанному труду, грубо отвергло его, и он постепенно превращался в скрытого мятежника и смутьяна, ведущего «во мраке рабства и невежества» глубокий подкоп под устои колониализма. Сам Эспехо так описывает этот поворотный пункт своей биографии: «В пятнадцать лет он страстно хотел попросить просвещенным умом, но, хотя в кругу иезуитов ему удалось снискать некоторую известность, невежды встретили его презрением. Тогда он пошел противоположным путем: спрятался как можно глубже; и так научился прятаться, что добился того, что об его успехах, знаниях и писаниях стали думать самое худшее»²⁰.

Бойкотируемый колониальной знатью и клиром, сосредоточившим в своих руках всю тогдашнюю университетскую науку, Эспехо решает пойти по стопам отца, преуспевавшего в практической медицине, и стать врачом. Но он понимает, что для этого также надо учиться, хотя в клинической практике рядом с отцом у него недостатка нет. К тому же в Кито неоднократно вспыхивают эпидемии и потребность в медиках ощущается очень сильно. Так или иначе, пользуясь своими уже довольно широкими знаниями в медицине и связями отца, ставшего к тому времени администратором больницы милосердия, Эспехо поступает в медицинскую школу при Университете св. Фомы Аквинского, основанного доминиканцами и более доступного для «лиц низких профессий и физического труда». В июле 1767 г. в возрасте 20 лет он получает звание доктора, хотя еще и не имеет разрешения заниматься врачебной практикой. Лишь через несколько лет (1772) после унижительных бюрократических процедур, вызванных завистью столичной «лекарской братии» к его знаниям, кашитул Кито дает ему возможность практиковать как врачу.

У нас нет сведений, как откликнулся Эспехо на важные сообщения, которые в ту пору волновали Кито,— народные восстания 1764—1766 гг., эпидемии и изгнание иезуитов в 1767 г. По-видимому, медицинские занятия поглотили его целиком. Полученная — и материально выгодная — профессия врача, казалось бы, могла окончательно определить круг научных интересов Эспехо. Однако его стремление к знаниям было очень велико. Биографы утверждают, что, едва окончив медицинскую школу, Эспехо в том же году поступает на юридический факультет Университета св. Фомы, где изучает гражданское и каноническое право, и получает в 1770 г. степень лиценциата²¹. Таким образом, в 23 года сын безродного индейца становится магистром философии, доктором медицины и лиценциатом права.

Период между 1772 и 1779 гг. в жизни Эспехо исследователи называют временем «научного и человеческого вызревания»²². Он не опубликовал еще ни одного труда, но его эрудиция и трудолюбие, известные немногим, таковы, что он вполне может вступить в открытую идейную схватку с тогдашними столпами богословия, фи-

лософии, юриспруденции и точных наук, третировавшими его за «низкое» происхождение. Из писем Эспехо мы знаем о возводимых на него наветах, о том, что сам он в отличие от невежественных лекарей-монахов, оспаривавших друг у друга богатых больных, «не наживал денег» на своем ремесле, «не искал монаршей милости», глубоко презирал «комедиантов от медицины» и ему даже «не приходило в голову претендовать хотя бы на отблеск их славы». «Я выполняю другие задачи и исползую свое время для более серьезных занятий», — писал он в 1780 г.²³ В этот период он очень много читает, размышляет, всматриваясь в окружающий мир, абсурдный для передового человека. «Моя заслуга, — скажет потом Эспехо, — в том, что я с раннего детства изучал людей, не выпуская из рук книги; но даже когда я выпускал ее, то продолжал учиться с помощью наблюдения, читая в бесконечной книге природы. Я гуляю, смеюсь, развлекаюсь, кажусь бездельником, но, поверьте, я все время читаю, учусь, не переставая пополнять свои знания. В конце концов, нет никаких оснований называть меня умным, но я не откажусь от похвалы за то, что не терял времени даром»²⁴.

Этот духовный автопортрет дополняется следующим описанием собственной личности, сделанным самим Эспехо: «Он среднего роста и у него правильное телосложение. Его лицо, когда он серьезен, хорошо очерчено, и в нем нельзя не признать благородства; но оно не выдает всей той живости, которая внутренне присуща ему и которая, толкая его на непрерывные действия, все время держит его в состоянии беспокойства. В его глазах легко обмануться: они то, кажется, излучают скромность и опущены долу, то выражают неистовое биение жизни — в зависимости от настроения. Знакомясь, он (против воли) кажется от природы серьезным; но в минуты откровенности видно, что он не прочь посмеяться вместе со всеми, хотя гораздо больше он смеется наедине, ибо во всех людях легко видит то, что больше всего делает их людьми, т. е. смешные и слабые стороны; но и своих собственных слабостей, которые ему удалось обнаружить, он не прощает, насмехаясь над самим собой и стремясь исправиться... Он не лишен похвальных качеств: прямоты, бескорыстия, желания делать добро и прежде всего — любви к общественному благу... Он ненавидит гордыню и больше всего оскорбляется, когда глупец хочет убедить, что он умный, а невежда — что он образованный... Он презирает помпу и хвастовство... и доволен своим состоянием, которое, хотя и невелико, не огорчает его и не толкает к приумножению, особенно извилистыми путями низости. Похвально и то, что он уважает людей вышестоящих, но, когда говорит с ними, высказывает со скромной непринужденностью даже то, что им не хочется или не нравится слушать... Таков, господа, портрет человека, которого называют «Домовым» (народная кличка Эспехо) и которого малюют цветами тщеславия и самомнения»²⁵.

Первый публичный бой, который «Домовой»-Эспехо дал схоластике и обскурантизму после долгих лет безвестности и презрения к нему со стороны тогдашних «отцов науки», был связан с выходом в свет в 1779 г. его знаменитого полемического труда с длинным и

вычурным заголовком: «Новый Лукиан из Кито, или Пробудитель талантов своих соотечественников в девяти ученых беседах для поощрения литературы, записанных доктором доном Хавьером де Сиа Апестеги-и-Перочена, адвокатом и ходатаем по безденежным делам». Название книги свидетельствует о том, что ее автор был почитателем и последователем греческого философа Лукиана, который еще во II в. в своих сатирических диалогах разоблачал пустозвонов-риторов, продажных философов и ученых шарлатанов всех мастей, изображая Рим периода упадка как средоточие всех пороков, подобно Кито конца XVIII в. Имя ученого доктора, под псевдонимом которого выступил Эспехо, также содержало издевку: дон Хавьер де Сиа Апестеги переводится на русский язык как «Дон Хавьер вонючий копчик». Написанный в форме диалога между двумя учеными мужами по фамилии Мера и Мурильо, «Новый Лукиан» в то же время был направлен против конкретного лица — знаменитейшего церковного проповедника-иезуита Санчо де Эскобар, считавшегося в то время образцом университетского красноречия и премудрости. Атакуя этого пустого и опасного красноречивца (он выступает в диалоге под именем Мурильо), Эспехо (он же доктор Мера) по существу обрушивается на колониальную культуру и систему воспитания той эпохи, прозябавшие под властью церкви, влиятельнейшим отрядом которой были иезуиты. Он не только морально уничтожает кумира схоластического красноречия и науки Эскобара и резко критикует педагогические методы иезуитов, но и, это особенно важно, ставит под сомнение роль церкви в развитии тогдашней культуры, утверждая, что «сутана не прибавляет желаний познать как можно больше» и что «Кито по части словесности находится в самом плачевном состоянии, ибо те, кто должны поддерживать, поощрять и развивать ее, т. е. служители церкви, сами погрязли в невежестве»²⁶. Нельзя поэтому не согласиться с уругвайским историком Хесуальдо, который считает «Новый Лукиан» первым в Эквадоре (и, быть может, в Америке) печатным выступлением в защиту светской культуры²⁷. Важными моментами в книге Эспехо, открыто отразившими его приверженность идеям Просвещения, были авторский стиль, изобиловавший галлицизмами, и симпатии, высказанные в адрес Франции: «Кто сомневается, — спрашивал он, — что из Франции к нам приходят... новые замечания по разным разделам математики и прекрасные произведения хорошего вкуса по всем наукам и по всем искусствам?»²⁸

«Новый Лукиан», написанный Эспехо в эпоху идиотизма и в век невежества, сразу же был причислен к разряду книг «еретических и безбожных». Реакционные силы колониального общества ополчились против Эспехо. В печати появился новый острейший памфлет, на этот раз направленный против автора «Нового Лукиана» и подписанный неким монахом Бланкардо, — «Марк Порций Катон» (1780). Автором памфлета оказался... Эспехо! В полемике с самим собой он хотел еще больше заострить идеи, высказанные им в «Новом Лукиане», и, как он признавался впоследствии, еще раз «про-

яснить те пустые нападки, с которыми жители Кито накинулись на моего Лукиана, и написать его подлинную вторую часть»²⁹.

Действительно, вторая часть «Нового Лукиана», названная автором «Бланкардова наука», вышла в том же 1780 г. и была посвящена «достопочтенному и просвещеннейшему духовенству Кито». В ней Эспехо, развивая прежние идеи (опять в виде бесед между уже известными докторами Мерой, Мурильо и Бланкардо), делает объектом критики еще одного из своих хулителей, пекего монаха Арауса, оскорблявшего просветителя в выступлениях. Новь призывая сограждан учиться у французов и критикуя мракобесов от науки и весь «религиозный дух Кито», Эспехо по существу, хотя и в замаскированной форме, «выступил против креолов, испанцев, представителей клира и монашеских орденов со всеми вытекающими отсюда общественно-политическими последствиями»³⁰.

А последствия не замедлили явиться. Белые граждане Кито, и не в последнюю очередь Санчо де Эскобар, высмеянный в «Новом Лукиане» под именем доктора Мурильо, начали подлинную травлю Эспехо, стремясь во что бы то ни стало избавиться от «подобного типа». Тогдашний президент Аудиенсии приказал ему отправиться в качестве медика в один из отдаленных гарнизонов на границе с Бразилией, что означало ссылку и возможную гибель. Когда Эспехо отказался, на него, по собственному признанию, «был оказан еще более сильный нажим», и просветителю пришлось бежать из Кито, «покинув на произвол судьбы свой дом, семью и состояние»³¹. Именно этого и добивались его преследователи: на Эспехо было заведено судебное дело, благодаря которому до нас дошел любопытный словесный портрет разыскиваемого властями «преступника»: «Среднего роста, с продолговатым лицом, длинным носом, смуглым цветом кожи и заметным углублением на левой щеке»³². Приблизительно к 1784 г. относится и первый арест Эспехо в г. Риобамба по доносу одного из бывших друзей; подробности этого события в его биографии, к сожалению, не сохранились.

Эспехо прожил в добровольном изгнании в Риобамбе, точнее в небольшом селении Пунин недалеко от города, несколько лет (1783—1787). Вернуться в столицу он не мог не только потому, что боялся своих могущественных врагов, но и потому, что новый президент Аудиенсии Вильяленгуа, настроенный против Эспехо, сразу же показал себя душителем всякого инакомыслия. В ту пору он писал, например, вице-королю: «У меня заранее были сведения о произведениях доктора Эспехо, всегда оскорбительных для частных граждан; о его темпераменте, склонном к сатире; о его высокомерном, неистовом, зловредном и в высшей степени вызывающем поведении»³³. Однако исторические обстоятельства оказались сильнее интриг недоброжелателей Эспехо: летом 1785 г. в Кито разразилась одна из жесточайших в истории страны эпидемий оспы. Для борьбы с ней были мобилизованы все наиболее опытные медики страны, в том числе и Эспехо, которому, помимо конкретной лечебной работы (он однажды осмотрел за день около 1000 больных!), было поручено написать ученый трактат, обобщающий рекомендации по

борьбе с эпидемией. Так появилось едва ли не самое замечательное сочинение великого просветителя «Размышления об оспе» (1786). Две идеи, намного опередившие свое время, формулирует в нем Эспехо. Во-первых, идею о необходимости комплексной борьбы с эпидемическими заболеваниями, включающей не только лечение, но и ряд социально-профилактических мероприятий: улучшение городской канализации и очистки города от нечистот; необходимость организации карантина для инфекционных больных; меры по гигиене питания; меры по подготовке широко образованных врачей, которые в колониях вообще отсутствовали, и т. д. Во-вторых, за сто с лишним лет до Пастера Эспехо развивает теорию заражения посредством микроорганизмов, которые он называет «некими невидимыми корпускулами», или «живыми атомами», и которым приписывает все инфекционные заболевания.

Хотя книга «Размышления об оспе» и была одобрена капитулом Кито, рекомендовавшим ее распространение «ввиду полезности, дабы найти ей последующее применение», но и здесь не обошлось без интриг и нападков его заклятых врагов — лекарской монашеской братии. Они потребовали исключить из книги «все выражения, могущие привести к судебному разбирательству ввиду их возможного истолкования»³⁴. Эспехо, однако, не исправил в книге ни одной запятой.

Этот инцидент стал еще одним звеном в заговоре колониальной знати и клира против ненавистного просветителя и позднее фигурировал в качестве первого пункта обвинения в судебном деле, которое было возбуждено против Эспехо после появления анонимного памфлета «Портрет Голильи». Эспехо, естественно, отрицал свое авторство, но стиль и дух этого чрезвычайно острого документа, названного президентом Аудиенсии «чудовищной, кровожадной и крамольной сатирой»³⁵, позволяли утверждать, что его написал именно он.

Точная дата создания памфлета, к сожалению, неизвестна, и текст его до нас не дошел, однако он появился в Кито и подпольно распространялся с начала 80-х годов — периода весьма плодотворного и радикального в творчестве Эспехо. Имеются косвенные данные, что «Портрет Голильи» состоял из двух частей: в первой бичевался режим тогдашнего испанского короля Карла III, а во второй резко критиковался министр по делам Индий маркиз де ла Сонора за политику, угрожающую новыми восстаниями в колониях, наподобие выступлений Тупака Амару и Тупака Катари³⁶.

Ко времени распространения «Портрета Голильи» относятся и два других произведения Эспехо — «В защиту священников Риобамбы» (1786) и «Письма из Риобамбы» (1787). В первом автор выступил против бесчеловечной налоговой политики испанской колониальной администрации в отношении индейцев, которые, по ее мнению, слишком мало работали и имели слишком много религиозных праздников. Поэтому предлагалось сократить их число и увеличить поборы. Поскольку стремление королевских чиновников выжать из туземцев как можно больше дохода столкнулось с интере-

сами местного клира, не без пользы для себя выполнявшего свою пастырскую миссию, Эспехо, ненавидевший испанцев и креолов, встал на сторону последнего. Защищая священников Риобамбы от нападков светской власти, он, естественно, как индеец и патриот, был не очень последователен, ибо от него не могла укрыться та роль, которую играл «союз меча и креста» в порабощении его соплеменников. Тем не менее, несмотря на противоречия, работа «В защиту священников Риобамбы» имеет большое историко-познавательное значение: в ней дается глубокий и дальновидный анализ хозяйственной жизни в Аудиенсии Кито и условий существования индейского населения, которое Эспехо описывает с симпатией и пониманием. Некоторые специалисты даже считают, что этот труд был «самым подрывным» из всего созданного Эспехо, «ибо содержавшаяся в нем критика в конечном счете была направлена против испанской системы угнетения в целом, бесчеловечной системы, которая господствовала в колониях, несмотря на „добрую волю“ королей и кое-какие меры, призванные „облагодетельствовать“ туземцев»³⁷.

Что касается «Писем из Риобамбы», имеющих форму восьми отдельных посланий, то они были написаны между 20 и 27 марта 1787 г.³⁸, когда кольцо ненависти и интриг против Эспехо сузилось до предела. После его выступления в защиту индейцев, задавленных налогами, белая знать Риобамбы перешла к прямым покушениям на жизнь просветителя: в одном из писем он сообщает, что 19 марта его пытались отравить³⁹. Несмотря на то что «Письма из Риобамбы» были направлены против конкретных лиц, преследовавших Эспехо, их политическое содержание выходит далеко за рамки индивидуальной полемики. Связанные с предыдущей работой («В защиту священников Риобамбы»), эти письма в блестящей сатирической манере, быть может, самой острой за всю историю Аудиенсии Кито, рисовали уже не только чиновную бюрократию, но и высший свет второго по величине города колонии. Тонкость, остроумие, язвительность, но чаще всего уничтожающая ярость, с которыми энциклопедически образованный Эспехо атаковал злобную и невежественную колониальную знать, переполнили чашу терпения властей. В сентябре 1787 г. по приказу его давнего недоброжелателя президента Аудиенсии Вильяленгуы местные власти арестовали Эспехо в Риобамбе, конфисковав все находившиеся при нем бумаги.

«Отвратительная шумиха, с которой меня схватили среди бела дня, — писал Эспехо в официальной жалобе, — обстоятельства моего задержания, кандалы, в которые меня заковали, изъятие всех моих бумаг и, наконец, обращение со мной у всех на глазах как с отъявленным злодеем могли натолкнуть жителей Риобамбы, Амбатто, Латакунги и Кито на мысль, что речь идет о государственном преступнике, и как таковой я буду казнен»⁴⁰.

Главным обвинением против Эспехо, несмотря на полное отсутствие улик, было приписанное ему авторство памфлета «Портрет Голильи», которое он категорически отрицал, не без скрытого вызова заявив, что «с еще большим основанием его могли бы назвать

автором «Государя», «Общественного договора»* или «Корана». В связи с тем что виновность Эспехо доказать так и не удалось, а сам он писал в адрес королевского двора многочисленные жалобы, судебное дело было приостановлено и Вильяленгуа предложил ему «без лишнего шума» покинуть пределы Аудиенсии. Эспехо отказался, считая, что это дискредитирует его в глазах соотечественников. Тогда ему пригрозили применением силы, и 27 ноября 1787 г. он выехал из Кито в столицу вице-королевства Новая Гранада Боготу, куда для окончательного рассмотрения переслали его дело. Эспехо направлялся в Боготу как «государственный преступник, известный памфлетист и возмутитель общественного порядка», и его сопровождало личное указание президента Аудиенсии Кито: «Либеральные идеи кипят не только в голове Эспехо, но и в головах многих литераторов и лиц, обладающих большим влиянием. Эспехо переправляется в Боготу без предварительного следствия, поскольку я опасаясь, что в его процессе могут быть замешаны более значительные и важные лица»⁴¹.

Пока в столице вице-королевства рассматривалось дело, — а в те времена судебные тяжбы могли длиться годами, — Эспехо, известность которого уже дошла до Боготы, познакомился там со многими молодыми людьми, ставшими впоследствии вождями сепаратистского движения в Новой Гранаде. Среди них были, в частности, Антонио Нариньо (1765—1823) — автор первого перевода на испанский язык «Декларации прав человека и гражданина», Франсиско Антонио Сеа (1766—1822) — впоследствии известный натуралист и вице-президент независимой Колумбии, а также Хуан Пио Монтуфар, маркиз де Сельва Алегре (1758—1818), возглавивший в 1810 г. первую Верховную хунту независимого Эквадора. Считается, что Монтуфар продолжил в Кито антииспанскую деятельность своего старшего друга и учителя Эспехо. Находясь в кругу этой революционно настроенной молодежи, изгнанник из Кито, глубоко переживавший культурную и экономическую отсталость земли, где он родился и вырос, пишет «Речь об основании Школы Согласия» (1789) и тайно переправляет ее своим соотечественникам. Этот документ лег в основу деятельности уже упоминавшегося нами патристического Общества друзей страны.

В 1789 г. в Новую Гранаду был назначен более либерально настроенный вице-король, который приказал прекратить процесс против Эспехо и разрешил изгнаннику вернуться на родину. С 1790 г. он вновь живет в Кито, казалось бы, полностью реабилитированный от возводимых на него обвинений. Благодаря неоспоримому авторитету ученого, мыслителя и писателя Эспехо почти удается свести на нет моральный бойкот, которому его подвергала «приличная публика» за «низкое» происхождение. Его назначают (правда, без выплаты жалованья) директором первой в стране Публичной библиотеки, унаследованной от иезуитов; он становится секретарем поддерживаемого властями Общества друзей страны, где сотрудни-

* Имеются в виду знаменитые произведения Макнавелли и Ж. Ж. Руссо.

чают белые и креолы; за ним, хотя и не без сопротивления все еще сильных врагов, признается право принадлежать к тогдашней колониальной «интеллигенции».

К этому периоду (1792 г.) относятся работы Эспехо, свидетельствующие о его примирении с королевской властью и церковью: «Записка о сборе хинной коры» и «Пожелания министра в тоге», в которых он, выражая свою преданность короне и духовенству, в то же время высказывает ряд передовых для того времени мыслей об экономике; «Проповедь св. Розы 1793 г.» и «Проповедь св. Розы 1794 г.», выдержанные в подчеркнуто верноподданнических тонах; семь номеров первой в истории страны газеты «Начальные плоды культуры Кито», вышедшие между январем и мартом 1792 г. и написанные почти единолично самим Эспехо в качестве периодической публикации Общества друзей страны. В последних он страстно ратует за распространение передовых знаний и методов воспитания как главного средства борьбы с экономической и культурной отсталостью. Любопытно, что Эспехо, знакомый с реформами Петра I в далекой России, видимо, по сочинениям Вольтера, уже в первом номере своей газеты приводил русского царя в качестве образца просвещенного монарха, опыт которого мог бы быть использован в Испанской Америке⁴².

Временный мир Эспехо с властями длился, однако, недолго. 11 ноября 1793 г. испанский король Карл IV, известный своими крайне реакционными взглядами, видимо, не без подсказки местных мракобесов закрыл Общество друзей страны, деятельность которого постепенно приобретала нежелательный для монархии характер. К тому времени перестала выходить и газета общества, лишенная финансовой и моральной поддержки колониальной элиты. Можно подозревать, что после возвращения из Боготы Эспехо, несмотря на выражения верноподданнических чувств и сотрудничество с властями, продолжал поддерживать контакты со своими молодыми друзьями-сепаратистами в столице вице-королевства. Во всяком случае, он не мог не знать о переводе в 1793 г. Антонио Нариньо «Декларации прав человека и гражданина». До него могли дойти слухи и о появлении на улицах Боготы 19 и 20 августа 1794 г. «подрывных пасквилей», в результате которых Нариньо и пять других студентов были арестованы. Так или иначе, в октябре и ноябре того же года брожение в столице Новой Гранады перекинулось в Кито, где также были обнаружены «мятежные листки», распространялись «некие бумаги», сообщавшие о событиях в Боготе, и — еще более неслыханная крамола! — на каменных крестах у столичных церквей кто-то развесил флажки из красной тафты с загадочной надписью полатыни: «Да придет свобода под спасительным крестом после славной и счастливой победы!» Нельзя с уверенностью сказать, к каким из этих актов имел прямое отношение Эспехо, однако логично предположить, зная общее направление его мыслей, что он не мог оставаться в стороне от происходивших событий. Как полагают исследователи, в частности Э. Кидинг, Эспехо, вероятно, был автором латинского текста на пресловутых флажках⁴³. Во всяком случае,

доподлинно известно, что именно в это время он вел доверительные разговоры «подрывного» характера со своим братом Хуаном Пабло, мятежным священником, ставшим впоследствии одним из членов первой Патриотической хунты в Перу⁴⁴. По неосторожности Хуан Пабло рассказал о них своей знакомой, через которую сведения о крамольных речах братьев дошли до президента Аудиенсии. В связи с тем что опасность антииспанских выступлений повсеместно росла, а из Мадрида шли инструкции об ужесточении репрессий, президент собственной персоной в сопровождении полицейских чинов 30 января 1795 г. явился в Публичную библиотеку и арестовал Эспехо по обвинению в заговоре против короны. Одновременно по такому же обвинению был арестован и его брат.

Одиннадцать месяцев провел Эспехо в одиночном заключении, лишенный возможности читать и писать, полностью изолированный от родных и близких. Очень редко под охраной часовых его выводили из камеры для оказания медицинской помощи другим арестантам. Есть основания полагать, что отвратительная пища, которую давали Эспехо, была рассчитана на его медленное умерщвление. И действительно, этот третий арест великого эквадорца оказался для него последним. Как бы в насмешку над тяжело больным, почти умирающим Эспехо в самый канун рождества его выпускают на свободу. А несколько дней спустя, видимо, 27 декабря 1795 г., он умирает на руках своей сестры Мануэлы, не имея ничего, кроме долгов⁴⁵.

Жизнь и творческое наследие Эухенио Эспехо стали для многих поколений эквадорцев образцом гражданственности и легендой, зовущей в будущее. Он первым в истории страны возвысил свой авторитетный голос против церковного мракобесия и абсолютизма, заложив основы светской материалистической науки. С удивительной для своего времени прозорливостью он высказал ряд идей об экономическом будущем континента, в частности о необходимости поставить науку на службу экономике, о свободном торговом обмене между колониями, об их хозяйственной интеграции и специализации. Сам представитель угнетенного расового меньшинства, он стоял у истоков эквадорского индеанизма, выступив в защиту эксплуатируемых индейцев. Широко образованный медик, Эспехо одним из первых не только в эквадорской, но и в мировой науке сформулировал микробиологическую гипотезу инфекционных заболеваний и разработал основы социальной гигиены. Есть основания полагать, что он разделял, хотя и не проповедовал открыто, идеи республиканизма, шедшие из просвещенной Франции, горячим поклонником которой был⁴⁶. Наконец, нельзя забывать о той подпольной, глубоко законспирированной деятельности, направленной против испанской монархии и реакционного клира, которую вел «Домовой» и «Сова» — Эспехо и тайн которой мы, быть может, никогда не узнаем.

- ¹ Цит. по: Латинская Америка в прошлом и настоящем. М., 1960, с. 291—292.
- ² Freile Granizo C. El siglo XVIII en la Real Audiencia de Quito. Marco histórico a la obra de Eugenio Espejo.— In: Espejo. Conciencia crítica de su época. Quito, 1978, p. 13.
- ³ Ibid., p. 8.
- ⁴ Barrera I. Historia de la literatura ecuatoriana. Quito, 1960, p. 294.
- ⁵ Ibid., p. 266.
- ⁶ Carrera Andrade J. Galería de místicos y de insurgentes. Quito, 1959, p. 88.
- ⁷ Barrera I. Historia..., p. 307.
- ⁸ Carrera Andrade J. Galería..., p. 88.
- ⁹ Freile Granizo C. El siglo XVIII..., p. 11.
- ¹⁰ Ibid., p. 10.
- ¹¹ Латинская Америка в прошлом и настоящем, с. 299.
- ¹² Freile Granizo C. El siglo XVIII..., p. 22.
- ¹³ Ibid., p. 29.
- ¹⁴ Ibidem.
- ¹⁵ Аудиенсия (позднее область) Кито до 1718 и в 1723—1739 гг. входила в состав вице-королевства Перу, а в 1718—1723 и после 1739-го — в состав вице-королевства Новая Гранада.
- ¹⁶ González Suárez F. Escritos de Espejo. Quito, 1912, v. I—II.
- ¹⁷ Viteri Lafrontera H., Jijón-y-Caamaño I. Escritos de Dr. Francisco Eugenio de Santa Cruz y Espejo. Quito, 1923, t. III.
- ¹⁸ Arias A. El cristal indígena. Quito, 1934; Benitez Vinuesa L. Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo.— In: Precursores. Biblioteca ecuatoriana mínima. Quito, 1960; Barrera I. Historia de la literatura ecuatoriana. Quito, 1944, v. II; Vargas J. M. Biografía de Eugenio Espejo. Quito, 1968; Astuto F. L. Eugenio Espejo. Reformador ecuatoriano de la ilustración. México, 1969; Garcés E. Eugenio Espejo: médico y duende. Quito, 1959; Keeding E. Espejo y las banderitas de Quito de 1794.— In: Boletín de la Academia Nacional de Historia, Quito, 1974, N 124, p. 252—273.
- ¹⁹ Espejo. Conciencia...
- ²⁰ Espejo E. Escritos. Quito, 1912, v. II, p. 334.
- ²¹ Espejo. Conciencia..., p. 251.
- ²² Ibid., p. 253.
- ²³ Ibidem.
- ²⁴ Espejo E. Escritos, v. II, p. 129.
- ²⁵ Ibid., p. 331—335.
- ²⁶ Espejo E. Escritos, v. I, p. 400.
- ²⁷ Латинская Америка в прошлом и настоящем, с. 303.
- ²⁸ Espejo E. Escritos, v. I, p. 333.
- ²⁹ Ibid., p. 215.
- ³⁰ Espejo. Conciencia..., p. 265.
- ³¹ Ibid., p. 271,
- ³² Ibidem.
- ³³ Ibid., p. 272.
- ³⁴ Латинская Америка в прошлом и настоящем, с. 297.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Precursores..., p. 19.
- ³⁷ Espejo. Conciencia..., p. 283.
- ³⁸ Ibid., p. 111.
- ³⁹ Ibid., p. 289.
- ⁴⁰ Ibid., p. 292.
- ⁴¹ Латинская Америка в прошлом и настоящем, с. 297—298.
- ⁴² Precursores, p. 269.
- ⁴³ Keeding E. Espejo y las banderitas de Quito de 1794. Доказательства авторства Эспехо на основе латинского текста приводит также современный эквадорский исследователь С. Герра Браво (см.: Espejo. Conciencia..., p. 326—331).
- ⁴⁴ Латинская Америка в прошлом и настоящем, с. 300.
- ⁴⁵ Espejo. Conciencia..., p. 129.
- ⁴⁶ Precursores, p. 27—29.

Глава IV

ГЕОГРАФИЯ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО ЭКВАДОРА

Эквадор — небольшое по территории (270,7 тыс. кв. км *) и населению (8,6 млн. человек на 1982 г.)¹ государство на северо-западе Южной Америки. Это аграрно-индустриальная страна: ведущим сектором ее экономики является сельское хозяйство, с которым тесно связана производительная деятельность 48% населения. Как и в большинстве латиноамериканских государств, экономика Эквадора находится в очень сильной зависимости от конъюнктуры мирового капиталистического рынка. Так, в начале XX в. хозяйство страны было ориентировано на выращивание и экспорт какао. В конце 50-х — начале 60-х годов начался так называемый банановый бум, и вплоть до сегодняшнего дня Эквадор входит в число ведущих поставщиков бананов на мировой рынок. В качественно новую стадию своего экономического развития страна вступила в 1972—1973 гг., когда ключевую роль в ее промышленности стала играть добыча нефти и газа. Главными районами нефтедобычи являются Амазония и территория, прилегающая к перуанской границе; эксплуатация газовых месторождений осуществляется в прибрежной зоне залива Гуаякиль.

Следует подчеркнуть, что современный этап развития экономики Эквадора зависит от постоянного поддержания на достаточно высоком уровне достоверных запасов нефти в стране, а также от непрерывного повышения цен на нефть на мировом рынке. Тем не менее нефть рассматривается эквадорским правительством как основной источник валютных поступлений и база для осуществления Национального плана социально-экономического развития на 1984—1985 гг. Интенсивные поиски и разведка нефти на северо-востоке страны, на границе с Перу, на континентальном шельфе в заливе Гуаякиль (осуществляемые главным образом фирмами США) позволяют, вероятно, увеличить достоверные запасы нефти в Эквадоре, что в свою очередь будет способствовать экономическому росту и в дальнейшем.

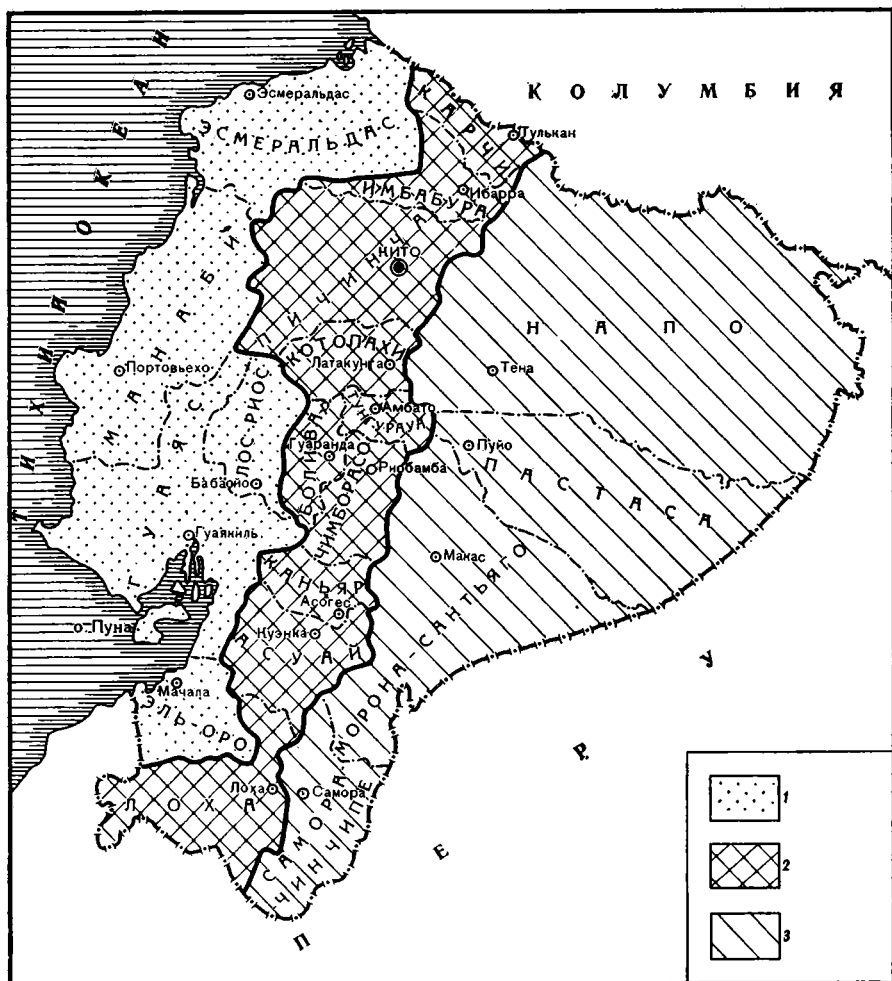
Финансовые поступления от экспорта нефти позволяют разрабатывать и приступить к реализации ряда дорогостоящих проектов и программ, в частности общесоциального и культурного характера. В начале 80-х годов 34% средств государственного бюджета расходовалось на социальные нужды².

Объективная потребность в широких государственных ассигнованиях на социальные мероприятия вызывается наличием острых социальных проблем, типичных для большинства «малых» стран континента. По имеющимся данным, в 1982 г. 22% населения старше 15 лет было неграмотно³; отсев в начальной школе составлял примерно $\frac{1}{3}$ от числа поступивших в первый класс. Особенно ве-

* Включая архипелаг Колумба, или о-ва Галапагос.

лика неграмотность среди индейцев кочуа; среди испаноязычных эквадорцев наиболее низкий уровень жизни, образования и культуры наблюдается у самбо, негров и мулатов, проживающих преимущественно на побережье страны.

Положение в области культуры характеризуют и такие данные: из числа грамотных только 1,6% покупают книги⁴, основная же масса читающего населения предпочитает газеты и другие периодические издания. Социологические обследования показывают, что среднеобеспеченные слои отдают предпочтение романтическим историям мексиканских авторов.

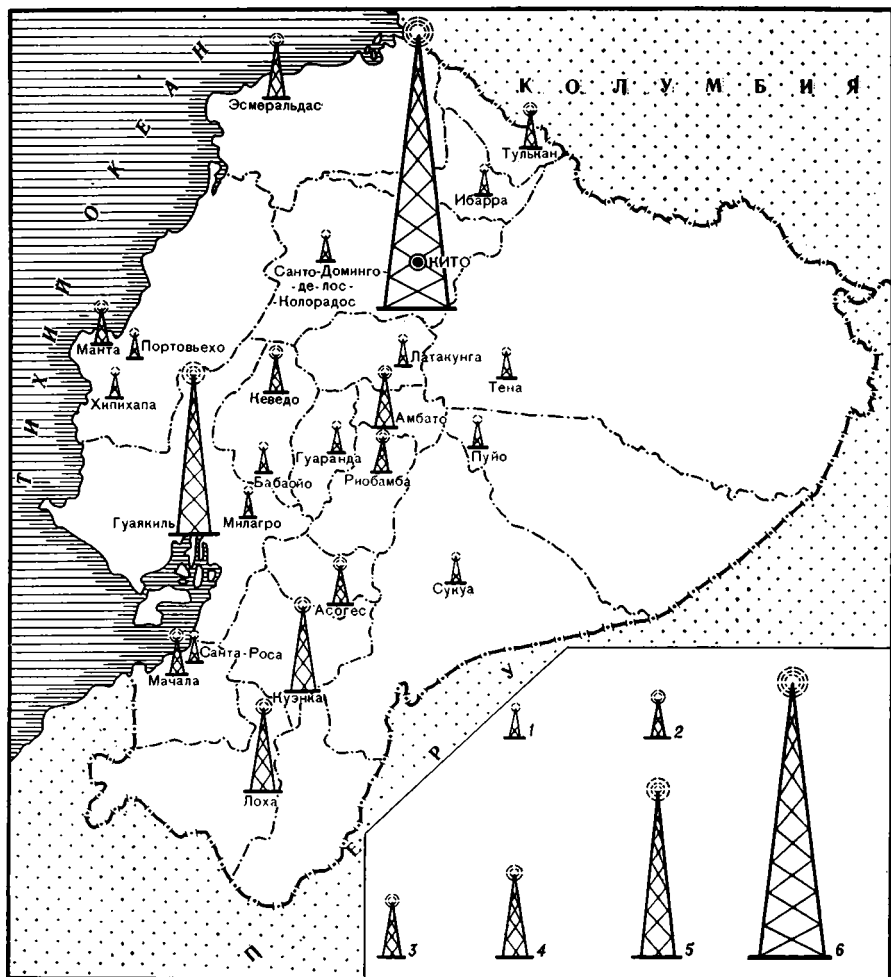


Административное и природно-географическое деление Эквадора

1 — Коста; 2 — Сьерра; 3 — Ориенте

Положение в социальной и культурной сферах во многом усугубляется неравномерным размещением учебных, научных и культурных учреждений. «Под влиянием сложного исторического развития и социально-географической разобщенности основная культурная деятельность оказалась сосредоточенной лишь в нескольких центрах, живущих «интеллектуальной» жизнью, таких, как Кито, Гуаякиль, Куэнка, а также в некоторых других административных центрах провинций (Лоха, Амбато, Риобамба)»³.

В настоящее время в Эквадоре насчитывается около 20 крупных (в масштабах страны) городов с числом жителей свыше 150 тыс.



Система радиовещания. Мощность радиостанций (в квт)

1 — до 1—3; 2 — от 3 до 5; 3 — от 5 до 15; 4 — от 15 до 25; 5 — до 100;
6 — более 500

Из них своеобразными «эпицентрами» культуры являются Кито и Гуаякиль. Культурные центры второго порядка — административные столицы эквадорских провинций, имеющие высшие учебные заведения: Куэнка, Лоха, Риобамба, Бабаойо, Эсмеральдас, Портовьехо, Мачала. Наконец, к культурным центрам третьего разряда следует отнести те, в которых нет вузов, но имеются средние учебные заведения, небольшие по мощности радиостанции, выходят местные газеты: Тулькан, Ибарра, Латакунга (в горной части Эквадора), Манта, Кеведо, Баия (на побережье).

На наш взгляд, наиболее целесообразной представляется культурно-географическая характеристика страны, данная по трем природно-экономическим зонам, на которые традиционно разделяется Эквадор: это горная зона — Сьерра, прибрежная — Коста и восточная — Орьенте *.

Исторически наиболее освоенной и заселенной долгое время была Сьерра — центральная часть страны **, представляющая собой систему межгорных котловин и долин, окаймленных Восточной и Западной Кордильерами. В Сьерре, занимающей около $\frac{1}{4}$ национальной территории, проживает сейчас около 45% всех жителей, причем большинство сельского населения — индейцы кечуа. Именно они придают особый колорит большим и малым городам Сьерры. Большинство индейцев, кроме возделывания земельных участков и выращивания самых необходимых продуктов питания, живут ручным промыслом: ткачеством, плетением, чеканкой. Свои изделия местные мастера приносят на ярмарки в Отавало, Латакунгу, Амбато, пользующиеся известностью даже за пределами страны.

Главный культурный центр Сьерры — Кито (полное название Сан-Франсиско-де-Кито) с населением около 1 млн. человек ⁶. Основанный в 1534 г., город до сих пор хранит замечательные архитектурные памятники XVI—XVII вв., когда эквадорская столица была резиденцией трех первых вице-королей испанских колоний в Южной Америке. Именно в колониальное время начала складываться система культурных, учебных и научных учреждений страны, действующих и поныне. В 1594 г. была создана семинария св. Людовика, которая в 1769 г. была преобразована в Центральный университет Эквадора. В Кито работают и крупнейший частный вуз страны — Католический университет (основан в 1946 г.), а также Национальная политехническая школа, имеющая статус вуза. Всего из 208 тыс. студентов высших учебных заведений около 90 тыс. обучаются в столице ⁷.

Университеты Эквадора (как и других стран Латинской Америки) являются не только главными учебными заведениями, но и значительными научными центрами; при них созданы крупные в масштабах страны библиотеки, организованы музеи. Так, главная

* Характерно, что и в ряде других стран андской группы (например, в Колумбии и Перу) наблюдается аналогичное природно-географическое деление территории.

** В составе провинций, считая с севера на юг: Карчи, Имбабура, Пичинча, Котопахи, Тунгурауа, Боливар, Чимборасо, Каньяр, Асуай, Лоха.

библиотека Центрального университета в настоящее время располагает коллекцией книг в 170 тыс. томов⁸. При этом же университете с 1956 г. работает Археолого-этнографический музей.

В столице размещены основные из небольшого числа имеющих в Эквадоре научные учреждения, сеть которых начала создаваться в 40—50-е годы. В 1940 г. был образован Эквадорский институт естественных наук, в 1944 г. — Национальный институт статистики и цензов, в 1950 г. — Национальный институт антропологии и географии. Особого упоминания заслуживает астрономическая обсерватория — фактически первое научное учреждение страны, созданное еще в 1873 г. Двамя годами позже была организована Национальная академия наук (1875).

Большую научно-исследовательскую и культурно-просветительную работу ведут библиотеки и музеи страны. В Национальной библиотеке Эквадора (основана в 1792 г.) насчитывается около 60 тыс. томов, среди которых около 7 тыс. датированы XVI—XVIII вв.; имеется специальный раздел, где собраны инкунабулы. Основу этого фонда составила библиотека, изъятая у иезуитов после их изгнания из Кито. Первым директором Национальной библиотеки был назначен Эухени Эспехо; затем она начала свою работу как публичная библиотека эквадорской столицы, а в 1848 г. стала государственной библиотекой. В настоящее время Национальную библиотеку посещают в среднем 500 читателей в день, в основном студенты вузов и колледжей. Административно она подчинена Министерству образования и Дому эквадорской культуры. Филиалом Национальной библиотеки является библиотека Академии наук. Кроме того, свыше 60 тыс. томов насчитывает Эквадорская библиотека Лузелно Эспиноса Полита и до 20 тыс. книг (в каждом учреждении) — Муниципальная библиотека и Национальный исторический архив, расположенные в столице.

Весьма интересны музеи Кито. Богатую коллекцию художественных произведений Школы Кито (XVI—XVIII вв.) и живописи XIX в. содержит Музей колониального искусства (основан в 1926 г.). В картинной галерее, организованной при Центральном банке Эквадора в 1969 г., собраны картины и скульптуры как колониального, так и современного периодов. С 1930 г. функционирует Музей искусств и истории города. Очень интересной коллекцией располагает Музей музыкальных инструментов Пабло Траверсари, где наряду с европейскими собраны инструменты колониальной и даже доинкской эпох. В Кито находится также Антропологический музей Антонио Сантьяны, включающий антропологический, археологический и этнографический разделы; небольшой музей создан при Институте археологии и географии. Уникальную коллекцию имеет Естественно-исторический музей при военной школе Элой Альфаро (основан в 1937 г.), где широко представлена природа о-вов Галапагос*.

* В 1964 г. при участии эквадорского правительства, ЮНЕСКО и некоторых международных фондов была создана специальная научно-исследовательская станция им. Чарлза Дарвина, главная задача которой состоит в изу-

Кито — основной центр печати и других средств массовой информации, система которых начала быстро развиваться в Эквадоре в 60-е годы. В настоящее время здесь издается около 20 ежедневных и еженедельных газет общим тиражом 400 тыс. экземпляров и примерно столько же журналов общим тиражом 200 тыс. экземпляров. К числу крупнейших ежедневных газет относятся «Комерсио» (100 тыс. экз.), «Ультимас потисиас» (40 тыс.) и «Тьемпо» (12 тыс.), издающиеся в Кито. С 1961 г. в столице работает телевидение. Имеется несколько коммерческих телевизионных служб — «Телеамасонас», «Корпорасьон экваториана де телевизьон», «Телевисора насьональ сия». Ассоциация радиостанций Эквадора объединяет свыше 300 радиопередающих и радиотрансляционных точек. Надо отметить, что из всех элементов культурно-географической инфраструктуры система радиовещания наиболее территориально рассредоточена, хотя самые влиятельные из средств массовой информации и мощные радиостанции размещены в Кито и Гуаякиле.

В Сьерре находится третий по значению после Кито и Гуаякиля культурный центр страны — город Куэнка, основанный в 1557 г. Расположенный в горной долине на месте древнего индейского города Томебамба, Куэнка как бы хранит атмосферу XVII в., когда она была значительным центром культуры и просвещения. Постепенно Куэнка утратила свое значение. В настоящее время в Государственном университете Куэнки (или Университет провинции Асуай, основан в 1868 г.) обучается около 15 тыс. студентов. С 1970 г. здесь работает и частный вуз — Католический университет (3 тыс. учащихся). Библиотечный фонд этого старинного города довольно богат: 62 тыс. книг хранятся в библиотеке Государственного университета (основана в 1882 г.), Муниципальная и Испано-Американская библиотеки имеют по 50 тыс. томов каждая, в Библиотеке национальных авторов Висенте Солано насчитывается 40 тыс. книг. В Куэнке есть Муниципальный музей, в экспозиции которого отражена история основания, основные этапы развития города. Довольно скромным тиражом, не превышающим 10 тыс. экземпляров, выходит местная газета «Меркурио»⁹.

Четвертый по численности населения и значению город страны Амбато, как и несколько культурных центров второго и третьего порядка — Лоха, Риобамба, Бабаойо, Латакунга, также расположены в Сьерре. В колониальное время особое значение среди них имел город Лоха, находившийся на «золотом пути» из горной части Эквадора к побережью. Современная культурная жизнь города сосредоточена вокруг двух университетов: государственного Национального, созданного как учебное заведение в 1869 г., но получившего статус университета лишь в 1943 г. (8 тыс. студентов), и частного Технического, функционирующего с 1971 г. (4—5 тыс.). Высшие учебные заведения есть и в некоторых других административных центрах горных провинций: в 1969 г. открыта Высшая политехническая

чени и сохранении уникальной флоры и фауны островов. По примерным оценкам, около 40% рыб, половина растений и все виды рептилий, обитающих на островах, эндемичны.

школа Чимборасо в Риоамбе (1,6 тыс. студентов), в 1971 г.— Технический университет в Бабаойо (1,5 тыс.). При всех перечисленных вузах имеются небольшие библиотеки. Тиражи местных газет колеблются от 3 до 10 тыс. экземпляров («Опиньон дель Сур» в Лохе, «Эральдо» в Амбато, «Паис» в Риоамбе).

По характеру природы, хозяйства, составу населения Коста* резко отличается от Сьерры. Это притихоокеанская равнина на западе Эквадора. Освоение побережья началось поздно, в XVIII в., но процесс этот протекал и продолжает развиваться довольно бурно. Если в 1780 г. на побережье проживало менее 20% эквадорцев¹⁰, то в настоящее время — уже около 50%. Главный город Косты Гуаякиль по числу жителей (около 1,5 млн.) обогнал столицу страны. Быстро растут и такие города, как Кеведо, Мачала, Эсмеральдас, Санто-Доминго. В образе жизни населения Косты, его культуре, фольклоре более ярко проявляется сложное переплетение трех этнических элементов — индейского, испанского, негритянского.

Гуаякиль, как и большинство больших портовых городов, носит отпечаток космополитичности, что прежде всего отражается в его внешнем облике. Основанный еще в 1537 г., он почти ничего не сохранил от своего колониального прошлого; это самый современный город Эквадора. Как культурный центр Гуаякиль давно и довольно успешно соперничает с Кито. В Государственном университете Гуаякиля (основан в 1867 г.) и в Католическом университете обучаются более 5 тыс. студентов в каждом, около 3 тыс. человек — в Высшей политехнической школе, которая, кстати, располагает довольно крупной специальной библиотекой, имеющей свыше 15 тыс. книг. Общий объем фондов библиотек Гуаякиля достигает 200 тыс. томов, причем около 120 тыс. хранится в Муниципальной библиотеке Педро Карбо (основана в 1862 г.).

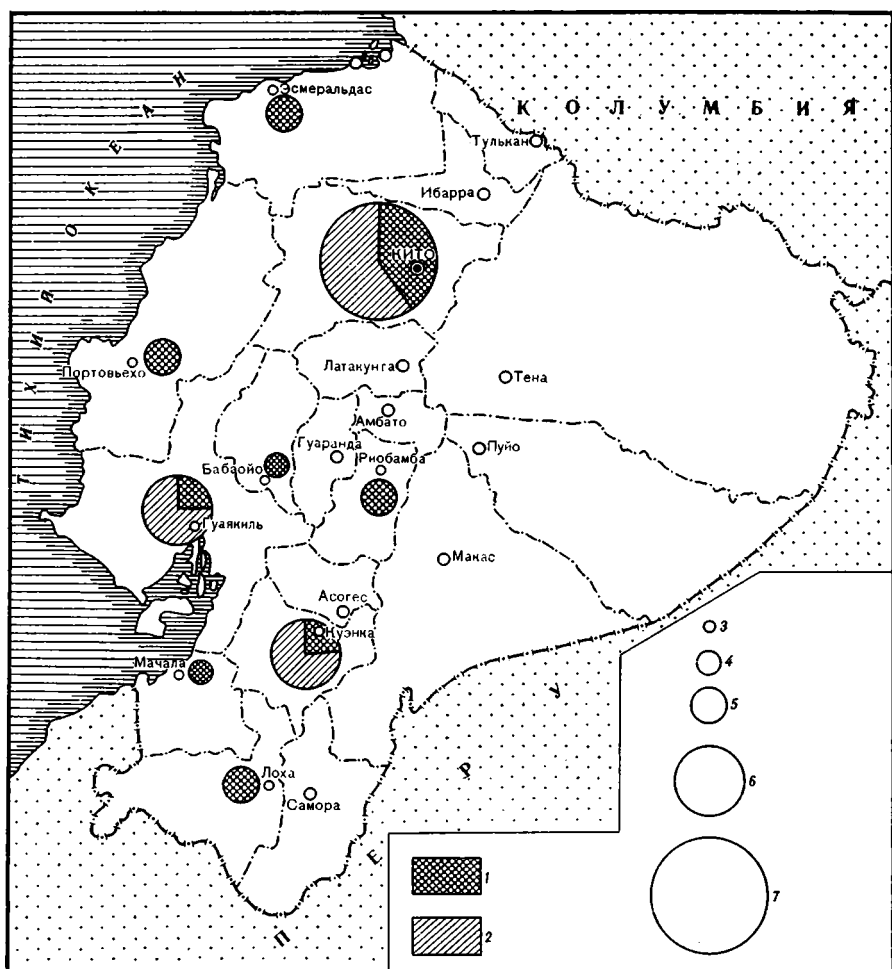
Гуаякиль — важный научный центр Эквадора. В 1930 г. здесь начал работу Центр исторических исследований, в 1941 г. — Национальный институт гигиены; с 1960 г. ведет научно-исследовательскую деятельность Национальный институт рыболовства, с 1972 г. — Океанографический институт. В Гуаякиле расположен один из старейших (основан в 1862 г.) музеев Эквадора — Муниципальный музей, где развернута комплексная экспозиция по геологии, археологии и истории страны. Большое число экспонатов этнографического характера представлено в Антропологическом музее при Центральном банке Эквадора (основан в Гуаякиле в 1974 г.).

В Гуаякиле сосредоточена значительная часть средств массовой информации страны. С 1960 г. (на год раньше, чем в Кито) здесь работает телевидение. В городе издается крупнейший эквадорский журнал «Вистасо» (70 тыс. экз.), с 1946 г. печатается орган ЦК Коммунистической партии Эквадора газета «Пуэбло». Старейшая ежедневная газета страны «Телеграфо» начала выходить в Гуаякиле в 1884 г.; сейчас она имеет разовый тираж 32 тыс. экземп-

* В составе провинций: Эсмеральдас, Манаби, Гуаяс, Лос-Риос, Эль-Оро.

ляров, воскресного выпуска — 55 тыс. К наиболее влиятельным относятся также газеты «Универсо» (160 тыс.), вечерняя газета «Расон» (15 тыс.), «Экспресо» (35 тыс.).

Подобно Кито, доминирующему в качестве основного культурного центра Сьерры, в пределах Косты главную роль в культурной жизни играет Гуаякиль. Растет также культурное значение таких городов, как Эсмеральдас, Портовьехо, Мачала, Манта. В Государственном техническом университете провинции Манаби в Портовьехо (основан в 1952 г.) в настоящее время обучается 0,5 тыс. студентов, в Техническом университете в Мачале (основан в 1969 г.) —



Размещение основных библиотечных фондов

1 — библиотеки университетов; 2 — специальные и публичные библиотеки; 3 — менее 5 тыс. экз.; 4 — от 5 до 10 тыс.; 5 — от 10 до 200 тыс.; 6 — от 200 до 300 тыс.; 7 — более 450 тыс. экз.

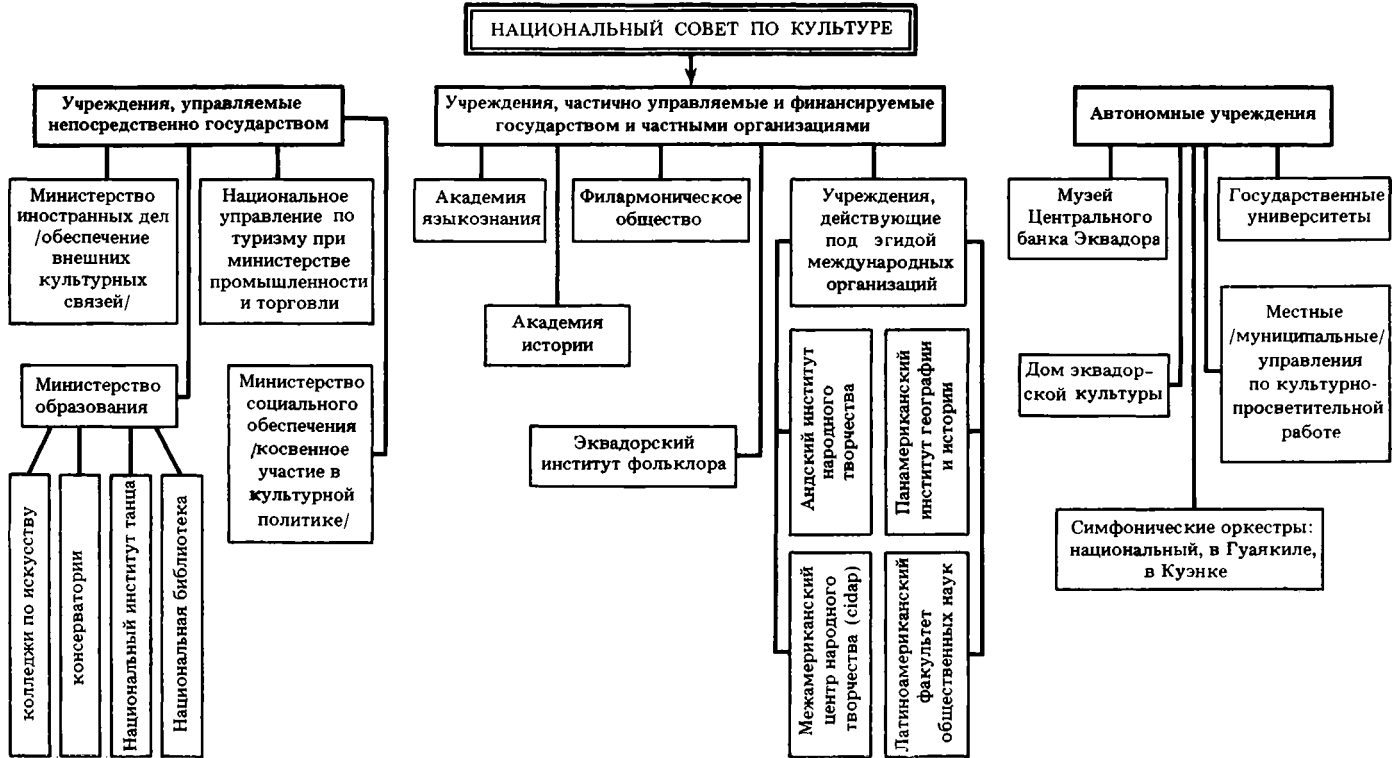
около 3 тыс., в Государственном техническом университете Луис Варгас Торрес в Эсмеральдас (основан в 1970 г.) — около 0,8 тыс. Центральные библиотеки этих вузов имеют от 3 до 6 тыс. книг, в основном учебного и специального характера. Тиражи газет, выходящих в городах побережья, составляют 10—15 тыс. экземпляров: «Провинсия» в Портовехо, «Насьональ» и «Паис» в Мачале, «Меркурио» в Манте.

Таким образом, анализ показывает, что основные элементы культурно-географической инфраструктуры — сеть учебных, научных, культурных учреждений и средств массовой информации — сосредоточены в горной и прибрежной зонах Эквадора. Почти полное отсутствие культурных центров наблюдается в Орьенте* — в эквадорской Амазонии, занимающей почти половину национальной территории, но являющейся наименее освоенной и крайне слабо заселенной. Население Орьенте (около 2% общей его численности по стране) представлено в основном «лесными индейцами» — сапаро, хибаро, тукано и др. Постепенное хозяйственное освоение восточных районов Эквадора сопровождается ростом числа поселений испаноязычных колонистов и индейцев кечуа. Однако административные центры провинции Орьенте — Тена, Пуйо, Макас, Самора — вплоть до настоящего времени трудно рассматривать в качестве культурных центров, поскольку в них отсутствуют сколько-нибудь значительные средние учебные заведения, не говоря уже о вузах, не развита сеть библиотек и средств массовой информации (малые по мощности радиостанции имеются лишь в городах Тена, Пуйо, Сукула). Определенного прогресса в культурном развитии Орьенте можно ожидать вследствие роста хозяйственного значения этой территории как основного района нефтедобычи, однако, как отмечают многие исследователи, региональное планирование в Эквадоре и, в частности, программы по освоению Амазонии страдают слабой социальной направленностью, ориентированы лишь на развитие базовой инфраструктуры (сеть дорог, нефте- и газопроводы) и уделяют мало внимания мерам по расширению культурно-географической инфраструктуры.

Итак, нетрудно видеть, что три основные географические зоны Эквадора — Сьерра, Коста и Орьенте — сильно отличаются друг от друга не только природными и экономико-географическими условиями, но и степенью социального и культурного развития. Это характерная черта всех латиноамериканских стран. Ослабить социально-географические противоречия типа «центр — периферия», «город — деревня», «север — юг» (или «запад — восток») не удастся пока даже таким экономически развитым странам континента, как Аргентина, Бразилия или Мексика. И это не случайно, поскольку социально-географические диспропорции — прямое следствие и отражение более глубоких экономических деформаций, порождаемых в свою очередь зависимым характером капиталистической экономики латиноамериканских стран. В последние два-три десятилетия раз-

* В составе провинций: Напо, Пастаса, Морона-Сантьяго, Самора-Чинчипе.

ОСНОВНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ КУЛЬТУРЫ ЭКВАДОРА



вите этих стран по капиталистическому пути сопровождается усилением роли буржуазного государства в деле регулирования процессов экономического и социального характера на основе государственного планирования. В Эквадоре для выработки долгосрочной стратегии развития в начале 70-х годов был создан специальный Национальный совет планирования. Неотъемлемой частью правительственных программ признаны мероприятия культурного характера: в 1977 г. принят закон в области образования и культуры, который более четко и подробно определяет основу руководства, организации и функционирования учебных и культурных учреждений страны. В частности, большое внимание уделено деятельности Дома эквадорской культуры (создан в 1944 г.), являющегося ведущим центром культурно-просветительной работы в стране. В целях более успешной реализации государственной культурной политики и координации действий государственных и частных учреждений культурного назначения создан Национальный совет по культуре, президентом которого является министр просвещения.

Принципиальная необходимость более широкой культурной политики подчеркивается в Национальном пятилетнем плане на 1981—1985 гг. Согласно государственным проектам, с 1980 по 1986 г. расходы на культурно-географическую инфраструктуру возрастут с 25 до 156 млн. сукре¹¹. Учитывая территориально неравномерное размещение учебных и культурных учреждений, правительственная политика предусматривает «более эффективное участие в культурной жизни всех географических районов страны»¹². Нетрудно видеть, что постепенно возрастает внимание государства к проблемам социального и культурного характера как на общенациональном, так и на региональном уровнях. Однако их преодоление — процесс длительный по времени и требует научно обоснованного и последовательно осуществляемого планирования.

¹ Image of Ecuador. New York, 1980, p. S-2.

² Ibid., p. S-24.

³ Vistazo, 1982, 6.VIII.

⁴ *Moreira D.* La política cultural en Ecuador. Guayaquil, 1981, p. 74.

⁵ Ibid., p. 77.

⁶ Notes et études documentaires. Paris, 1981, N 4609—4610, p. 8.

⁷ Carta semanal de noticias. Ministerio de relaciones exteriores. Quito, 1978, N 162, sección cultural.

⁸ Здесь и далее данные о библиотечных фондах подсчитаны по: World

Guide to Libraries. New York; London, 1980; The World of Learning. London, 1981.

⁹ Примерные данные о тиражах местных газет подсчитаны по: Newspaper Press Directory. New York, 1975.

¹⁰ Geographical Magazine. New York, 1981, v. 853, N 12, p. 784.

¹¹ *Moreira D.* La política cultural en Ecuador, p. 93 (156 млн. сукре в 1980 г. составляли примерно 5 млн. американских долларов).

¹² Ibid., p. 86.

Глава V

НАРОДНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

По уровню развития учреждений народного образования Эквадор занимает одно из промежуточных мест среди стран Латинской Америки. При этом если общий уровень грамотности населения и показатели развития школы здесь едва могут быть признаны средними для континента, то масштаб вузовского обучения приближает Эквадор к числу стран региона, добившихся заметного прогресса в подготовке кадров специалистов.

Вообще диспропорции в развитии различных ступеней образования весьма характерны для Эквадора. Самое слабое звено здесь начальная школа. Более или менее благополучные количественные показатели в действительности лишь скрывают подлинную картину обучения младших школьников. Несмотря на существование закона о единой программе для всех начальных школ, сельские начальные школы (а их примерно половина) во многих районах остаются еще неполными. Окончание их не позволяет подросткам по уровню подготовки продолжить учебу в среднем учебном заведении.

Кроме того, сельские начальные школы предназначены преимущественно для детей индейцев. Их программы не отвечают принципу единой школы. Они имеют, как правило, сельскохозяйственный уклон, цели их связаны с решением проблемы вовлечения индейского населения в сферу современного хозяйства и социальных отношений. Специфика таких школ, с одной стороны, оправдана, ибо она помогает решению культурных задач в индейской деревне, способствует приобщению индейцев к современным формам быта, труда. С другой стороны, эти школы не дают широкой общеобразовательной подготовки, обрекают детей индейцев на работу только в сельском хозяйстве, вносят элемент дискриминации. Таким образом, эквадорская сельская школа — одна из основных причин низкого образовательного уровня трудящихся.

Далеки от удовлетворительного решения и проблемы средней школы, которая преимущественно нацелена на выпуск абитуриентов университетов и не отвечает потребностям подготовки самых дефицитных кадров — специалистов технических профилей среднего звена.

Обратившись к высшей школе, любой исследователь с сожалением констатирует, что ее многочисленный контингент по своей специализации крайне недостаточно связан с нуждами национального независимого экономического и социального развития. Практически почти полное отсутствие планирования высшего образования ведет к нерациональному использованию финансовых средств, является во многих случаях причиной безработицы и эмиграции специалистов.

В целом создается очень противоречивая ситуация, когда весьма

значительный потенциал высшей школы оказывается малоэффективным для решения проблем развития страны.

Эквадор, таким образом, — типичная латиноамериканская страна с прекрасными старинными университетами, хранящими замечательные гуманистические традиции, которые впитали в себя освободительные идеи прошлого и настоящего, имеющими немало известных учеников; и это страна, где тысячи людей неграмотны, где широко используется изнурительный физический труд, где о современной научно-технической революции знают понаслышке; это страна, где культура и образование соседствуют с отсталостью и невежеством. В области культуры многое сделано, но еще больше предстоит сделать.

НЕГРАМОТНЫЕ ВЗРОСЛЫЕ — ПРОБЛЕМА НОМЕР ОДИН

По количественным показателям народного образования в целом Эквадор только в конце 70-х годов стал приближаться к группе латиноамериканских стран, которые можно отнести к среднему уровню развития. Внутри этой группы (Мексика, Перу, Венесуэла, Колумбия, Бразилия) Эквадор занимает пока последнее место. При всей условности сравнения очевидно, что Эквадор по развитию образования имеет ряд сходных черт с названными странами, но вместе с тем отстает от них — особенно по начальной и средней школе.

Заметно и то, что общее для региона ускорение темпов развития школы в Эквадоре наступило несколько позднее, именно поэтому важнейшей проблемой страны сегодня является ликвидация неграмотности среди взрослого населения.

Снижение доли неграмотного взрослого населения идет чрезвычайно медленно. Но еще менее заметно уменьшение абсолютного числа неграмотных вследствие значительного ежегодного прироста населения (3,38% в 1979 г.¹) и неполного охвата начальным образованием, в результате чего подростки, миновавшие школу, пополняют армию неграмотных взрослых.

Следующая таблица (табл. 1) показывает результаты усилий государства и общественности страны, предпринятых в 50—70-х годах, по снижению числа неграмотных взрослых, динамику роста грамотного населения старше 15 лет².

Таблица 1

Дата	Все население старше 15 лет (человек)	Из них		Все население старше 15 лет, %	Из них	
		грамотные	неграмотные		грамотные	неграмотные
Ноябрь 1950 г.	1 843 067	1 027 603	815 464	100,0	55,8	44,2
Ноябрь 1962 г.	2 461 502	1 661 967	799 535	100,0	67,5	32,5
Июнь 1974 г.	3 621 462	2 676 418	945 044	100,0	73,9	26,1

При этом в 1962 г. из 32,5% неграмотных старше 15 лет 11,9% приходилось на городское население, 44,5% — на сельское. В 1974 г. это соотношение составило 10,0 и 38,5%³. Следовательно, темпы снижения доли неграмотных были выше в сельской местности, что говорит, с одной стороны, о больших резервах повышения грамотности на селе, с другой — о наличии в городе известного потолка повышения грамотности, установленного социальными условиями. Судя по всему, в стране имелись общественные группы, прежде всего в маргинальных слоях, остававшиеся за бортом школы.

Приведенные выше данные о доле неграмотного взрослого населения практически не отражают реального положения вещей, которое, несомненно, было более тревожно. Достаточно указать, что 26,1% — это доля полностью неграмотных взрослых. Однако в 1974 г. в стране в группе населения старше 25 лет 53,7% мужчин и 49,8% женщин имели лишь начальное образование⁴. А это, как показали исследования экспертов ЮНЕСКО, означало наличие значительного числа функционально неграмотных.

Активизация обучения взрослых началась с 60-х годов. В 1963 г. в общую систему образования были включены курсы ликвидации неграмотности и по обучению взрослых, для чего при Министерстве образования создали соответствующее управление. Правительство приняло постановление об обязательном начальном образовании взрослых от 15 до 50 лет. В 1968 г. была создана Национальная хунта по ликвидации неграмотности под председательством президента республики; соответствующие хунты начали функционировать в провинциях, кантонах, коммунах.

В 70-х годах основное внимание правительства направляется на организацию планирования и подготовку кадров в сфере образования взрослых. Наряду с Министерством образования и культуры к работе по обучению взрослых и ликвидации неграмотности среди занятого населения правительство привлекло ряд других ведомств — министерства промышленности, социального страхования и труда, здравоохранения, национальной обороны, а также государственные высшие учебные заведения, частные учебные центры (например, Летний лингвистический институт), некоторые благотворительные миссии. С 1967 г. образованию взрослых помогает ЮНЕСКО, заключившая с правительством Эквадора специальное соглашение.

В 1970 г. правительство начало постепенное внедрение в систему обучения взрослых программы среднего образования в объеме двух циклов по три года каждый — базового и диверсифицированного (об этом см. ниже).

Заметную помощь оказывают общественные организации, прежде всего Дом эквадорской культуры и его провинциальные филиалы.

В первой половине 70-х годов начинает распространяться обучение взрослых в сельской местности — в первую очередь в восточных провинциях страны; организуются, в частности, занятия на местных индейских языках по радио. В Кито и Гуаякиле создают

ся центры ликвидации неграмотности среди маргинальных слоев по программе базового цикла средней школы. Органы образования все чаще используют опыт ликвидации неграмотности на Кубе — особенно в сельской местности. Здесь создаются сельскохозяйственные школы, в которых реализуется идея совмещения учебы с производственным трудом, с развитием сельских общин.

В 1979 г. конституционное правительство Эквадора, положившее конец девятилетнему периоду правления диктаторских режимов, провозгласило пятилетний план развития страны. Были предусмотрены административная, аграрная, налоговая реформы и реформа системы просвещения, создание новых рабочих мест. Осуществление этих мер позволило бы сдвинуть с места дело образования взрослых, поскольку оно было бы функционально обусловлено переменами в экономическом базисе.

Однако указанные планы реализуются медленно, продолжается сопротивление латифундистов радикальным переменам в аграрном секторе экономики. Ликвидации безработицы мешают транснациональные корпорации, заинтересованные в сохранении резервной армии лишних людей на рынке труда.

НАЧАЛЬНАЯ ШКОЛА НА ПУТИ К ПЕРЕМЕНАМ

Согласно конституции Эквадора до поступления в школу дети в возрасте 4—5 лет могут посещать детские сады, чтобы получить дошкольное воспитание. Охват детскими садами этой группы детей весьма незначителен — менее 10%. Примерно четвертая часть их посещает частные дошкольные учреждения⁵. Таким образом, практически первой ступенью воспитания и образования является начальная школа.

Начальное обучение — обязательное для детей в возрасте 6—14 лет и бесплатное в государственных школах. Продолжительность цикла начального обучения 6 лет как в городских, так и в сельских школах (до 1966 г. последние имели укороченную программу). В действительности, как отмечается в исследовании ЮНЕСКО, в сельской местности и до сих пор многие начальные школы дают неполный курс, что лишает возможности продолжить учебу в средних учебных заведениях значительную часть детей⁶.

Согласно официальному положению о начальной школе, принятому в 1966 г., начальное образование имеет целью развитие личности ребенка в этическом, социальном и гражданском отношениях, воспитание его в демократическом духе; ставится задача развивать способности ребенка в соответствии с личными и общественными потребностями, поощрять творческие навыки, укрепить здоровье учащегося, привить ему гуманизм, национальное самосознание и патриотический дух⁷.

Курс начальной школы делится на три цикла — по два года каждый. Первый цикл имеет целью привить начальные культурные навыки и элементарные правила общежития, познакомить с окружающей средой. Во втором цикле предполагается упрочить и рас-

Таблица 2

Учебный предмет	Доля учебного времени			
	1—2-й годы	3—4-й годы	5—6-й годы	в среднем в год
Национальный язык	30	27	27	28
Математика	16	16	16	16
Обществоведение	10	20	14	15
Естествознание	7	7	10	8
Воспитание для здоровья	3	3	3	3
Воспитание в коллективе	7	3	3	4
Физическое воспитание	7	7	7	7
Эстетическое воспитание	13	7	7	9
Труд	7	10	13	10
Всего	100	100	100	100

ширить приобретенные ребенком навыки и приступить к ознакомлению его с соответствующими научными знаниями. Третий цикл закрепляет знания, полученные в предыдущие годы, и дает школьнику первые предпрофессиональные и трудовые навыки.

Перевод из одного цикла в другой осуществляется на основе ежеквартальных и итоговых за два года оценок. По окончании шестого года обучения выдается удостоверение о праве поступления в среднее учебное заведение.

Формально выпускник начальной школы может поступить в любую среднюю школу. На деле это далеко не так. В условиях деления средних школ на «престижные» и «непрестижные» (школы бедных и богатых кварталов) дети вынуждены идти в те учебные заведения, которые соответствуют социальному статусу их родителей. Дети трудящихся имеют меньше возможностей продолжить учебу в общеобразовательных средних школах, являющихся своего рода предуниверситетским курсом. Многие школьники, окончившие неполные начальные школы в сельских районах, вообще не могут продолжить учебу и вынуждены идти работать. Однако в последние годы все большая часть выпускников начальных школ поступает в систему профессионально-технического образования (которая не входит в общую систему народного образования).

Учебный год в начальной школе длится 34 недели; занятия проводятся пять раз в неделю — по шесть уроков продолжительностью 50 минут. Выше (табл. 2) приводятся данные, отражающие распределение учебного времени по предметам и годам обучения (в % к общему количеству учебных часов, принимаемому за 100)⁸.

Контингент учащихся начальных школ Эквадора в 1979/80 учебном году составил 1 млн. 427 тыс.⁹, тогда как в 1960 г. он достиг лишь 596 тыс.¹⁰ Такой значительный рост не обеспечил, однако, достаточно полного охвата учебой детей данной возрастной категории. В начальную школу в 1979/80 учебном году были записаны

66,7% детей в возрасте 6—12 лет, при этом в городе—79,1%, в сельской местности—58,2%¹¹. Если учесть, что сельское население Эквадора примерно на 6% превышает городское, станет ясно, что низкий процент охваченных сельской начальной школой остается серьезной проблемой подготовки людских ресурсов в стране.

Причины неполного охвата начальным обучением детей соответствующего возраста коренятся в самом общественном строе. Значительная часть эквадорцев живет ниже черты бедности, что лишает их возможности послать своих детей в школу. Бесплатность обучения не может устранить того обстоятельства, что тысячи детей и подростков должны сами добывать себе пропитание или во всяком случае вносить лепту в семейный бюджет. По данным на начало 1980 г., в стране не хватало более 1 млн. жилищ, а 40% жителей недоедало¹².

Особенно тяжелое положение сложилось в сельской местности, в первую очередь среди индейского населения. Попытки ряда правительств на протяжении последних десятилетий решить проблемы сельской школы (прежде всего внедрить полный курс начальной школы) практически не дали результатов.

Трудной остается проблема приобщения индейского населения к современным формам жизни, в том числе просвещения. Несмотря на существование специальных программ обучения детей индейцев, выработанных с помощью ЮНЕСКО, дело налаживается медленно. С трудом организуется обучение на двуязычной основе (местное индейское наречие и испанский язык), не хватает учителей, помещений, учебных пособий, транспорта, необходимого при распыленности сельских населенных пунктов.

Начальное образование всего населения Эквадора до сих пор не является исключительной прерогативой государства¹³. Наличие частного сектора в начальном образовании—анахронизм, особенно нелепый в условиях современной борьбы за преодоление отсталости, когда важно сконцентрировать все ресурсы государства на решении задач независимого социально-экономического развития, не допуская распыления средств и усилий, к чему неизбежно ведет наличие частных школ. К тому же именно начальное образование, закладываящее основы гражданского воспитания, желательнее подчинить единым национальным и патриотическим целям.

СРЕДНЯЯ ШКОЛА — ВАЖНЕЙШЕЕ ЗВЕНО СИСТЕМЫ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ

Среднее образование в Эквадоре не является обязательным. Оно предназначается для детей в возрасте от 12 до 17 лет включительно. С 1966 г. введены два цикла средней школы продолжительностью три года каждый. Первый, базовый, един для всех учащихся. Его цель — дать общую культурную подготовку и первые знания, ориентированные на производственный труд.

Второй цикл, диверсифицированный, делится на пять специали-

Таблица 3

Учебный предмет	Доля учебного времени			
	7-й год	8-й год	9-й год	в среднем в год
Национальный язык	14	14	14	14
Математика	14	14	14	14
Обществоведение	11	11	14	12
Естествознание	11	11	11	11
Иностранный язык	8	8	8	8
Эстетическое воспитание	8	8	8	8
Физическое воспитание и гигиена	8	5	5	6
Практика	18	21	21	20
Внешкольные занятия	8	8	5	7
Всего	100	100	100	100

заций: гуманитарную, естественнонаучную, техническую, педагогическую и военную. Первые две представляют собой в сущности предвуниверситетский курс, остальные ориентированы прежде всего на специальное среднее образование и в меньшей мере на продолжение учебы в вузе. Педагогическая специализация с 1976/77 учебного года выделена из средней школы, она введена теперь в так называемых высших педагогических институтах. По окончании средней школы присваивается степень бакалавра по соответствующей специальности.

Степень бакалавра по гуманитарной и естественнонаучной специализациям дает право на поступление в высшее учебное заведение и на работу в качестве учителя начальной школы. Практически в сферу производства идет большинство выпускников средних учебных заведений. Степень бакалавра присваивается по оценкам в течение всего цикла обучения и по выпускным экзаменам¹⁴.

Отсев из средних школ по результатам сдачи выпускных экзаменов невелик; наибольший отсев происходит в первые годы обучения в средних учебных заведениях. Многие учащиеся ограничиваются первым (базовым) циклом средней школы, после чего переходят в сферу занятости.

Учебные планы и программы для базового цикла средней школы были приняты в 1969 г. после экспериментальной отработки в образцовых школах. Распределение учебного времени по предметам и годам обучения базового цикла (в % к общему количеству учебных часов, принимаемому за 100)¹⁵ показывают цифровые данные (табл. 3).

С 1969 г. начали постепенно вводить новые программы для диверсифицированного цикла средней школы. Распределение учебного времени по предметам и учебным годам в рамках гуманитарной, естественнонаучной и технической специализаций этой школы

Таблица 4

Гуманитарная и естественнонаучная специализация¹⁶

Учебный предмет	Доля учебного времени			
	10-й год	11-й год	12-й год	всего
А. Общий план				
Иностранный язык	9	9	9	9
Обществоведение	9	15	6	9
Внеклассная работа	3	3	3	3
Физическое воспитание	6	6	6	6
Всего	27	33	24	27
Б. Специализация по естествознанию				
Специальные предметы	48	50	59	53
Общеобразовательные предметы	25	17	17	20
Всего	73	67	76	73
В. Специализация по обществоведению				
Специальные предметы	51	55	62	56
Общеобразовательные предметы	22	12	14	17
Всего	73	67	76	73
Итого	100	100	100	100

Таблица 5

Техническая специализация¹⁷

Учебный предмет	Доля учебного времени			
	10-й год	11-й год	12-й год	всего
А. Общий план				
Национальный язык и литература	5	5	5	5
Иностранный язык	5	5	8	6
Обществоведение	8	10	15	10
Физическое воспитание	5	5	2	4
Всего	23	25	30	25
Б. Научные предметы				
Математика	13	13	13	13
Профилирующий предмет	17	17	17	17
Черчение	7	5	—	5
Всего	37	35	20	35
В. Специальные предметы				
Технология специальности и производственная практика	40	40	40	40
Итого	100	100	100	100

Таблица 6

Учебный год	Всего учащихся	Учащиеся базового цикла	Учащиеся диверсифицированного цикла		
			всего	общеобразовательный курс	курс средних спец. учебных заведений
1975/76	381 798	264 974	116 827	85 162	31 665
1978/79	487 306	318 647	168 659	116 432	52 227

(в % к общему количеству учебных часов, принимаемому за 100) показывают табл. 4 и 5.

До 60-х годов средняя школа Эквадора была элитарной, обслуживающей привилегированное меньшинство. Ее контингент составлял всего 67 тыс. человек; из выпускников начальной школы только каждый десятый мог продолжить образование. Со второй половины 60-х годов начался этап ускоренного роста средней школы. В 1970 г. число учащихся достигло 363 тыс.¹⁸, а в 1979 г.— 535,4 тыс.¹⁹ Во второй половине 70-х годов прирост учащихся в Эквадоре был наивысшим именно в средней школе и достигал 10,9% в год²⁰.

Стала постепенно выравниваться образовательная пирамида в рамках школьного обучения. Так, если в 1980 г. учащиеся средней школы составляли только 11,3% контингента начальной школы, то в 1970 г.— 21,3, а в 1975 г.— 28,4%. Ежегодный прирост учащихся средней школы был наивысшим в 1960—1970 гг. (12,4%), затем стал несколько падать, составив в 1970—1975 гг. 10,9%²¹.

Следует учесть, что охват средним образованием ограничен наличием системы профтехобразования на базе начальной школы. Учащиеся профтехучилищ не входят в контингент средних школ. Между тем система профтехобразования имеет тенденцию расширяться. Потребность в квалифицированной рабочей силе побуждает правительство поощрять рост ремесленных школ. В Эквадоре (в г. Куэнка) функционирует созданный в 1975 г. Межамериканский центр ремесленничества, имеющий курсы по подготовке рабочих²².

Структура контингента средней школы отражает преимущественное общеобразовательное направление. Об этом свидетельствует табл. 6 (сравнительные данные по числу учащихся за 1975/76 и 1978/79 учебные годы)²³.

Таблица показывает, что общеобразовательный, т. е. предуниверситетский, курс по числу учащихся более чем вдвое превышает средние специальные учебные заведения. В 1979/80 учебном году общее число учащихся средних школ достигло 535,4 тыс. человек, из них в средних специальных учебных заведениях обучалось 59,6 тыс.^{23а}

Приведенные выше статистические данные позволяют выявить

ряд проблем эквадорской средней школы. Прежде всего недостаточен охват средней школой детей соответствующей возрастной группы: в 1975 г. он составлял только 39,8% ²⁴; в 1979 г. поднялся примерно до 45%, но и этот уровень недостаточен ²⁵. Именно вследствие отставания средней школы в середине 70-х годов среди населения старше 25 лет среднее образование имели лишь 5,3% мужчин и 5,8% женщин ²⁶.

Отставание количественных показателей средней школы особенно отрицательно сказывается на развитии сети средних технических учебных заведений. И хотя формально технические колледжи поставлены в одинаковое положение с общеобразовательными школами, их престиж ниже, желающих учиться здесь меньше.

Среди ученых и практиков-педагогов продолжаются дискуссии о неодинаковой подготовке учащихся общеобразовательных и профессиональных средних учебных заведений, о дискриминации последних. Так, в 1980 г. известный эквадорский педагог Эмилио Ускатеги выступил за подлинно единую среднюю школу — одинаковую для всех, без деления на общеобразовательные и технические учебные заведения. Такое деление, утверждает Ускатеги, ведет к разобщению на разные сферы науки и практики. Кроме того, существование двух типов учебных заведений углубляет социально-классовые различия между классом производителей и классом потребителей (по терминологии автора). Выделение средних профессионально-технических колледжей из общей системы среднего образования, отмечает Ускатеги, «означает недооценку человеческих ценностей и общей культуры для одних подростков в противоположность другим, привилегированным, их обреченность на физический труд» ²⁷.

Противоречие между гуманитарным и техническим профилями средних школ не является чисто эквадорским феноменом. Это сложная теоретическая и практическая проблема образования для любой страны. Однако в Эквадоре, как везде в Латинской Америке, она отражает глубокие социальные противоречия, нерешенность важных вопросов развития народного образования и его демократизации. Серьезными проблемами эквадорской средней школы в целом являются также недостаток средств, нехватка помещений, учебного оборудования.

Единому подходу к развитию средних школ Эквадора мешает наличие значительного частного сектора. В государственных средних школах обучается лишь 63% учащихся, остальные посещают частные учебные заведения ²⁸. Цели частного сектора не в полной мере отвечают задачам национального развития, частные школы уклоняются от некоторых регламентаций и контроля со стороны государства. В то же время государство вынуждено принимать участие в финансировании частных школ. Наконец, частные школы — это нередко канал идеологического проникновения империализма, опора внутренней реакции.

Как известно, средняя школа — основной поставщик кадров специалистов. Поэтому велика ее ответственность за кадровое обес-

печение независимого национального развития Эквадора. Коммунисты страны заявляют, что нужна такая перестройка образования, которая поставила бы культуру на службу широким народным массам и вывела ее из сегодняшнего тупика²⁹. Несмотря на определенные сдвиги, это требование остается актуальным и в настоящее время.

ВЫСШАЯ ШКОЛА

Начало высшего образования в Эквадоре восходит к колониальной эпохе. В соответствии с папской буллой от 20 августа 1586 г. ордену августинцев было даровано право создать в Кито университет св. Фульхенсио для преподавания богословия, канонического права и искусств³⁰. Главной задачей университета была подготовка священников. В 1622 г. орден иезуитов создает Королевский и папский университет св. Григория Великого. В 1594 г. открывается семинария св. Людовика, ставшая основой созданного в 1769 г. университета, который после завоевания независимости страны получил наименование Центрального университета Эквадора. В 1786 г. доминиканцы получают право открыть университет св. Фомы Аквинского. Наряду с богословием и каноническим правом в этот период вводится преподавание гражданского права, медицины, философии, политической экономии³¹.

Контроль со стороны церкви ограничивал социальные функции образования в колониальную эпоху. Вместе с тем было бы неправильно полагать, что интересы религиозных организаций сводились к обслуживанию нужд церкви. Религиозные ордены держали в своих руках воспитание, образование и подготовку специалистов, развитие ремесел. Так, в Кито в 1534 г. впервые в Южной Америке монахи-францисканцы открыли ремесленное училище, в котором готовились кузнецы, горшечники, каменщики, плотники, рисовальщики³². Тем не менее потребность в создании сети учебных заведений для подготовки специалистов в различных отраслях хозяйства наталкивалась на косность и консерватизм клерикальных кругов.

Благоприятные условия для развития сети высших учебных заведений появились с завоеванием независимости Южной Америки от Испании. После образования так называемой Великой Колумбии, в состав которой Эквадор вошел в качестве департамента, в 1826 г. были созданы центральные университеты департаментских столиц; названный выше Центральный университет Эквадора получил современное наименование и был реорганизован. В 1867 и 1868 гг. открываются государственные университеты в Гуаякиле и Куэнке, в 1869 г. — Национальный университет в Лохе и Национальная политехническая школа в Кито³³.

Последние десятилетия XIX и начало XX в. были временем постепенного становления университетов как научных и учебных центров. Однако процесс преодоления косности, консерватизма, характерных для эквадорской высшей школы предыдущих эпох, шел медленно. Практически новые университеты не открывались.

Неблагоприятные внутривполитические условия — чередовавшиеся один за другим реакционные режимы — тормозили развитие высшего образования в стране.

Развернувшееся в 20-х годах XX в. движение за университетскую реформу в странах Латинской Америки нашло отклик и в Эквадоре. Как известно, основным требованием этого движения, начавшегося в аргентинском университете Кордобы, было предоставление высшим учебным заведениям административной автономии и академических свобод. Речь шла о демократических переменах, о приведении высшей школы в соответствие с уровнем современной науки. В результате борьбы университетских кругов и студенчества эквадорские университеты получили в 1925 г. известную автономию в административной и академической области³⁴.

Однако заметные сдвиги в развитии эквадорской высшей школы стали возможны лишь в 50—60-х годах под влиянием мировой научно-технической революции, перемен на международной арене, роста прогрессивных сил. Возникают новые высшие учебные заведения, происходит известная демократизация вузов, начинается этап более активного государственного регулирования сферы подготовки национальных кадров.

В 1966 г. в Эквадоре впервые был создан орган для координации деятельности учреждений высшей школы — Национальный совет высшего образования³⁵. В него входят ректоры (директора) университетов и высших политехнических школ, представитель министерства образования, представители преподавателей (по одному от каждого учебного заведения) и студентов (по одному от каждого вуза). Право на самоуправление на основе выборного представительства было дано и советам учебных заведений.

Однако создание органов самоуправления вузов и Национального совета высшего образования не означало, что проблема демократизации университетов и институтов была решена. Власти нередко грубо вмешивались в дела высших учебных заведений. Так, в июне 1970 г. правительство Веласко Ибарры, приняв на себя диктаторские полномочия, закрыло ряд государственных университетов, подвергнув аресту и тюремному заключению некоторых ректоров, включая председателя Национального совета высшего образования. В 1971 г. был издан новый декрет о Национальном совете высшего образования, ограничивший автономию университетов и вызвавший резкое осуждение этой меры университетской общественностью. Подобная зависимость университетов от внутривполитической конъюнктуры отрицательно повлияла на функционирование вузов.

Высшее образование в Эквадоре дают университеты и высшие политехнические школы, время обучения в которых длится от 4 до 6 лет. В 70-х годах вступительные экзамены были отменены и для поступления в вузы достаточно иметь степень бакалавра, но при этом специальность бакалавра должна совпадать со специализацией высшего учебного заведения. По окончании его проводится экзамен на получение профессионального звания.

Аспирантура в эквадорских вузах практически только начинает вводиться. Первые курсы для получения ученой степени были открыты в Центральном университете Эквадора в 1975 г.³⁶

Вузовская сеть страны насчитывает 13 университетов и 3 высшие политехнические школы³⁷. Крупнейший государственный учебный и научный центр — Центральный университет Эквадора. В 1980 г. в нем обучалось 60 тыс. студентов, число преподавателей составляло 2,5 тыс. 12 факультетов университета объединяют 28 университетских школ, 8 межфакультетских центров академической координации, 16 учебных и исследовательских институтов. Университет располагает сетью опытных баз в провинциях Пичинча и Котопахи. В ведении университета имеются также четыре средних колледжа и одна начальная школа³⁸.

Вторым по числу учащихся высшим учебным заведением является Национальная политехническая школа в Кито, где в 1980 г. обучалось 18,6 тыс. студентов. Более 15 тыс. (тоже в 1980 г.) — в Папском католическом университете Эквадора в Кито (основан в 1947 г.), имеющем 12 факультетов. Крупным высшим учебным заведением является Университет провинции Куэнка, насчитывавший на 1980 г. 14,2 тыс. студентов. С 1960 г. в Кито под эгидой ЮНЕСКО функционирует Международный центр высших исследований в области связи³⁹. Старейшим и самым известным художественным вузом является Школа изящных искусств в Кито, основанная в 1849 г.⁴⁰

Вместе с тем Эквадор не избежал и обычного для латиноамериканских стран недостатка — преобладания мелких и мельчайших высших учебных заведений. Восемь эквадорских вузов имеют контингенты учащихся от тысячи до четырех тысяч. В двух учебных заведениях обучается менее тысячи человек. В основном это вузы, возникшие в 60—70-х годы⁴¹.

По числу учащихся ведущее место принадлежит государству: 77,3% студентов обучаются в государственных высших учебных заведениях⁴². Заметным недостатком высшей школы Эквадора является неравномерность территориального размещения вузов. Так, в 1976 г. 51% всех студентов был сосредоточен в учебных заведениях столичной провинции Пичинча⁴³.

По числу вузовских учащихся Эквадор к концу 70-х годов достиг среднего уровня: в 1978/79 учебном году общая численность студентов составила 208 тыс. Это значительный сдвиг, если учесть, что в 1975/76 учебном году их было 136,7 тыс.⁴⁴ Приведенные показатели не означают, что проблема роста числа учащихся высших учебных заведений в Эквадоре решена. Необходимо дальнейшее расширение контингентов студентов. Так, в 1975 г. из 100 выпускников начальной школы до вуза доходило лишь 4. Охват обучением молодежи в возрасте 20—24 лет достигает 8,4%, что означает некоторое отставание от аналогичного показателя в экономически наиболее развитых странах региона⁴⁵.

Недостаточный охват высшей школой отрицательно сказывается на образовательном уровне занятого населения. В 1974 г. высшее

образование имели 3,2% мужчин и 1,7% женщины старше 24 лет⁴⁶. Следует также учесть, что официальные данные статистики вузовских контингентов включают ряд мелких университетов, которые по своему академическому уровню скорее относятся к средним специальным учебным заведениям. То же можно сказать о некоторых школах и факультетах почти всех университетов. Отдельные подразделения этих учебных центров находятся на уровне техникумов, существующих в СССР и некоторых других странах.

О недостаточно полном охвате высшей школой говорит и тот факт, что среди студентов эквадорских вузов женщины составляют лишь четвертую часть⁴⁷. Следовательно, значительный резерв роста контингентов учащихся высших учебных заведений кроется в возможности расширить доступ к учебе девушкам.

Тем не менее количественные сдвиги в развитии высшего образования очевидны уже сейчас. Более серьезной проблемой остается качественная сторона вопроса. Речь прежде всего идет об отставании подготовки специалистов по инженерно-техническим профилям. Инженерные специализации имеются в восьми вузах Эквадора. Общее число студентов инженерных специализаций в 1970 г. не превышало 5 тыс.⁴⁸ На протяжении 70-х годов число студентов инженерных профилей примерно утроилось. Вместе с учащимися средних технических учебных заведений контингент студентов — будущих инженеров и техников — в 1980 г. составил уже 43,4 тыс. человек⁴⁹. Но и этот показатель невысокий.

Очевидно, структура экономики также не дает стимула к расширению сферы подготовки инженерных кадров. Примерно из 1,4 млн. человек, занятых в городе, более 703 тыс. работает в сфере услуг и торговли, а в таких важных отраслях, как горно-рудная, обрабатывающая промышленность и строительство вместе взятых, занято около 423 тыс. человек⁵⁰.

Весьма характерной стороной латиноамериканской отсталости наряду с нехваткой инженерных кадров является расточительство в их использовании. С одной стороны, нехватка кадров сдерживает развитие экономики, с другой — сама структура хозяйства служит тормозом для расширения выпуска специалистов из высших учебных заведений. Недоиспользование трудовых ресурсов, характерное для всей Латинской Америки, наблюдается и в Эквадоре, в том числе в отношении кадров со средним и высшим образованием. В 1975 г. в Эквадоре среди экономически активного населения числилось 71% занятых, 24% не полностью занятых, 5% безработных⁵¹. Наибольший процент не полностью занятых — в группе 20—24-летних, т. е. среди населения, в которое входят и выпускники средних специальных учебных заведений и ряда вузов.

Несоответствие между относительно удовлетворительной общей численностью вузовских студентов и недостаточной обеспеченностью национального хозяйства квалифицированными специалистами объясняется, конечно, не только деформированной структурой специализации высших учебных заведений. Как уже отмечено выше, реальный кадровый потенциал снижается из-за наличия безработицы

среди дипломированных специалистов, которая в значительной степени является результатом отсутствия должного государственного планирования высшего образования. Именно поэтому в числе требований о демократизации образования левые силы выдвигают ответственность государства за трудоустройство выпускников, за планирование специалистов и за постоянное повышение их технического и научного уровня в дальнейшем⁵².

Хотя Эквадор и не является, подобно Аргентине и некоторым другим странам Латинской Америки, поставщиком кадров специалистов для США и стран капиталистического Запада, эмиграция квалифицированных кадров имеет место и здесь. Основной канал утечки их за границу — это выезд на учебу. В разные годы от тысячи до нескольких тысяч молодых эквадорцев покидает пределы своей страны для получения специальности в зарубежных учебных центрах, в основном (около половины) в США. Значительная часть этих молодых людей по окончании учебы не возвращается на родину. Большинство их остается в США и Венесуэле.

Нельзя считать также вполне эффективным с точки зрения интересов национального хозяйства и то, что выпускники эквадорских технических учебных заведений предпочитают устраиваться на работу на предприятиях, принадлежащих частным иностранным промышленным фирмам. Как известно, интересы иностранного капитала, будь то в Эквадоре или в любой другой стране, отнюдь не во всем совпадают с местными национальными интересами. Это тем более очевидно сейчас, когда крупные империалистические монополии стремятся рассредоточить свои наиболее металлоемкие, энергоемкие и обременительные для окружающей среды предприятия по периферии капиталистического мира. Именно поэтому многие латиноамериканские страны — и Эквадор не исключение — вынуждены мириться с деятельностью иностранных предприятий, мало связанных с национальной экономикой. Но такие предприятия используют местные кадры специалистов, отвлекая их от деятельности, связанной с претворением в жизнь программы национального развития.

Разумеется, нельзя преуменьшать значение и внутренних факторов, обуславливающих неэффективное, нерентабельное использование квалифицированных кадров. К этим факторам прежде всего относятся отставание и недостаточное развитие тех отраслей национальной промышленности, которые сегодня определяют технический прогресс. Специалисты, получившие подготовку в расчете на работу с использованием современных машин и механизмов, на деле вынуждены работать на устаревшем оборудовании. Масса инженеров оказывается занятой в кустарных ремесленных мастерских и на других мелких (часто собственных) предприятиях, где не требуются полученные в вузе знания.

Наблюдаются парадоксальные несоответствия потребностей страны и реальности сегодняшнего дня. Так, в ФРГ в конце 70-х годов был создан фонд помощи образованию в Эквадоре. Как сообщила эквадорская делегация на Международном симпозиуме по подготовке научных и инженерно-технических кадров (Берлин,

1980 г.), дорогостоящее оборудование, которое с помощью фонда эквадорские учебные центры закупили в ФРГ, оказалось никому не нужным. Приобретение сложных приборов и машин нецелесообразно, так как подобные аппараты не применяются в жизни, — таков вывод представителей органов образования. Конечно, нельзя отказаться от обучения работе на тех или иных машинах из-за того, что их пока нет. Но на это, судя по материалам симпозиума, у авторов доклада имелся хотя и не очень, видимо, резонный, но весьма показательный для характеристики рассматриваемых здесь проблем аргумент: страна затрачивает средства на подготовку специалистов, которые потом эмигрируют в США, Канаду, Мексику, Венесуэлу⁵³.

Как справедливо заявили представители эквадорской прогрессивной общественности в интервью кубинской газете «Хувентуд ребельде», «потребностью настоящего момента является подготовка национальных кадров инженеров, техников, необходимых для создания основ развития новой экономической структуры, нового общества, нового способа производства»⁵⁴. Это значит, что не может быть «ненужных» инженеров и техников, если развитие вузов поставить в один ряд с задачами прогрессивных общественных преобразований.

Представители передовой общественности занимают в отношении проблем высшей школы активную позицию. Такая позиция левых сил — залог успеха в борьбе за прогрессивное и независимое социально-экономическое развитие Эквадора. Передовая общественность выдвигает перед правящими кругами конкретные требования, направленные на ускорение решения задач высшей школы. Университетские круги Эквадора высказывают, например, озабоченность тем фактом, что правительство не оказывает высшей школе должного внимания. Как учебу студентов, так и функционирование самих учебных заведений затрудняет острая нехватка денежных средств. Все расходы на обучение студенты должны нести сами. Не существует стипендий или каких-либо иных форм материальной помощи учащимся. Многие студенты вынуждены работать. Учитывая это, администрация университетов сделала их фактически вечерними учебными заведениями: большинство лекций читается с 17 до 23 часов⁵⁵.

Все эквадорские университеты находятся в тяжелом финансовом положении. Преподаватели и лаборанты нередко по нескольку месяцев не получают заработной платы. Нет средств на обновление учебного оборудования. Как явствует из одного документа, даже в Центральном университете Эквадора ни один из факультетов, ни одна из школ не имеют достаточных помещений, лабораторий и кабинетов для нормальной работы⁵⁶.

Левые силы страны решительно настаивают на проведении реформ высшего образования, которое должно играть роль, соответствующую новому значению науки в современном мире. Такой подход тем более важен, что в университетской среде Эквадора, особенно среди студенческой молодежи, имеют широкое распространение мелкобуржуазные анархистские взгляды на роль образования в

современных условиях. Они выражаются в нигилистическом отношении к реформам образования, которые якобы ничего не дадут, поскольку не решат проблемы образования радикальным, революционным путем. Бытуют фаталистические концепции о неизбежности ухудшения дела образования, пока существует капитализм, о бессилии прогрессивных сил предпринять позитивные шаги до революционного слома существующего общественно-экономического строя. Отсюда — негативное отношение к любым правительственным мероприятиям, к любым реформам.

В 1972 г. на III Национальной конференции коммунистов эквадорских университетов было принято заявление, которое имеет важное принципиальное значение и сейчас, поскольку указанные выше тенденции продолжают иметь место и по-прежнему палят ущерб прогрессивным силам. В этом заявлении отмечалось, что коммунисты с тревогой наблюдают стремление части студенчества «противиться любым регламентациям, любому планированию, что означает в отношениях студентов к университету анархию»⁵⁷. Смысл поведения части ультралевых студентов, находящихся поддержку и в среде некоторых преподавателей, сводится к тому, что в университете они видят лишь место для организации псевдореволюционных действий и не понимают роли вузов как научных и учебных центров, призванных осуществлять свои революционные функции в качестве очагов прогрессивной науки и воспитания людей будущего.

«Университет должен стать учреждением, дающим толчок общественным переменам»⁵⁸, — такова точка зрения коммунистов. Как отмечал известный прогрессивный эквадорский исследователь Мануэль Агирре, университет должен быть местом, где «происходит контакт с нашей действительностью, с глубоким национальным сознанием, с перспективой развития, преобразования и освобождения страны, народа»⁵⁹. Анархисты же считают, что главное — «революционные» действия, т. е. забастовки, обструкции, отказ от всякой дисциплины. Сам университет ультралевые рассматривают в качестве революционной политической партии.

Между тем, указывалось в документе III Национальной конференции, университет — не политическая партия, в нем представлены не только революционные, но и контрреволюционные силы, а студенты — выходцы из разных классов общества. Используя непонимание этого частью студенчества, империализм, который еще недавно открыто противостоял революционным силам в университете, ныне «атакует их с ложных ультралевацких, антикоммунистических позиций»⁶⁰.

Эти ошибочные взгляды части студентов, отмечалось в заявлении конференции коммунистов, способствовали тому, что распространились ложные представления о содержании реформы университетов. Ультралевые элементы, «на первый взгляд, занимающие революционные позиции, но в действительности являющиеся (сознавая это, или нет) агентами идеологии империализма, реакции и антикоммунизма»⁶¹, отрицают любой порядок, любые регламентации деятельности вузов. Это создает обстановку нестабильности, беспокой-

ства, ведет к нескончаемым забастовкам, прерывающим учебный процесс, а в итоге — к вмешательству властей в дела университетов.

Проблема ультралевой опасности со всей серьезностью была воспринята коммунистами Эквадора. Политика ультралевых пагубна тем, что ее не так просто разоблачить, поскольку левацкие элементы спекулируют на стихийном недовольстве масс. Компартия Эквадора в то время сочла нужным признать эти трудности и критически оценить свою деятельность в данном вопросе. Коммунисты заявили, что во многих случаях не могли с достаточной твердостью проводить свою линию в университетском движении⁶².

Партия поставила задачу бороться за освобождение университета от идеологической опеки господствующих классов и империализма, которые ловко используют экстремистские лозунги ультралевых, «не соответствующие соотношению классовых сил в данный момент». Ультралевые, согласно заявлению конференции коммунистов, «объективно разъединяют демократическое и народное движение, оказывая услуги империализму и внутренней реакции»⁶³.

Одной из важнейших задач эквадорских университетов и сегодня остается их демократизация, под которой понимается прежде всего пересмотр целей высших учебных заведений.

По мнению эквадорских коммунистов, «демократизировать университет — это значит поставить знание, науку на службу большинству народа»⁶⁴, т. е. переориентировать задачи высшей школы, которая должна активно служить целям социально-экономического прогресса в интересах всей нации, всего народа.

По-прежнему на повестке дня и задачи демократизации, понимаемой в более узком смысле слова. Речь идет о расширении доступа в высшие учебные заведения детей рабочих и крестьян, что в свою очередь требует решения таких задач, как повышение жизненного уровня семей трудящихся, обеспечение материальной возможности обучения в вузе. Между тем правительство в сущности считает задачу демократизации доступа в вузы решенной, отменив вступительные экзамены в университеты и высшие политехнические школы. В связи с этим коммунисты выдвинули требование остановить стихийный рост университетов в угоду политическому давлению, особенно в провинции, где местнические настроения оказываются в противоречии с национальными интересами.

Подчас не оправдываются финансовые расходы на создание новых вузов, так как эти вузы не отвечают реальным потребностям. Создаются институты, насчитывающие сотню-две учащихся, что явно нерентабельно с точки зрения использования кадров преподавателей, амортизации оборудования, помещений и т. д. По мнению коммунистов, рост новых университетов должен быть подчинен реальным задачам, а не партийным и местническим выгодам. Этот рост должен быть согласован с планами общего социально-экономического развития и с имеющимися материальными ресурсами.

Левые силы выступают за связь университетов и других вузов с жизнью, с проблемами развития производства, с задачами престо-

ления отсталости. Ставится задача устранить такие недостатки развития высшей школы, как узкая специализация, низкий научный уровень программ, невнимание к проблемам гуманистического содержания учебных курсов.

Стоит важная задача придать университетскому образованию общенациональный характер, чтобы программы вузов были едиными по своему объему для каждой данной специальности и являлись результатом планирования в общегосударственном масштабе. Прогрессивная общественность Эквадора выступает за то, чтобы покончить с замкнутостью факультетов, превращенных в ряде случаев в своего рода феодальные замки, не связанные с общими целями образования в рамках вуза, страны⁶⁵.

НАРОДНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОГРАММА ЛЕВЫХ СИЛ

Прогрессивные силы Эквадора в оценке перспектив развития образования исходят из того, что в стране есть необходимые предпосылки для преодоления отставания школы и университета. Важнейшей предпосылкой положительных сдвигов являются перемены в экономическом базисе. В стране происходит перелом в сторону убыстрения темпов экономического роста. Уже во второй половине 60-х годов они были одними из самых высоких в Латинской Америке⁶⁶. Чрезвычайно важную роль в этом сыграл ввод в эксплуатацию огромных нефтяных залежей. Эквадор стал вторым после Венесуэлы латиноамериканским поставщиком нефти. Резко выросли валютные поступления от экспорта. В 1980 г. доля нефти в валовом национальном продукте Эквадора составила 14,5%⁶⁷.

Правда, как отмечала компартия, в стране «идет процесс ускоренного капиталистического развития в условиях углубления зависимости от империализма и сохранения отсталых форм хозяйствования»⁶⁸. Государство держит курс на поощрение иностранного капитала и национальных частнокапиталистических предприятий. Основной поток субсидий государства в 70-х годах шел именно в частный сектор экономики. В 1975—1980 гг. в стране возникли 134 новых филиала транснациональных корпораций.

Вместе с тем отмеченные сдвиги наряду со все более органическим включением Эквадора в мировое капиталистическое хозяйство объективно способствуют активизации использования новой техники, новых методов экономической деятельности. А это создает более солидную материальную базу для расширения сферы подготовки трудовых ресурсов.

Отвергая нигилистическую позицию ультралевых, которые не видят возможности конструктивных действий в условиях капитализма, коммунисты считают, что уже в недрах старого общества закладывается фундамент независимого прогрессивного развития страны. Сегодняшняя система образования — это основа важных социальных преобразований в будущем. Таким образом, активная позиция про-

грессивных левых сил — вторая важная предпосылка сдвигов в области образования.

Именно поэтому компартия придает важное значение функционированию таких общественных институтов, как самоуправление университетов, которое в Эквадоре получило признание в результате долгой и настойчивой борьбы прогрессивных сил. Самоуправление гарантирует студентам и преподавателям участие в принятии важных решений. Коммунисты подчеркивают при этом, что необходима определенная степень сознания студенчества, что огромный вред наносят анархизм, безответственность. Равное участие студентов и преподавателей в управлении предусматривает равную ответственность. Такой принцип позволяет левым силам предпринимать реальные шаги на пути демократизации образования.

Реальной предпосылкой позитивных сдвигов в сфере образования является также усилившееся влияние на жизнь учебных заведений страны идей социализма, успехов освободительной антиимпериалистической борьбы народов мира. Эквадорская школа использует опыт прогрессивных преобразований на Кубе, органы образования налаживают связи с учебными центрами и соответствующими организациями СССР и социалистических стран Европы. В 1980 г. было подписано соглашение между правительствами СССР и Эквадора, в котором предусматривается развитие связей между двумя странами в области науки, образования, культуры, спорта⁶⁹. Осуществляется сотрудничество Эквадора и Германской Демократической Республики в области высшего образования.

Самой важной предпосылкой успешного развития образования коммунисты и вся прогрессивная общественность Эквадора считают сплочение левых сил в борьбе за радикальные реформы, за демократизацию всей жизни страны. Фронт левых сил должен, считают компартия и другие прогрессивные организации, сыграть решающую роль в обновлении общественных отношений, в подъеме уровня жизни народа, без чего невысказано вовлечение в школу всех детей, невозможно достигнуть желаемого уровня развития трудовых ресурсов.

На X съезде Коммунистической партии Эквадора (ноябрь 1981 г.) было заявлено, что коммунисты подтверждают свою решимость бороться «за образование широкого фронта левых сил с целью добиться демократических перемен и повышения жизненного уровня трудящихся масс, всего эквадорского народа»⁷⁰. Достижение выдвинутых коммунистами общедемократических задач станет условием и гарантией решения такой важной социальной задачи, как создание прогрессивной системы образования и формирование собственного национального научно-технического потенциала.

¹ Banco central del Ecuador.— Boletín-anuario, Quito, 1980, N 3, p. 195.

² Ibid., p. 225.

³ Ibidem.

⁴ UNESCO Statistical Yearbook 1981. Paris, 1981.

⁵ Evolución y situación actual de la

educación en América Latina. Un estudio de la UNESCO. Madrid, 1977, p. 398—400.

⁶ Ibid., p. 400.

⁷ Ibid., p. 400—401.

⁸ Ibid., p. 403.

⁹ UNESCO Statistical Yearbook 1983.

- ¹⁰ Evolución y situación actual..., p. 410.
- ¹¹ Banco central del Ecuador, p. 195.
- ¹² Проблемы мира и социализма. Прага, 1980, № 3, с. 48—49.
- ¹³ Evolución y situación actual..., p. 411.
- ¹⁴ Ibid., p. 402.
- ¹⁵ Ibid., p. 403.
- ¹⁶ Ibid., p. 404.
- ¹⁷ Ibid., p. 405.
- ¹⁸ Ibid., p. 410.
- ¹⁹ UNESCO Statistical Yearbook 1983.
- ²⁰ Evolución y situación actual..., p. 410.
- ²¹ Ibidem.
- ²² Carta semanal de noticias. Ministerio de relaciones exteriores. Quito, 1981, N 222, p. 10.
- ²³ Banco central del Ecuador, p. 226.
- ^{23a} UNESCO Statistical Yearbook 1983.
- ²⁴ Evolución y situación actual..., p. 410.
- ²⁵ Banco central del Ecuador, p. 195.
- ²⁶ UNESCO Statistical Yearbook 1981.
- ²⁷ Cultura. Revista del Banco central del Ecuador. Quito, 1980, v. III, N 7, mayo-agosto, p. 175.
- ²⁸ Evolución y situación actual..., p. 411.
- ²⁹ Los comunistas y la reforma universitaria. Guayaquil, 1972, p. 5.
- ³⁰ Informe. Consejo nacional de educación superior. Quito, 1973, p. 59.
- ³¹ Ibid., p. 60.
- ³² *Moreira D.* La política cultural en el Ecuador. Guayaquil, 1981, p. 27.
- ³³ Informe. Consejo nacional..., p. 60; The World of Learning 1980—1981. London, 1980.
- ³⁴ Informe. Consejo nacional..., p. 60.
- ³⁵ Ibidem.
- ³⁶ *Morales V.* La educación de postgrado en el mundo.— In: Ediciones de la facultad de humanidades y educación de la Universidad de Venezuela. Caracas, 1981, p. 182.
- ³⁷ World List of Universities 1975—1976. Paris, 1975; The World of Learning 1980—1981.
- ³⁸ Nuestra posición. Universidad central del Ecuador. Quito, 1976, p. 11; The World of Learning 1980—1981.
- ³⁹ The World of Learning 1980—1981.
- ⁴⁰ World List of Universities 1975—1976; The World of Learning 1980—1981.
- ⁴¹ The World of Learning 1980—1981.
- ⁴² Evolución y situación actual..., p. 397.
- ⁴³ Nuestra posición..., p. 11.
- ⁴⁴ Banco central del Ecuador, p. 226.
- ⁴⁵ Evolución y situación actual..., p. 396, 412.
- ⁴⁶ UNESCO Statistical Yearbook 1981.
- ⁴⁷ Evolución y situación actual..., p. 396.
- ⁴⁸ Directory of engineering education institutions. Africa, Asia, Latin America. The UNESCO Press. Paris, 1976.
- ⁴⁹ UNESCO Statistical Yearbook 1981.
- ⁵⁰ Banco central del Ecuador, p. 201.
- ⁵¹ Ibid., p. 205.
- ⁵² *Вершинина А. М., Поминов Н. А.* Эквадорские университеты сегодня.— Вестник высшей школы, 1975, № 8, с. 85.
- ⁵³ Симпозиум ВФНР «Высшее образование и подготовка научных и инженерно-технических кадров в современном мире». Берлин, 1980, с. 7.
- ⁵⁴ Juventud rebelde, La Habana, 1974, marzo-abril.
- ⁵⁵ Симпозиум ВФНР «Высшее образование...», с. 7.
- ⁵⁶ Nuestra posición..., p. 11.
- ⁵⁷ Los comunistas y la reforma universitaria, p. 11.
- ⁵⁸ Ibidem.
- ⁵⁹ *Aguirre M. A.* La universidad en el Ecuador. Quito, 1957, p. 12.
- ⁶⁰ Los comunistas y la reforma universitaria, p. 11.
- ⁶¹ Ibidem.
- ⁶² Ibidem.
- ⁶³ Ibid., p. 14.
- ⁶⁴ Ibid., p. 7.
- ⁶⁵ Ibid., p. 14—16.
- ⁶⁶ Проблемы мира и социализма, 1980, № 3, с. 47.
- ⁶⁷ Правда, 1980, 5 ноября.
- ⁶⁸ Проблемы мира и социализма, 1980, № 3, с. 47.
- ⁶⁹ Известия, 1980, 18 ноября.
- ⁷⁰ Правда, 1981, 29 ноября.

Глава VI

ЛИТЕРАТУРА

На протяжении колониального периода литературная жизнь в Эквадоре не отличалась богатством и разнообразием и не шла ни в какое сравнение с тем, что можно было наблюдать в наиболее развитых в культурном отношении районах колониальной Америки — Перу и Мексике. В XVII в. положение несколько изменилось. Наступило время относительной внутренней стабилизации. В колонии налаживается административная и социальная жизнь, складываются условия для появления эстетических запросов. Литература развивается главным образом под знаком двух взаимосвязанных и часто тесно переплетенных между собой разновидностей испанского барокко — культеранизма Гонгоры, получившего здесь преимущественное развитие, и концептизма Кеvedо.

Наиболее ярким выражением ведущих тенденций литературного процесса в Эквадоре XVII в. является антология «Букет цветов разнообразнейших, взращенных и собранных наставником Хасинто де Эвиа, города Гуаякиль, что в Перу, уроженцем». Она вышла в свет в 1675 г. в Мадриде. Помимо Эвиа, в ней представлены еще два поэта — Эрнандес Доминго Камарга и Антонио де Бастидас. В антологию входят произведения, написанные задолго до ее публикации, в годы, когда Эвиа и Камарга были студентами, а Бастидас — преподавателем риторики в иезуитском коллегии Сан Лукас в Кито. Тогда их связывала тесная дружба, скрепленная общей страстью к стихотворству. В память об этой поре Эвиа и издал на скло-не лет свою антологию.

Культеранизм безраздельно господствует в сочинениях сборника. Иезуиты были страстными приверженцами Гонгоры, и авторы антологии оказались посвященными во многие тайны изощренной поэтики гонгоризма. Правда, их познания не подкреплялись истинным поэтическим вдохновением, поэтому антология представляет собой в гораздо большей степени литературно-историческую, нежели художественную, ценность.

Демонстрация обширной культурно-исторической эрудиции — основная цель авторов сборника. Составляющие его стихотворения в изобилии насыщены цитатами и реминисценциями из произведений античных и христианских писателей. Книга открывается посвящением юношеству, в котором с ученой обстоятельностью объясняется смысл ее названия.

Образ «цветов» означает, во-первых, что, подобно тому как садовник отбирает лучшие цветы для букета, составитель антологии отобрал наиболее зрелые произведения трех поэтов. Во-вторых, стихотворения были сочинены в годы юности, а это — пора цветов, а не плодов. Обычай уподоблять стихотворения цветам широко распространен в поэзии разных стран и народов — данная мысль под-

крепляется многочисленными цитатами из древних и современных авторов. Наконец, Эвия не верит в высокие литературные достоинства своей книги, но надеется все же, что она сослужит добрую службу начинающим стихотворцам, ибо трудолюбивые пчелы наполняют свои соты медом, собранным на самых скромных цветах.

Излюбленным цветком автора антологии и его друзей является роза, образ которой наделен целым рядом значений (символ поэтического творчества, радости земной жизни, женской красоты, любви). Все они объединены столь близкой религиозному сознанию идеей быстротечности и преходящего характера посюстороннего существования. Время цветения розы непродолжительно, ее лепестки нежны и недолговечны, таковы же наслаждения, которым человек предается на своем жизненном пути.

Однако, несмотря на присутствие в книге Эвии указанных философских мотивов, в целом она свидетельствует о невысоком уровне духовных запросов в колонии. Философия антологии не оригинальна. Многие стихотворения «Букета цветов разнообразнейших...» представляют собой образцы поэзии «на случай» и посвящены рождению или смерти какого-нибудь высокопоставленного лица из среды местной колониальной администрации, выступлению известного проповедника и т. п. Данное обстоятельство наряду с более чем скромной литературной ценностью антологии характеризует ее как один из многочисленных примеров подражательного гонгоризма, в которых высокие идейно-художественные устремления Гонгоры мельчали и формализовались под пером литераторов, не обладавших могучим творческим даром и богатством мировоззрения испанского гения.

XVIII век — время распространения в Аудиенсии Кито идей французской просветительской философии, формирования национального самосознания, растущей духовной эмансипации креольского населения. «Начиная со второй четверти XVIII в., — пишет эквадорский исследователь Х. Каррера Андраде, — в культурной жизни колонии отчетливо наблюдаются два противоположных направления мысли: одно — традиционалистское, имевшее крепкие испанские корни, ультракатолическое, культуранистское в литературе и консервативное в политике; другое — американистское, новаторское, франкофильское в словесности и либеральное в своем отношении к средним слоям. Прямое влияние Испании оживляло первое направление, между тем как второе получало время от времени стимул в появлении путешественников и иностранных книг, которые незаконно распространялись в колонии»¹.

Несмотря, однако, на новые веяния, Эквадор в XVIII в. оставался одним из наиболее отсталых районов Испанской Америки. Подавляющее большинство населения было неграмотным и не могло воспользоваться даже теми скромными плодами духовной культуры, которые предоставляла им окружающая действительность. Ведущую роль в духовной жизни колонии играли теологи, проповедники, философы-метафизики. Нравы местных жителей во многом определялись ортодоксальным испанским католицизмом и непримиримой

враждебностью к современным идеям, особенно к тем из них, которые были отмечены печатью иностранного, главным образом французского, происхождения. Попытка ввести в 1736 г. в курс преподавания философии в иезуитском университете в Кито принципы картезианства не увенчалась успехом. Вообще в обоих университетах Кито — иезуитском и доминиканском — схоластика сохраняла свои позиции гораздо дольше, чем где бы то ни было в Латинской Америке. С большим трудом прокладывали себе путь и новые естественнонаучные концепции. По свидетельству современников, когда университетский преподаватель теологии и философии Х. Б. де Агирре прочел первую лекцию по экспериментальной физике, один из студентов в панике бежал из города, дабы не осквернять себя идеями, подрывавшими непоколебимый на протяжении веков авторитет католической церкви в области естественнонаучных дисциплин — философию Аристотеля. В местной литературе господствующие позиции по-прежнему занимал культеранизм. «Кито XVIII в., конечно же, не был ни Версалем, ни Аранхуэсом», — пишет с мягкой иронией мыслящего патриота один из ведущих исследователей эквадорской литературы И. Баррера².

В условиях относительного культурного подъема, вызванного в первую очередь влиянием французской просветительской философии и литературы, формируется мировоззрение выдающегося эквадорского просветителя Франсиско Хавьера Эухенио де Санта-Крус-и-Эспехо (1747—1795)*. В его творчестве, проникнутом воинствующим антииспанизмом, мы находим то, что можно сегодня определить как идеологический аспект утверждающегося национального самосознания эквадорцев.

В то же время эмоциональная сторона этого национального самосознания очень ярко выражена в произведениях иезуитов, изгнанных из Эквадора в соответствии с декретом Карла III в 1767 г.

Оказавшись в изгнании, рассеянные по многочисленным городам Италии, иезуиты продолжали свою ученую и литературную деятельность. Один из них, Хуан де Веласко (1727—1792), подготовил в 1770—1791 гг. поэтическую антологию испанских авторов «Собрание стихотворений разнообразнейших, составленное на досуге в городе Фаэнца». В нее вошли и произведения ряда эквадорских иезуитов, написанные в Италии. Они-то и служат выражением того эмоционального аспекта национально-патриотического самосознания, о котором было сказано выше. Идеологически иезуиты были далеки от идей национально-освободительной революции, созревавших в Испанской Америке во второй половине XVIII в., но изгнание обострило в них чувство связи с американской землей, заставило ощутить себя выходцами именно из Америки и в ряде случаев пробудило даже антииспанские настроения, чему, впрочем, во многом способствовала антииезуитская политика испанского правительства. Характеризуя творчество эквадорских авторов книги де Веласко, известный историк и литературовед А. Каррион отмечает, что в их

* См. статью «Колония и Эспехо» в настоящей книге.

стихотворениях «...слово «родина» всегда применяется в отношении Аудиенсии Кито и никогда — в отношении Испании, а один из них, Николас Креспо Хименес, даже обрушивается на Испанию как на «жестокую мачеху», которая оплачивает добро терниями зла»³.

Другим выражением «эмоционального патриотизма» эквадорских иезуитов является сочинение самого Х. де Веласко «История царства Киту» (1789). В нем рассказывается о существовании на территории современного Эквадора в доколумбову эпоху конфедерации («царства») индейских племен, возглавляемой династией правителей Шири, о войне инков с шири и о браке инкского предводителя Уайна Капака с последней представительницей царствующего рода матерью законного властителя государства Шири Атауальпы. Шири предстают на страницах истории Веласко как мудрые и храбрые сюзерены, а подвластные им племена — как доблестные воины, талантливые земледельцы и ремесленники, преданные вассалы. Шири ни в чем не уступают своим могущественным соседям инкам и покоряются им в результате не военной победы последних, а династического брака.

Хотя по замыслу книга Веласко — историческое произведение, рассматривать ее следует как образец чисто литературного творчества, эстетической моделью для которого послужили многочисленные аналогичные труды испанских хронистов. «История царства Киту» — плод воображения и патриотического чувства автора, а не исторический труд. Книга Веласко удовлетворила потребность утверждающегося национального самосознания в собственной исторической традиции, и именно поэтому, несмотря на свои весьма скромные литературные достоинства и происпанскую идеологическую ориентацию, она пользуется исключительно широкой популярностью у эквадорского читателя.

Но как бы значительны ни были названные выше произведения, судьбы эквадорской литературы решались, разумеется, не в Италии, а в самом Эквадоре. Здесь в первые годы XIX в. назревают важные события: углубляется кризис испанской колониальной империи, обостряются противоречия между креолами и выходцами из Испании, усиливается влияние идей Великой французской буржуазной революции. Наконец, после ожесточенных битв войны за независимость 13 мая 1830 г. было создано независимое государство Эквадор.

На протяжении большей части XIX в. литературный процесс в стране протекал в крайне неблагоприятных условиях. Войны, террор, экономический спад, преобладание регрессивных тенденций в общественно-политической жизни, отсутствие достаточной культурной традиции — все это не способствовало расцвету литературы. И тем не менее в указанный период в Эквадоре появилось несколько писателей, творчество которых получило не только широкое национальное, но и общерегиональное признание.

Первым среди них стал Хосе Хоакин де Ольмедо (1780—1847), биография и творческий путь которого отражают все основные перипетии сложной социально-политической ситуации в Латинской Америке и Эквадоре в первой половине XIX в.

Ольмедо родился 19 марта 1780 г. в Гуаякиле, но большую часть своей юности провел в Лиме. Здесь он получил высшее образование в знаменитом университете Сан Маркос, преподавал гражданское право в коллегии Сан Карлос, был удостоен звания профессора. К периоду пребывания Ольмедо в Лиме относятся и первые дошедшие до нас образцы его поэтического творчества.

В 1808 г. Ольмедо возвращается в родной город, откуда спустя некоторое время переезжает в Кито с намерением прочно обосноваться в столице. Его планам, однако, не суждено было сбыться. В 1810 г. родственник и покровитель молодого правоведа епископ Уамангский Хосе Сильва был назначен членом Центральной хунты в Севилье (Испания), образованной на территории, свободной от захватчиков, после низложения короля Карла IV наполеоновскими войсками; в секретари к себе он пригласил Ольмедо. В июле 1810 г. оба они отправились в Испанию, но до места назначения не добрались: в мексиканском порту Акапулько до них дошло известие о роспуске Севильской хунты. Сильва и его секретарь возвращаются в Гуаякиль. Муниципальный совет города вскоре избирает Ольмедо своим депутатом в кортесы, созванные 24 сентября 1810 г. в соответствии с одним из последних решений хунты, заседавшей в Севилье. В сентябре 1810 г. Ольмедо вновь отправляется в Испанию. Год спустя корабль, на котором он находился, вошел в порт Кадис, куда к этому времени переместились кортесы с о-ва Леон.

В момент прибытия в Испанию Ольмедо не был еще сторонником политического освобождения Латинской Америки. В стихотворении «Дерево», написанном в эти годы, он высказывает восхищение принципами монархического правления, оплакивает пленение Наполеоном испанского короля и призывает к отмщению за поруганную честь отчизны, которой для него является пока что только Испания. Но, будучи просвещенным и честным человеком, Ольмедо, разумеется, мечтал о более справедливом устройстве социальных институтов и экономической жизни у себя на родине и в империи в целом. В выступлении в кортесах 12 августа 1812 г. он настаивал на окончательной ликвидации «миты» — формы коллективного рабства индейского населения, которая официально была уже отменена, но продолжала широко использоваться в интересах колониальной администрации. В качестве члена постоянной депутации, на которую возлагалась обязанность проводить в жизнь законы, утвержденные на заседаниях кортесов, Ольмедо подписал декрет, требовавший от короля присягнуть кадисской конституции, принятой 18 марта 1812 г.

Однако надеждам молодого патриота на возможность решения проблем Латинской Америки в рамках просвещенного абсолютизма не дано было осуществиться. Воспитанный в традициях консервативной испанской монархии, король Фердинанд VII, сын Карла IV, вернувшийся в Испанию из Франции 22 марта 1814 г. после изгнания из страны французских интервентов, относился к кортесам в высшей степени отрицательно. 4 мая 1814 г. он отменил конституцию и начал преследовать депутатов, причастных к ее разработке.

К ним относился и Ольмедо, который вынужден был скрываться несколько месяцев, прежде чем ему удалось сесть на корабль, отправившийся в Америку (1815 г.).

После возвращения в Гуаякиль в конце 1816 г. Ольмедо посвящает себя личной жизни и поэзии. Однако окружающая действительность настойчиво толкала его к непосредственному участию в политической борьбе. Для Ольмедо конфликт между субъективными наклонностями и духом времени оказался вполне разрешимым. Он всегда чувствовал ответственность за судьбу своей родины, пытался приобщить ее к достижениям социально-экономического прогресса; в качестве депутата кортесов Ольмедо накопил определенный опыт ведения государственных дел. Если к этому добавить, что в период пребывания в Кадисе молодой патриот пережил разочарование в испанской монархии, то его переход в лагерь борцов за национальную независимость выглядит совершенно закономерным. На протяжении всей своей последующей жизни (с начала 20-х годов и до самой смерти 19 февраля 1847 г.) он находился в центре многих важнейших событий гражданской истории двух сопредельных стран — Эквадора и Перу.

Вот некоторые наиболее значительные факты биографии Ольмедо-политика. После провозглашения независимости Гуаякиля 9 октября 1820 г. его ввели в состав правительственной хунты, а затем назначили членом правящего триумvirата (совместно с Хименой и В. Рокой). В Перу, куда Ольмедо отправился в знак протеста против насильственного присоединения Боливаром Гуаякиля к Великой Колумбии, он исполнял обязанности депутата от департамента Пуна, входил в редакционную комиссию по подготовке первой перуанской конституции, преамбула которой была составлена именно им; в дальнейшем, уже после возвращения в родной город и примирения с Боливаром, Ольмедо с согласия правительства Великой Колумбии некоторое время представлял интересы Перу в Париже и Лондоне. После провозглашения в 1830 г. независимого эквадорского государства Ольмедо, который к тому времени занимал пост префекта департамента Гуаяс, был избран депутатом от Гуаякиля в Конституционный конгресс, созданный 14 августа 1830 г.; он принимал участие в составлении первой эквадорской конституции, а затем был избран вице-президентом страны. Наконец, после изгнания 6 марта 1845 г. президента генерала Х. Х. Флореса, правление которого принимало все более явные признаки единоличной диктатуры, Ольмедо становится членом Временного правительства (триумvirата) Эквадора; конвент Куэнки выдвинул его даже кандидатом в президенты, кресло которого досталось, однако, В. Роке.

На протяжении всей своей политической карьеры Ольмедо неоднократно отказывался от поддержки той или иной военно-политической группировки, ведшей борьбу за власть в районе современных Перу и Эквадора. Менее всего им руководили при этом честолюбие или другие эгоистические соображения. Ольмедо в политике всегда исходил из чувства долга, своего понимания интересов либерально-демократического развития Латинской Америки. Его безусловную

субъективную честность следует неизменно иметь в виду при оценке столь печального факта, как сочинение восторженной оды по случаю кровавой расправы, учиненной генералом Флоресом в 1835 г. при Миньярке над противниками своего режима. Впрочем, следует учитывать и то, что в 1840 г. в одном из частных писем Ольмедо вообще осудил поэтов, воспевающих гражданские войны, и признался, что охотно отказался бы от некоторых стихов из оды «Генералу Флоресу, победителю при Миньярке».

Творческое наследие Ольмедо долгое время оставалось неизвестным широкому читателю в полном объеме. Поэт опубликовал только незначительную часть созданных им стихотворений, остальные он рассматривал как выражение сугубо личных переживаний, не представляющих интереса для посторонних. На протяжении многих лет большинство произведений Ольмедо хранилось в семейных архивах. Первое крупное издание его сочинений появилось только в 1945 г. Оно содержит 83 поэтические композиции. Это число могло быть бóльшим: после 1820 г., начиная с момента своего приобщения к поэтической жизни в Эквадоре и Перу, и вплоть до 1825 г., когда была создана знаменитая ода «Победа при Хунине. Песнь Боливару», Ольмедо практически не занимался литературной деятельностью.

Творчество поэта представляет собой переплетение двух ведущих тенденций в западной литературе первой половины XIX в. — неоклассицизма и романтизма. В стихотворении «Портрет», написанном в 1803 г. в Лиме, молодой Ольмедо перечисляет своих любимых писателей и среди них мы находим как классиков (Вергилий, Гораций, Овидий), так и романтиков (Ричардсон, Поуп). Эта двойственность эстетической позиции характерна для всего творческого пути поэта, в том числе и для вершинного его произведения — «Победа при Хунине. Песнь Боливару».

В этой оде, которой только Ольмедо обязан своей широкой, истине общерегиональной популярностью, неоклассицистические и романтические признаки выражены в высшей степени отчетливо и представлены в органическом единстве, что вообще свойственно гражданско-патриотической лирике Латинской Америки первой трети XIX в. От классицизма в нем — выдержанное в возвышенно-торжественном тоне грандиозное (900 стихов) эпическое описание выдающегося исторического события, каким была битва при Хунине 6 августа 1824 г., в которой войска Боливара одержали важную победу над испанской армией. Пластическая наглядность и завершенность образов также сближают песнь с традицией классицизма. И наконец, сам метод работы над произведением свидетельствует о строгом следовании Ольмедо законам классицистической поэтики с центральным для нее требованием примата сознательно-рационального начала над непосредственно-импровизационным (известно, что автор предварительно разработал подробный план сочинения и писал его очень долго, тщательно шлифуя и многократно переделывая уже написанное). Но эпические фрагменты оды перемежаются пространными лирическими монологами, в которых поэт изливает свои



Портрет Хуана Монтальво

чувства по поводу изображаемых событий. Для Ольмедо как для латиноамериканского романтика характерно то, что причина его лирического состояния заключается не в факте личной, субъективной жизни, а в определенном явлении национально-региональной истории. Данная особенность оды представляет собой одно из выражений той специфической черты латиноамериканского романтизма, о которой советские исследователи В. Кутейщикова и И. Тертерян писали: «В Латинской Америке романтизм повернут как бы одной своей стороной (весьма существенной и для европейского романтизма, но все же не единственной). Место личности занимает нация. Неповторимой человеческой индивидуальности, которую отстаивают европейские романтики, соответствует национальная индивидуальность, многообразие которой латиноамериканские романтики столь страстно утверждали»⁴.

В оде «Победа при Хунине. Песнь Боливару» эта «национальная (региональная) индивидуальность» Латинской Америки становится предметом специального размышления и получает достаточно четкое определение. В образе Боливара Ольмедо выражает свою убежденность в непобедимости дела освобождения Латинской Америки от испанского ига. Рядом с Боливаром автор помещает последнего правителя Инков Уайна Капака, который приветствует победу патриотов над войсками колонизаторов; его образ служит воплощением веры в возрождение автохтонных народов региона и в их приобщение к историческому прогрессу. Встреча этих выдающихся деятелей латиноамериканской истории символизирует надежду на союз и сотрудничество в будущем двух основных культурно-этнических общностей Латинской Америки — индейцев и креолов.

Если в период борьбы за независимость и создание самостоятельного государства ведущим национальным писателем был Ольмедо, то в последующие годы на первый план выдвигается фигура Хуана Монтальво (1832—1889).

Творчество Монтальво знаменует собой качественно новый этап в истории эквадорской литературы. В отличие от Ольмедо, мироощущение которого характеризуется явным преобладанием неоклассицистического начала над романтическим, Монтальво был ярко выраженным романтиком с заметным уклоном в сторону просветительства.

Эквадорский исследователь А. Сакото Саламеа констатирует: «Мы... находим в Монтальво образец романтической личности — пессимистической, одинокой, чувствительной, постоянно мечтающей о том, чтобы оказаться в центре общества, в котором она живет, и именно из этого столкновения между субъективным началом и реальностью окружающего мира возникает глубокое разочарование Монтальво, переходящее в скептицизм»⁵.

Просветительская позиция Монтальво находит свое выражение в его неустанной публицистической деятельности, направленной против пережитков феодализма в жизни эквадорского общества, и в страстной вере в то, что знания, накопленные человечеством, служат эффективнейшим средством искоренения индивидуальных и социальных пороков; при этом свои надежды он связывает в гораздо большей мере с гуманитарной традицией, чем со сциентистско-позитивистским принципом, что является специфической чертой Монтальво-просветителя.

Следующие слова Монтальво заключают в себе достаточно полное выражение двуединой, романтически-просветительской природы его мироощущения: «Культура — это счастливое состояние человека, которое вызывают в нем духовный восторг и тончайшие переживания, поддерживающие постоянную готовность к восприятию великих и глубоких истин, радость познания которых недоступна невежеству». Содержащееся в этом высказывании восторженное восхваление чистой духовности свидетельствует о Монтальво как о романтике, а соединение названных двух начал с «культурой» и противопоставление полученного комплекса ценностей именно «невежеству», а не каким-нибудь другим явлениям окружающего мира представляет собой типично просветительскую черту.

Социально-исторической предпосылкой романтизма Монтальво послужили торжество регрессивных, феодально-клерикальных тенденций в Эквадоре во второй половине XIX в. и отсутствие возможностей для осуществления прогрессивно-просветительских устремлений первого поколения эквадорской интеллигенции. Это повлекло за собой чувство острой неудовлетворенности действительностью, породило ощущение глубокого разлада со своим временем и своей средой, привело к эмоциональному напряжению и обостренной духовности. Но Эквадор в середине XIX в. был молодой страной, в буквальном смысле слова устремленной в будущее и не успевшей пережить разочарование в самой сущности просветительских идеалов, которые в Западной Европе еще к началу XIX в. проявили в полной мере свою историческую ограниченность. Отсюда просветительская направленность мышления и деятельности Монтальво. При всей враждебности эквадорскому обществу второй половины XIX в. и свойственной ему порой мизантропии он все же не дошел до демонического байронизма, который был характерен для многих западноевропейских писателей романтической эпохи.

Биография Монтальво типична для романтика бунтарско-индивидуалистического плана. Изгнания, неудачная личная жизнь, по-

стоянные разочарования в друзьях и единомышленниках — таковы ее неизменные признаки.

За пределами родины Монтальво провел в общей сложности около 20 лет; умер он также в эмиграции, в Париже, в полном одиночестве. Ранний брак с Марией Аделаидой Гусман не принес ему счастья: страстное юношеское увлечение вскоре перешло в острую неприязнь, побудившую его оставить семью, которая к тому же по неопытности перестала существовать (в грудном возрасте умер его сын, спустя некоторое время скончалась жена, о дочери своей, по свидетельству биографов, Монтальво вспоминал впоследствии крайне редко). Весьма неудачно складывались отношения писателя с окружающими людьми. Многие из них были тесно связаны с политической борьбой в Эквадоре, в которой активное участие принимал и Монтальво, однако он не принадлежал к категории политиков практиков. Его взгляды на социальную действительность были отмечены определенным идеализмом и сугубо романтическим максимализмом. Поэтому, когда близкие ему люди в силу обстоятельств поступали не совсем так, как того требовали его возвышенные принципы (не говоря уже о случаях прямого оппортунизма и отступничества), Монтальво без колебания рвал с ними и обрушивался на них с сокрушительными диатрибами, отнюдь не всегда соблюдая строгую объективность и чувство меры. Следует иметь в виду еще и то, что Монтальво постоянно испытывал недостаток в средствах к существованию; нередко ему приходилось прибегать к материальной помощи со стороны почитателей его таланта и союзников по борьбе. Будучи же человеком весьма самолюбивым и мнительным, он подчас отвечал на эту помощь подчеркнутой демонстрацией своей духовной и житейской независимости, что, разумеется, также не способствовало расширению круга друзей и соратников.

По складу своего дарования Монтальво прежде всего публицист. К художественным произведениям (роман «Страницы, о которых забыл Сервантес», пять пьес, составляющих «Книгу страстей», а также несколько стихотворений) он обращался довольно редко, причем, с точки зрения законов соответствующих жанров, они весьма уязвимы, хотя в них и выражены с предельной полнотой идейно-эстетические принципы писателя.

Преобладание в творчестве Монтальво публицистического начала имеет не только индивидуально-психологические, но и исторические причины. На всем протяжении его жизни политическая борьба в Эквадоре носила исключительно острый характер и окружающая действительность оказывала на личность мощное давление, что вызывало потребность в незамедлительном излиянии субъективных переживаний. Наиболее подходящей для этого литературной формой и является публицистика. Данный факт не означает, что в указанное время в Эквадоре вообще не было поэтов и прозаиков, но наиболее яркой фигурой в национальной литературе того периода оказался все же именно публицист.

Значительный отрезок творческого пути Монтальво самым тесным образом связан с его борьбой против диктатуры Гарсия Мор-

но (1861—1875). В лице Монтальво диктатор обрел бескомпромиссного и неустрашимого противника, который в конечном счете вышел победителем в поединке между ними. После убийства Морено 6 августа 1875 г. Монтальво произнес ставшую хрестоматийной фразу: «Мое перо убило его!». Смысл ее в том, что люди, устранившие тирана, во многом вдохновлялись идеалами, изложенными в произведениях писателя. В первую очередь к ним относятся статьи, публиковавшиеся на страницах журнала «Эль космополита». Монтальво был издателем, редактором и единственным автором всех его девяти номеров, выходивших с 3 января 1866 по 5 января 1869 г.

В яростной политической кампании, которую Монтальво вел против Гарсиа Морено, можно выделить несколько направлений: защита демократических свобод (печати, собраний, слова), разоблачение тиранических методов правления, поиск союзников.

Наиболее сильная сторона выступлений Монтальво в журнале — критика существующего режима. В ней он предстает как страстный и убежденный сторонник либерально-демократических принципов, талантливый и эрудированный публицист, мужественный человек.

Однако социально-политические идеалы писателя носят во многом абстрактно-утопический характер. «Политические идеи Монтальво, — пишет А. Сакото Саламеа, — берут свое начало в афинской демократии, в принципах, выдвинутых французской революцией 1789 г., в конституции Соединенных Штатов, и все они были неприменимы в Эквадоре того времени»⁶. Не располагал Монтальво и позитивной политической программой, которая могла бы превратить его в вождя оппозиционного движения.

Разочарованный развитием событий в стране после убийства Гарсиа Морено и прихода к власти либералов, Монтальво возобновляет свои атаки на правительство в журнале «Эль рехенератор» (июнь 1876 — август 1879 г.), который по своим целям и направленности существенно не отличался от «Эль космополита» — изменился лишь объект критических выступлений: если прежде это был Гарсиа Морено, то теперь им являются тот или иной либеральный политический деятель (президент А. Борреро, министр внутренних дел М. Гомес де ла Торре, известный политик Х. М. Урбина), либеральная партия в целом, не оправдавшая надежд, возлагавшихся на нее Монтальво, президент Эквадорской академии, близкий к правительственным кругам писатель Х. Л. Мера.

8 сентября 1876 г. в результате переворота, направленного против президента Борреро, к власти в Эквадоре пришел командующий войсками округа провинции Гуаяс Х. И. де Вейнтимилья. Он и становится главным героем, а точнее — антигероем следующего значительного политико-публицистического произведения Монтальво «борника двенадцати статей и памфлетов «Катилинарии» (1882), которые посвящены в основном разоблачению Вейнтимилья как государственного деятеля и человека. Помимо него, в качестве отрицательных персонажей в «Катилинариях» фигурируют также Борреро, Урбина и ряд других видных представителей эквадорской политики тех лет.

При всей важности политических выступлений Монтальво наибольший интерес вызывают все же не они, а культурно-просветительская деятельность (в том числе морально-дидактическая проповедь), эстетические взгляды и языковая практика писателя.

Как просветитель, Монтальво выступает сторонником концепции «варварства и цивилизации», получившей чрезвычайно широкое распространение в Латинской Америке во второй половине XIX в. В трудах эквадорского мыслителя представлен один из ее многих численных вариантов, отличающийся необыкновенно высокой оценкой духовно-гуманитарного начала. В основе «цивилизации» лежит, по убеждению писателя, «культура» — неустанная активность человеческого духа, выражающаяся прежде всего в философии и искусстве, между тем как «варварство» опирается в своем существовании на грубую силу. Борьба между ними, согласно представлениям Монтальво, определяет развитие всей истории человечества, но в конечном счете завершается победой «цивилизации». Это положение служит побудительным стимулом активного участия в просвещении народных масс, что и составляет одно из главных направлений творческих усилий Монтальво.

Политическая активность Монтальво неразрывно связана с его просветительской деятельностью. Воплощение в жизнь социально-политического — либерально-демократического — идеала в качестве одного из важнейших условий предполагает наличие в стране достаточно широкого круга образованных и духовно развитых людей, граждан в подлинном смысле слова, воспитание которых Монтальво считал одной из своих основных задач.

Даже в изданиях, созданных с целью прямой политической борьбы, заметное место принадлежит материалам просветительского характера. В «Эль космополита» много внимания уделялось ознакомлению читателя с передовыми социально-политическими идеями, с наиболее интересными событиями общественной жизни различных стран. «В целом, — пишет А. Сакото Саламеа, — не было ни одного события в мире за эти годы (1866—1879. — Б. С.), о котором не сообщалось бы в «Эль космополита»⁷. Часто публиковались на страницах журнала и комментарии по проблемам международной политики. В нем рассматривались вопросы женской эмансипации, роль духовенства в нравственном и социальном развитии народа, задачи военных кругов в деле национального прогресса. Здесь печатались очерки о выдающихся представителях мировой и испаноязычной культуры, социологические размышления, литературно-критические статьи. В том же универсалистско-просветительском ключе выдержан и второй журнал Монтальво — «Эль рехенератор».

Вскоре после того как «Эль рехенератор» прекратил свое существование, Монтальво приступил к выпуску журнала «Эспектадор», созданный по образцу популярного одноименного английского журнала тех лет и целиком посвященный ознакомлению эквадорского читателя с различными сторонами жизни передовых европейских стран, прежде всего Франции.

В «Катилинариях», в которых политический и публицистиче

ский темперамент Монтальво проявился наиболее отчетливо и полно, обширные фрагменты выполняют чисто просветительские функции. Тематика их непосредственно обусловлена главной задачей «Катилинарий» — борьбой с тиранией, с антидемократическим режимом. Поэтому большинство этих фрагментов прежде всего служит цели социально-политического просвещения. В самой общей, историко-теоретической, форме обсуждаются здесь такие чрезвычайно злободневные вопросы, как «свобода» и «общественный порядок», «законы» и «злоупотребление властью», «просвещение» и «роль культуры в социально-историческом прогрессе», «варварство и цивилизация». В ряде случаев Монтальво проявляет себя высокообразованным филологом — лингвистом и историком литературы — и анализирует те или иные спорные вопросы фонетики и лексикологии, высказывает суждения о творчестве своих любимых писателей.

Законченное выражение просветительская сущность сознания Монтальво получила в «Семи трактатах» (1873—1875 гг.; изданы в Париже: первый том в 1882-м, второй — в 1883 г.). Книга не представляет собой оригинального философского произведения, однако по богатству идей и фактов, почерпнутых из многочисленных источников мировой культуры (античная мифология, Библия, философские и исторические труды, художественные сочинения разных времен и народов), по силе стремления автора передать читателю всю свою колоссальную эрудицию «Семь трактатов» относятся к выдающимся образцам просветительской литературы Латинской Америки.

Органичным и одним из наиболее ярких направлений в деятельности Монтальво-просветителя является нравственно-дидактическая проповедь. В творческом наследии писателя трудно найти сколько-нибудь значительное произведение, в котором не проявилась бы его озабоченность нравственным воспитанием народа. Многочисленные сентенции и афоризмы нравственно-дидактического плана рассыпаны по страницам всех трех журналов, которые он издавал. Развернутые размышления о пагубности человеческих страстей и пороков часто встречаются в «Катилинариях». Видное место занимает морально-дидактическая линия в «Семи трактатах» и в «Страницах, о которых забыл Сервантес». Наконец, «Книга страстей» целиком посвящена этической проблематике.

«Книга страстей» — сборник пяти пьес («Прокаженная», «Хара», «Гранха», «Отлученный» и «Диктатор»), принадлежащих поджанру так называемых драм для чтения. В каждой пьесе доказывается пред для человека определенной «страсти» (исключение составляет «Прокаженная», в которой проводится идея христианско-стоического смирения перед ударами судьбы). В «Харе» речь идет о «мстительности», в «Гранхе» — о «ревности», в «Отверженном» — о «любви страсти», в «Диктаторе» — о «властолюбии». Как романтик, Монтальво прекрасно понимает силу «страстей», способных целиком подчинить себе разум личности, но в качестве моралиста писатель делает все возможное, чтобы показать приносимый ими вред и внушить читателю мысль о возможности их обуздания. Художественно убедительного решения этой задачи автор не находит. Он

вынужден прибегать к резонерству и дискурсивно-дидактическим наставлениям в пространных монологах положительных персонажей, что затягивает до предела и без того слабо разработанное действие его пьес.

Эстетические взгляды Монтальво наиболее подробно изложены в трактате «О красоте», включенном в книгу «Семь трактатов». Красота — это прежде всего абстрактная идея, которая проявляется в произведениях искусства, в людях и в материальных предметах лишь одно из своих бесчисленных качеств и не может быть определена во всей совокупности своих признаков и в своей сущности. Человеку дано воспринимать только отдельные ее стороны, и делает он это с помощью чувств. Красота подобна солнцу, а те или иные ее качества — разложенным призмой солнечным лучам, которые только и доступны чувственному восприятию. Красота в целом объект идеального познания, между тем как в материальной форме предстают лишь отдельные ее свойства.

Существуют два вида красоты: материальная и духовная. Вторая выше первой, ограниченной и недостаточной. Духовная красота заключена в человеке и определяет его поступки. Она адекватна добру. Материальная красота нравственно нейтральна и способна, если ее не осветить светом духовной красоты, толкнуть личность на путь порока и преступления. Последнее положение делает понятным преклонение автора перед мировой культурой — в ней писатель видел наиболее завершенное и полное воплощение духовной красоты.

Культурно-исторические интересы Монтальво характеризуются исключительным разнообразием и богатством. Он был глубоким знатоком и тонким ценителем поистине необозримого круга мировой художественной, философской и исторической литературы, но особое предпочтение отдавал античным, французским и испанским классикам, произведения которых служили для него объектом неустанного изучения и неиссякаемым источником творческого вдохновения.

С величайшим благоговением, переходящим в подлинный культ, относился Монтальво к испанской литературе «Золотого века» и к языку, на котором она была создана. Проникновению в их глубины он посвятил многие годы жизни и добился в этой области выдающихся достижений, которые удостоились широкого признания во всем испаноязычном мире, в том числе со стороны ведущих представителей современной ему испанской культуры: писателей Х. Валеры, Э. Кастеллера, Г. Нуньеса де Арсе и Э. Пардо Басан, философа М. Унамуну, филолога М. Менендеса-и-Пелайо.

Указанная черта мировоззрения Монтальво во многом определяет такие характерные особенности его художественного мышления, как цитатность, реминисцентность и парафрастичность. Сочинения эквадорского автора в изобилии насыщены идеями, сюжетами, образами, словесно-образными приемами, стилистическими фигурами, идиомами, лексикой и интонациями, почерпнутыми из классической литературы, прежде всего из кастильской прозы XVI—XVII вв. Некоторые произведения Монтальво созданы как прямое подражание

конкретным выдающимся творениям словесности прошлых эпох.

А. Сакото Саламеа установил, что «языковые модели он (Монтальво.— Б. С.) искал и находил в испанских классиках «Золотого века»; идеи, метафоры и сюжеты, исторические прототипы и философские основы — в греко-латинских источниках, а формы выражения — в чрезвычайно развитом очерке французских энциклопедистов и предшественников французской революции ... Исключением из этого правила,— замечает далее эквадорский исследователь,— являются «Страницы...», образцом для которых послужил Сервантес, и «Книга страстей», которая следует дидактическому направлению римского театра (Сенека, Плавт, Теренций)»⁸.

В романе «Страницы, о которых забыл Сервантес» (издан посмертно в 1895 г.) отмеченные особенности художественного мышления Монтальво получают наиболее полное воплощение. «Страницы...» представляют собой имитацию и как бы продолжение бессмертного творения Сервантеса. «Дон Кихот» был любимым произведением Монтальво. В его глазах он с наибольшей завершенностью выразил чистоту и совершенство испанской прозы «Золотого века». Кроме того, Монтальво идентифицировал себя с Сервантесом в плане личной жизни — одинаково неустроенной, скитальческой, отмеченной непониманием и непризнанием общества. К творчеству Сервантеса Монтальво обращался неоднократно. Первая попытка вступить в своеобразное соревнование с испанским гением относится к 1867 г., когда в одном из номеров журнала «Эль космополита» была опубликована «Глава, о которой забыл Сервантес». «Семь трактатов» включают очерк интерпретации «Дон Кихота», который не только имеет важное историко-литературное значение как выражение определенных тенденций в творчестве автора, но и обладает большой научной ценностью. В нем, в частности, едва ли не впервые в сервантоведении была высказана мысль, что образы Дон Кихота и Санчо Пансы воплощают не антагонистические, а взаимодополняющие характеры.

В философско-художественном отношении «Страницы, о которых забыл Сервантес» нельзя назвать особенно удачным произведением. Монтальво не вносит ничего нового в символику образов главных героев. Не отличается оригинальностью и идейное содержание книги. Интерес она вызывает прежде всего тем, что автор демонстрирует здесь глубочайшее проникновение в законы и сам дух сервантовской прозы, прекрасные имитационные способности, строгий пуристский вкус в отношении к языку и филигранное литературное мастерство.

Установка на подражание испанской прозе «Золотого века» отмечает весь труд Монтальво-стилиста; «Страницы, о которых забыл Сервантес» — лишь наиболее яркий ее пример. Она реализуется на всех уровнях языка: в синтаксисе — в обращении к двойным параллелизмам, которые, согласно наблюдениям выдающегося испанского филолога А. Алонсо, нейтральны в смысловом отношении, но придают фразе особую величавость; в грамматике — в использовании, в частности, формы глагола второго лица множественного числа,

принятой в современном языке Испании и, естественно,— сочинениях XVI—XVII вв., но ко времени Монтальво уже полностью вышедшей из употребления в Латинской Америке даже в литературной речи. Лексика писателя насыщена характерными для авторов XVI—XVII вв. словесными единицами и фразеологизмами, специфическими для испанских классиков эпитетами и метафорами.

Кастильский пуризм Монтальво во многом объясняется культурно-историческими и биографическими факторами. Писатель принадлежал к романтическому поколению испаноязычной литературы, которое выступало, в частности, под лозунгом борьбы с предшествующим ей неоклассицистическим просветительством, испытывавшим сильное влияние французской культуры и внедрившим в испанский язык большое количество галлицизмов, борьбу с которыми романтики считали одной из своих основных задач. Кроме того, в жилах Монтальво, по некоторым свидетельствам, текла индейская кровь, и безукоризненное владение испанским языком служило ему средством самоутверждения в обществе, где презрение к индейцу было нормой (которой, к сожалению, придерживался отчасти и сам писатель). В своем лингвистическом ригоризме Монтальво доходил до того, что отказывал в высоких достоинствах испанскому языку не только Латинской Америки, но и современной ему Кастилии, не говоря уже об окраинных районах Испании, диалекты которых особенно далеко отстоят от литературной традиции.

Значение Монтальво заключается не только в том, что он внес выдающийся вклад в эквадорскую и всю латиноамериканскую культуру. В некоторых аспектах своего творчества Монтальво предвосхищает ряд характерных особенностей искусства конца XIX — начала XX в., отдельным течениям и направлениям которого свойственны и парафрастический тип художественного мышления, и архаистские тенденции в стиле, и предельная мобилизация колористических и музыкальных возможностей языка; последнее в Латинской Америке проявилось в так называемом латиноамериканском модернизме, представляющем собой региональный вариант одноименного мирового движения в духовной жизни второй половины XIX в. и имеющем в лице Монтальво одного из своих непосредственных предшественников.

В литературном процессе Эквадора 1860—1880-х годов Монтальво выделяется не только своим дарованием, но и в известной степени направленностью эстетических интересов. Романтизм, получивший в его творчестве столь заметное развитие, в целом в эквадорской литературе того времени не пустил глубоких корней и выражен весьма слабо. Большинство писателей — современников Монтальво были отлично осведомлены о существовании романтического движения и, более того, отчасти сами примыкали к нему, но в наиболее глубоких слоях своего мироощущения они продолжали оставаться неоклассицистами, обратившимися в поисках эстетического идеала в прошлое и вдохновлявшимися в отличие от Монтальво не испанской прозой «Золотого века», а античной, прежде всего римской, поэзией.

Причину подобной ситуации следует искать в особенностях социально-исторического развития страны на протяжении первых трех десятилетий XIX в. Сначала борьба за национальную независимость и укрепление самостоятельного государства, представлявшая собой грандиозное общенародное деяние поистине эпического характера, а затем диктаторские режимы Гарсиа Морено и Вейнтимильи с их авторитарной идеологией и политикой не создали объективных условий для формирования обостренно-личностного самосознания — основной предпосылки романтического искусства. Далее, в обстановке диктаторского строя, вызывавшего в обществе постоянный страх преследований и репрессий, неуверенность в завтрашнем дне, в классической литературе пытались найти умиротворенность и гармонию, отсутствовавшие в окружающей действительности. И наконец, определенное значение имел тот факт, что Гарсиа Морено в своих эстетических вкусах был последовательным и убежденным неоклассицистом.

Окончательная и безоговорочная победа романтизма в эквадорской литературе происходит в конце 1880-х годов — гораздо позже, чем не только в Западной Европе, но и в остальных странах Латинской Америки. Поэтому исследователи обычно говорят о двух периодах (или поколениях) эквадорских романтиков: к первому относятся большинство современников Монтальво, которые во многом еще связаны с классицистической традицией (Луис Фелипе Борха, Клементе Понсе, Гонсалес Суарес, Томас Рендон), а ко второму — те писатели, творческий путь которых начался на рубеже 1880—1890-х годов и продолжался до начала 20-х годов XX в., иногда и позже.

Среди представителей первого поколения доминирующее положение занимает Хуан Леон Мера (1832—1894), который является наиболее «чистым» романтиком не только среди своих современников, но вообще среди писателей XIX в. Способность преодолеть архаичный эстетический идеал и откликнуться на требование времени в искусстве позволила ему во многом стать одной из ведущих наряду с Монтальво фигурой в национальной литературе.

В известном смысле Мера — антагонист Монтальво. Он не обладал обширной культурно-исторической эрудицией своего выдающегося собрата по перу и как художник сформировался преимущественно под влиянием современной ему испанской литературы. Диаметрально противоположными были и политические позиции обоих писателей: в отличие от Монтальво, представлявшего собой тип последовательного, по терминологии наших дней, неконформиста, Мера находил возможности ладить и сотрудничать с диктаторскими режимами Морено и Вейнтимильи и даже сумел выдвинуться в годы их правления на достаточно высокие административные и государственные посты (при Морено он одно время исполнял обязанности председателя сената республики, а при Вейнтимильи был президентом Эквадорской академии). Но глубже всего Мера и Монтальво расходились в отношении к национальной культурной традиции. Монтальво при всем своем патриотизме и просветительстве прояв-

лял определенное пренебрежение к культуре латиноамериканских народов, к потребностям ее самостоятельного развития, Мера же главную свою задачу видел в формировании новой, собственно эквадорской культуры и литературы. В этом отношении его позиция была типичной для латиноамериканского романтика: основополагающим началом латиноамериканского романтизма являлась, как известно, «идея духовного самоопределения молодых наций, сознательно поставленной целью — создание национальной литературы — оригинальной, отличной от всех других литератур, европейских и североамериканской»⁹.

Решению этой задачи была подчинена вся многогранная и чрезвычайно продуктивная творческая и культурно-просветительская деятельность Меры. Он — автор текста эквадорского гимна; его перу принадлежит первый и, по свидетельству такого авторитетного ученого, как И. Баррера, предельно полный и объективный для своего времени «Историко-критический обзор эквадорской поэзии» (1868); он стоял у истоков эквадорского костюмбризма — течения, вдохновлявшегося просветительским пафосом борьбы с феодальными пережитками в быту и в социальной сфере и проложившего в русле романтизма путь к реалистической прозе.

Важным достижением Меры-писателя стал роман «Куманда, или Драма среди диких индейцев» (1879). В нем воплотились и культурно-просветительские идеалы писателя, и ряд острых историко-национальных проблем, волновавших в то время передовую латиноамериканскую интеллигенцию.

«Куманда» принадлежит к так называемому индеанистскому направлению в литературе Латинской Америки и является одним из первых его образцов. «Индеанизм» — понятие очень общее; оно указывает только на то, что речь в произведении идет о жизни коренных обитателей Латинской Америки и что позиция автора по отношению к ним носит в целом позитивный характер, который может быть обусловлен самыми разными социально-историческими, идеологическими и художественно-эстетическими факторами и имеет великое множество оттенков и градаций.

Обратиться к индейской тематике Мера побуждает в первую очередь столь важная для него установка на создание национальной литературы. Подобно многим писателям-романтикам своего времени, он видел в индейце выражение самой сути Латинской Америки, своего рода символ подлинно латиноамериканского начала. Вместе с тем «индеанизм» Меры обусловлен чувством исторической вины потомка испанских конкистадоров перед индейским населением Латинской Америки, а также стремлением выработать концепцию совместного существования и сотрудничества двух основных этносов региона.

Действие романа происходит в глухих уголках эквадорской сельвы, в местах обитания воинственного индейского племени хибаро, а основу сюжета составляет история взаимоотношений молодой индеанки Куманды и сына креола отшельника Карлоса. Герои, встретившись однажды в лесу, полюбили друг друга и готовятся стать

мужем и женой. Узнав об этом, отец Куманды торопится выдать ее замуж за вождя племени. Куманда бежит из становища индейцев, но ее настигают и возвращают под отчий кров. Вторая попытка оказывается более успешной, однако соплеменники Куманды, бросившись в погоню, чтобы принести ее в жертву на могиле скончавшегося вождя племени, пленяют Карлоса. Ради спасения жизни любимого Куманда покидает свое убежище и отдается в руки преследователей. Перед тем как отправиться с ними в обратный путь, она вешает на шею связанного и лишившегося чувств Карлоса амулет, врученный ей матерью. Очнувшись на свободе, Карлос обнаруживает в нем портрет Куманды, в которой его отец в свою очередь узнает собственную дочь Кармен, похищенную в детстве индейцами в отместку за притеснения и жестокость белого хозяина. После утраты дочери он обратился к религии в поисках утешения и прощения за совершенные грехи. В «Куманде», таким образом, Мера в романтической коллизии любви молодых героев моделирует историю взаимоотношений индейцев и креолов со всеми ее трагическими противоречиями. В подходе к этой теме писатель предстает как сторонник очередного варианта концепции «варварства и цивилизации». «Варварство» олицетворяют для него индейцы, которые лишены в романе какого бы то ни было романтического ореола. Белые — испанцы и креолы — призваны осуществить цивилизаторскую миссию, но они извратили ее благородный смысл, прибегнув к насилию и жестокостям, что не замедлило обернуться суровой исторической расплатой (пленение и гибель Кармен-Куманды). Истинными средствами приобщения индейцев к благам цивилизации являются для автора терпеливая христианская проповедь, миссионерская деятельность, которой предается раскаявшийся в своих преступлениях против индейцев отец Кармен и Карлоса.

Но цивилизация, которая должна возникнуть на землях Латинской Америки, будет носить, согласно воззрениям автора романа, совершенно иной характер, чем в Европе. Мера в целом разделял получившее чрезвычайно широкое распространение в кругах латиноамериканской интеллигенции его времени руссоистско-романтическое представление о европейской городской среде как о средоточии всевозможных пороков и враждебных человеку сил и считал, что подлинное счастье личность обретет в вольном, не скованном предрассудками и законами западного общества существовании на лоне девственной природы. Таким миром будущего благоденствия народов виделась ему и Латинская Америка. Писатель, правда, далеко не во всем был согласен с концепцией противопоставления порочной городской жизни природной идиллии. Идея «добраго дикаря» была ему чужда; «дикарь» у него отнюдь не добр и нуждается в воспитательном воздействии христианской религии. Однако для облагороженного христианством человека природа служит средой, в которой получают развитие его лучшие задатки. Именно поэтому образ природы, южноамериканской сельвы, и занимает в романе Меры столь важное место. Она предстает здесь не как враждебная человеку сила, воплощение самых мрачных и не поддающихся разгадке

тайн бытия, какой ее изображали более поздние латиноамериканские прозаики-неоромантики О. Кирога, Р. Гальегос и Х. Э. Ривера, а как величественная грандиозная стихия, пробуждающая в человеке уверенность в себе и творческий дух. В образе сельвы, следовательно, проявились со всей определенностью историко-философские взгляды писателя и конкретно — представление Меры о специфике латиноамериканского сознания, которое находится якобы в неразрывном единстве и гармонии с окружающей его природной действительностью. Художественное воплощение этого сознания является одной из основных задач романа, и реализуется она прежде всего в светлом, мажорном и приподнятом тоне описаний природы. Наконец, задача эта непосредственно связана с культурно-патриотическими устремлениями автора «Куманды», с его борьбой за создание национальной литературы: специфическое латиноамериканское сознание, запечатленное в художественной форме, предстает как явление национального искусства. В романе Меры, таким образом, получает убедительное подтверждение следующий вывод советских исследователей: «Изображение природы... было первым выражением литературного американизма»¹⁰.

Национально-патриотическая направленность творчества Меры представляет собой тот основной признак, который характеризует его как романтика первого поколения и благодаря которому он при всей своей ярко выраженной романтичности радикально отличается от писателей второго, собственно романтического, поколения. В деятельности последних национально-патриотическая проблематика не играет сколько-нибудь существенной роли. Их интересы были направлены по преимуществу на сферу лирико-интимных переживаний, что объясняется дискредитацией национально-патриотических идеалов в результате реакционной политики, эгоистических притязаний и безудержной псевдопатриотической демагогии правящих классов. Социально-политическая действительность Эквадора второй половины XIX в. породила в писателях состоящие усталости и разочарования в тех целях, которые вдохновляли их предшественников, и определила меланхолическо-сентиментальный тон их творчества.

Перестройка была глубокой и охватила различные уровни идейно-художественной системы. Изменился объект эстетической ориентации: вместо Вергилия, Горация, Марциала и других римских классиков писателей вдохновляют Г. Гейне, испанские романтики М. дель Паласио, Р. де Кампоамор, Г. Беккер, Г. Нуьес де Арсе. Глубокие изменения претерпел жанровый состав литературы: оды, дидактические послания и сатиры уступили место песням, романсам и другим формам народной поэзии, сонетам. На смену ораторской интонации и полновзвучному слову пришла напевная мелодичная фраза, ослабленная, ненапряженная дикция.

Новое направление охватило всю эквадорскую литературу, но в разных районах страны в силу их географического положения и специфики местных культурных традиций возникло в разное время и проявилось в неодинаковой степени. Раньше всего оно дало о себе знать в портовом городе Гуаякиле, жившем наиболее интенсивной

социальной и духовной жизнью и в наибольшей мере открытым иностранным влияниям. Выходивший здесь в 1889 г. журнал «Ревиста экваториана» сыграл важную роль в популяризации идей и принципов второго поколения романтиков и в консолидации его представителей (В. Пальярес Пеньяфьель, Х. Трахано Мера, Р. Эспиноса, А. С. Толедо, Л. Пальярес Артета). Затем настала очередь Кито (А. Бакерисо Морено, Н. А. Гонсалес, С. Борха), за ним последовали другие провинции, среди которых выделяется Куэнка. Поскольку она традиционно отличалась консервативным укладом жизни и особенно сильным влиянием католической церкви, выступавшей в качестве важного фактора поддержки неоклассицистической литературы, романтизм здесь тесно переплетался с неоклассицизмом (Л. Кордеро, Ф. Проаньо, Х. Матовелье, М. Морено, О. Васкес, Р. Креспо Тораль).

Лирико-интимный характер творчества представителей второго поколения как нельзя более соответствовал своеобразию женского мироощущения. Поэтому литературное развитие на рубеже 1880—1890-х годов было отмечено появлением большого числа женщин-поэтесс (Мерседес Гонсалес де Москосо, Долорес Сукре, Ластерия Ларрива де Льюха и др.).

Глубокий разлад с окружающей действительностью, отказ от принципа верности «вечным» формам в искусстве и чуткость к изменению эстетических потребностей, поиск новых выразительных средств, отрицание патетики и декламационности — все эти черты мироощущения и творчества эквадорских романтиков второго поколения позволяют говорить о них как о предшественниках модернизма в национальной литературе.

До эквадорских берегов волна модернистского движения достигла со значительным опозданием по сравнению с другими странами Латинской Америки. «Это обстоятельство, — пишет видный литературовед Ф. Гуардерас, — объясняется эпидемической политической конвульсией, которая повергала граждан в беспокойное ожидание победы «голубых» или «красных» (консерваторов или либералов. — *Б. С.*) и отдаляла их от универсальных течений в искусстве, науке, торговле и технике»¹¹.

Первые признаки проникновения модернизма в национальную литературу можно обнаружить в творчестве представителей второго поколения эквадорских романтиков (Р. Креспо Тораль, С. Борха, А. С. Толедо, Л. Пальярес Артета), но в качестве самостоятельного течения он сформировался только в середине 1890-х годов. Проводниками его идей стали несколько журналов, выходивших в стране в то время. Первым среди них был «Гуаякиль», издававшийся в 1895 г. под редакцией А. Бакерисо Морено. Основная заслуга в деле распространения модернистских принципов принадлежала, однако, не этому поэту-романтику, а двум активным сотрудникам журнала, братьям Эмилио и Хоакину Гальегос де Кампо. После закрытия «Гуаякиля» они совместно с М. М. Луной и Х. Т. Аленуэрой в 1898 г. выпустили в Гуаякиле журнал «Модернистская Америка», который был уже исключительно органом нового движения. В Кито

дело, начатое «Гуаякилем» и «Модернистской Америкой», продолжили журналы «Альтос рельеес», во главе которого стояли А. Фаллон и Л. Ф. Велос, и «Летрас», основанный И. Х. Баррерой, а также Юридическо-литературное общество, возникшее в 1902 г. Трибуной модернизма в Куэнке стал журнал «Ляпис асуль», редактором которого был А. Байяс.

Ведущей фигурой эквадорского модернизма является Гонсало Сальдумбиде, который, впрочем, уделил творческой деятельности лишь незначительную часть своей жизни, посвященной в основном дипломатической карьере. При этом известность Сальдумбиде основана не столько на собственно художественных, сколько на литературно-критических произведениях (очерк «Об Ариеле», 1903; книги «Эволюция Габриеля д'Анунцио», 1909; «Похвала Анри Барбюсу», 1910; «Родо», 1929; «Хуан Монтальво», 1932).

«Модернизм в эквадорской литературе, — отмечает видный доминиканский ученый, автор классической «Краткой истории модернизма» М. Энрикес Уренья, — не составил сколько-нибудь яркой страницы... Поколения, которые пришли ему на смену, провели гораздо более напряженную, многогранную и плодотворную работу, что проявилось как в исключительно интересной эволюции авангардистского движения, так и в развитии некоторых жанров, как, например, роман социального типа»¹².

Эквадорский «социальный роман», сложившийся как определенное течение в национальной литературе в 1930-е годы (отсюда название «поколение 30-х годов»), возник в результате начавшегося во второй половине XIX в. интенсивного распространения социалистических идеалов и под прямым влиянием мирового революционного процесса, прежде всего Великой Октябрьской социалистической революции в России. Он представляет собой местную, специфически эквадорскую разновидность мощного движения в западной литературе, вдохновлявшегося пафосом борьбы за освобождение эксплуатируемых слоев общества, и в типологическом отношении близок таким явлениям латиноамериканской прозы 1920—1930-х годов, как бразильский «северо-восточный роман», мексиканский «роман о революции», «индеанистский роман» в андских странах. Национальной социально-исторической предпосылкой его возникновения послужило развитие капиталистических отношений в стране после победы либерально-демократической революции 1895 г.

«Социальный роман» в Эквадоре представлен в деятельности трех основных литературных образований, так называемых групп. Это «Группа Кито» (Х. Икаса — общепризнанный лидер группы*, Ф. Чавес, У. Сальвадор, Э. Теран, Х. Фернандес), «Южная группа», объединявшая писателей, живших в городах Куэнка и Лоха (А. Ф. Рохас, Х. У. Мата, А. Куэста-и-Куэста), и «Гуаякильская группа» (Х. де ла Куадра, Э. Хиль Хильберт, Х. Гальегос Лара, Д. Агилера Мальта, А. Пареха Дьескансеко; позднее к ним присоединился А. Ортис). Последняя группа отличается особыми идеями

* См. статью «Хорхе Икаса» в настоящей книге.

ми и эстетическими достоинствами и представляет наибольший интерес.

Свои основные усилия члены «Гуаякильской группы» сосредоточили на изображении жизни так называемых чоло и монтувио — людей смешанного расового происхождения с различными пропорциями креольской, индейской и негритянской крови; метис Ортис специализировался на негритянской тематике.

Тот факт, что эквадорский «социальный роман» в своем «гуаякильском варианте» оказался по преимуществу именно «мулато-метисским», а не «индеанистским» или «негриским», имеет совершенно определенные социально-этнические и культурно-исторические причины. Во-первых, на эквадорском побережье чоло и монтувио составляют подавляющее большинство местного трудового населения, так что писатель социально-критического направления неизбежно должен обратиться в своем творчестве именно к ним. Во-вторых, побережье традиционно противостоит горным районам страны как более динамичная, прогрессивная и социально развитая область. И, наконец, в-третьих, представители «Гуаякильской группы» находились под известным влиянием идей мексиканского философа Х. Васконселоса, утверждавшего, в частности, что расовое смешение, получившее столь широкое распространение в Латинской Америке, представляет собой не только ее наиболее яркий отличительный признак, но и предпосылку того, что в будущем ей суждено сыграть ведущую роль в мировой истории; очевидно, что эквадорское побережье с его пестрым мулато-метисским, чрезвычайно активным и предприимчивым населением могло служить благодатной почвой для подобного рода взглядов.

Творчество писателей «Гуаякильской группы» — сложное идейно-эстетическое явление, вобравшее в себя опыт многих традиций мировой и национальной литературы. В стремлении «гуаякильцев» исследовать личность в зависимости от социальной среды проявилась связь членов группы с литературой критического реализма. Концентрация внимания на определенном этногеографическом феномене позволяет рассматривать созданные ими произведения как продолжение костумбристской прозы XIX в. Достаточно отчетливо выражают они и теллуристический подход к проблеме человека, основанный на идее преобладающего влияния природного окружения на духовный мир личности. Пристальный интерес к психическо-сексуальным процессам — явно натуралистического происхождения. Легко обнаружить здесь и неоромантическую струю, проявляющуюся в создании образов сильной, духовно цельной и физически совершенной личности, утверждающей себя в борьбе с жестокой природой и противостоящей городской «цивилизации» со всеми ее враждебными человеку силами и традициями, в число которых включается и склонность к книжно-интеллектуальному восприятию мира.

Многие из перечисленных черт встречаются уже в романе «К берегу» (1904) Л. А. Мартинеса, которого можно считать непосредственным и, пожалуй, единственным в довольно бедной романами на-

циональной прозе предшественником «Гуаякильской группы». С Мартинесом, в романе которого рассказывается о войне между либералами и консерваторами в начале 1880-х годов, «гуаякильцев» связывают интерес к социальной проблематике, смешанный реалистичско-натуралистическая трактовка личности, мысль о превосходстве активно-практического подхода к жизни над книжно-интеллектуальным.

«Гуаякильская группа» заявила о своем существовании сборником рассказов «Те, кто уходят» (1930), в котором приняли участие Агилера Мальта, Хиль Хильберт и Гальегос Лара. Помимо социально-политической тенденции, нашедшей свое воплощение в изображении тяжелых условий жизни чоло, монтувио и негров и в разоблачении системы классовой эксплуатации, в высшей степени отчетливое выражение получает здесь неоромантическая направленность мироощущения авторов. Она проявляется уже в самом названии книги. «Те, кто уходят» — это цельные в своих взглядах на мир и в своем отношении к нему мужественные и трудолюбивые люди, которые в условиях развития городской капиталистической цивилизации обречены на исчезновение как определенный социально-этнографический слой эквадорского общества. Авторы сборника относятся к ним с нескрываемой симпатией и явно идеализируют этот тип в своем стремлении утвердить его в качестве антипода личности, формируемой капиталистическим строем. Последовательная идентификация авторов со своими героями определяет такие особенности стиля рассказов, как отсутствие психологического анализа и пространных пейзажных и иных описаний, преобладание диалогической формы повествования над прямой авторской, использование специфических для языка чоло, монтувио и негров синтаксических, лексических и фонетических деталей. Все это призвано передать цельность и бесхитрость мышления героев сборника, энергию и динамизм их жизненного поведения, своеобразие и красочность народного бытия, столь дорогого сердцу и сознанию членов «Гуаякильской группы». Совпадение между идейными установками и эмоциональным отношением к предмету изображения, с одной стороны, и стилем писателей — с другой, свидетельствует о намерении и способности создавать подлинно художественные произведения, полноценными и яркими образцами которых является большинство рассказов книги. Вместе с тем творческая индивидуальность авторов выражена в них весьма слабо: в ряде случаев единственным признаком, позволяющим отличить один рассказ от другого, служит лишь фамилия писателя.

Сам жанр романа, который культивировали впоследствии участники сборника «Те, кто уходят» и присоединившиеся к ним писатели, потребовал от них более широкого, чем в рассказах, охвата явлений социальной действительности. Наряду с чоло, монтувио и неграми видное место в произведениях «гуаякильцев» занимают теперь представители правящих классов и вообще привилегированных слоев эквадорского общества: высокопоставленные чиновники, военные, крупные буржуа, духовенство. Это позволило авторам

более отчетливо противопоставлять своих любимых героев тем, кто оплощает буржуазную цивилизацию в различных ее аспектах.

Между двумя категориями персонажей существует, как правило, непреодолимая пропасть. Они отличаются друг от друга не только своим социальным положением (эксплуатируемые и эксплуататоры), не только расово-этническим происхождением (люди смешанной крови и чистокровные креолы), но и своими духовными и нравственными качествами.

В романах «гуаякильской группы» прослеживается отчетливая тенденция наделять богатых и преуспевающих эквадорцев всевозможными недостатками и пороками, а чоло, монтувио и негров изображать носителями положительных, благородных свойств человеческой природы. Такое явное упрощение реального положения дел объясняется и молодостью участников группы, и отсутствием в стране богатой культурной традиции, и особой остротой социальных противоречий в Эквадоре, не благоприятствовавшей всестороннему и объективному анализу человеческих отношений и индивидуальных характеров во всех их сложностях и нюансах. Во многом причина подобной ограниченности заключается также в самом духе того времени, весьма склонном к прямолинейной категоричности решений и выводов.

Однако такая односторонность гуаякильских романистов имела и свой положительный, сугубо гуманистический аспект. В стремлении молодых писателей представить простых тружеников не только исполнителями определенной социальной функции — жертвами несправедливого социального строя, но и людьми с высокими нравственными ценностями нашел свое выражение протест против антидемократических направлений в культуре, против высокомерного игнорирования духовного мира представителей низших слоев общества.

В творчестве каждого из членов «Гуаякильской группы», особенно в трактовке народных характеров, наблюдаются, естественно, определенные различия, однако во всех романах, созданных в период существования группы¹³, содержится некий более или менее стабильный набор качеств и черт положительных героев. К ним относятся чрезвычайно развитое чувство индивидуального достоинства, стремление к личной независимости и к активному самоутверждению в обществе, прежде всего за счет упорного, часто смертельно опасного труда. Сугубо идеальные факторы играют в жизни протагонистов гуаякильских авторов исключительно важную роль и определяют их действия и поступки в гораздо большей степени, чем необходимость решать проблемы собственно материального порядка, вызванные бедностью и социальным бесправием. Врожденная жажда справедливости также является отличительным признаком чоло, монтувио и негров — ради ее утверждения они совершают самые отчаянные, порой даже жестокие акции. Наконец, им свойственна способность жить в нерасторжимом и гармоничном единстве с окружающей природной средой, которая во многом формирует их психику и внешний облик, поэтому они предстают яркими и закон-

ценными носителями духа своей земли, «подлинными» эквадорцами

В середине 40-х годов «Гуаякильская группа» фактически прекращает свое существование. Умирают Ла Куадра и Гальегос Лари, заметно снижается творческая активность Хилия Хильберта. Оставшиеся в рядах действующих писателей Агилера Мальта, Пареха Дьескансеко и Ортис во многом отходят от своей первоначальной идейно-эстетической платформы. Их эволюция в 50—60-е годы шла в основном в том же направлении, что и развитие всей латиноамериканской прозы. В самой общей форме эту эволюцию можно определить как «универсализация и интеллектуализация художественного сознания».

Житель эквадорского побережья во всей неповторимости своих социальных, этнических, психологических и иных качеств перестает быть у этих писателей объектом исключительного внимания; вместо него появляется герой, в котором национально-региональные черты выступают в едином комплексе со свойствами, присущими человеку XX столетия. Это не привело к игнорированию национально-региональной проблематики, но теперь, по словам В. Кутейщиковой и Л. Осповата, «действительность континента предстала неким случаем всемирной истории»¹⁴.

Одновременно происходит переориентация данных писателей с цельного, активно-динамического и элементарного в своих духовных запросах сознания социальных низов на тонко организованное и рефлектирующее сознание современного городского жителя, с одной стороны (Пареха Дьескансеко, Ортис), или на так называемое «мифологическое сознание» — с другой (Агилера Мальта).

Обращение к новому типу героя сопровождается существенной перестройкой структуры и языка произведений. Объективное авторское описание и диалог уступают место внутреннему монологу и «потoku сознания»; на смену строго последовательного, «линейного» развития сюжета приходит ассоциативное письмо с его внезапными, внешне не мотивированными переходами от одной мысли к другой, смещение различных временных и пространственных планов.

В 70-е годы процесс универсализации и интеллектуализации эквадорской литературы продолжался и даже принял более интенсивный характер. Это было вызвано некоторыми новыми тенденциями в национальной жизни. «70-е годы, — говорится в Политическом решении X съезда Коммунистической партии Эквадора, состоявшегося в ноябре 1981 г., — отмечены важными изменениями в экономической, социальной и политической структуре Эквадора. Эти изменения являются следствием капиталистического развития, которое получило мощный импульс в результате введения в эксплуатацию нефтяных месторождений в восточных районах и открытия залежей минералов и природного газа». И далее: «Изменения в экономике вызвали на протяжении последних лет значительный рост городских слоев. В период, предшествовавший 60-м годам, подавляющее большинство эквадорского населения проживало в сельской местности. В течение последнего десятилетия (70-е годы. — Б. С.) ситуация радикально изменилась. Разрослись главные города страны. Возник

ли новые пригороды, насчитывающие десятки и даже сотни тысяч жителей»¹⁵.

Под действием названных обстоятельств Эквадор в 70-е годы во все большей степени интегрируется в мировую капиталистическую систему, несмотря на наличие в его социально-политической структуре и экономике, особенно в сельском хозяйстве, феодальных пережитков. Возникают, главным образом в городах, новые специфические для современного западного общества социальные и духовные проблемы: обострились классовые противоречия, возросла степень интенсивности жизни, усилилась психологическая напряженность, все отчетливее стала вырисовываться опасность дегуманизации, бездуховности, «омассовления» и отчуждения личности. Существенную перестройку претерпела в эти годы вся система общественного сознания, в том числе литература, пережившая процесс заметной модернизации своих мировоззренческих основ и выразительных средств.

Наиболее серьезные представители молодого поколения эквадорских писателей отвергли пассивное следование заветам «социального романа» 30-х годов и слепое подражание корифеям латиноамериканской прозы 60—70-х годов, удостоившейся всемирного признания и породившей, как это неизменно случается со всяким значительным явлением искусства, множество эпигонов. Точку зрения этих наиболее вдумчивых деятелей эквадорской литературы выразил, в частности, в одном из интервью молодой прозаик Леон Виейра. «В литературе и в искусстве нет и не может быть формул, — заявил он, — однако эквадорский писатель должен поставить перед собой две конкретные задачи: 1) искать и исследовать новые национальные (но не фольклорные) темы, имеющие универсальное значение (ибо для самовыражения человека не существует границ, в том числе национальных); 2) создать новую литературную технику и передовые формы художественного языка, которые не должны представлять собой результат копирования, механического перенесения или стандартного размножения достижений больших мастеров современности или прошлого»¹⁶.

Сформулированная Виейрой программа, под которой могли бы подписаться многие эквадорские авторы 70-х годов, пока не получила достойного художественного воплощения. В эквадорской литературе наших дней работает большая группа талантливых и активных писателей (А. Янес Коссио, М. А. Родригес, В. Ривас, Х. Витьери Дуранд, Ф. Дельгадо Сантос, Ф. Проаньо Аранди, В. Бельолио, Л. Виейра, К. Бехар Портильо, Р. Диас, К. Вильясис, Э. Альбан, Р. Перес Торрес; последний в 1980 г. получил премию на конкурсе кубинского «Дома Америк» за сборник рассказов «Из ночи и тумана»), но ее успехи выглядят все же довольно скромными, особенно на фоне бурного расцвета латиноамериканской прозы 60—70-х годов. Это объясняется рядом факторов. В первую очередь здесь следует назвать отсутствие поддержки со стороны государства, невозможность для писателя прожить на гонорары, отсюда необходимость затрачивать много сил и времени на добывание средств к

существованию, что, естественно, не благоприятствует творческому росту молодых художников слова. Некоторые препятствия обусловлены исключительно спецификой Эквадора как недостаточно развитой в экономическом и культурном отношении страны. К ним относятся: отсутствие богатых культурных традиций, безграмотность, сужающая до минимальных пределов читательскую аудиторию, слабая издательско-полиграфическая база. Прогресс литературы в Эквадоре сдерживается в значительной степени и отсутствием высокопрофессиональной и нелицеприятной критики. В последние годы, правда, здесь появилась группа интересных исследователей литературного процесса (М. Корралес Паскуаль, А. Сакото Саламеа, А. Куэва, Ф. Тинахера, Э. Родригес, Д. Морейра).

Большинство молодых авторов полны оптимизма относительно будущего эквадорской литературы — об этом свидетельствуют результаты опроса, проведенного в середине 70-х годов известным критиком М. Корралесом Паскуалем¹⁷. Вряд ли подобную позицию можно объяснить только патриотизмом опрошенных. Скорее всего ее вызывают уверенность писателей в собственных силах, ощущение богатства своих творческих возможностей, ждущих лишь подходящего часа, чтобы воплотиться в ярких самобытных произведениях. Будем надеяться, что дело обстоит именно таким образом и что все оптимистические прогнозы осуществляются в самом недалеком будущем.

¹ *Carrera Andrade J.* Galería de místicos y de insurgentes. La vida intelectual del Ecuador durante cuatro siglos (1555—1955). Quito, 1955, p. 87.

² *Barrera I. J.* Historia de la literatura ecuatoriana. Quito, 1960, p. 271.

³ *Carrión A.* Los poetas quiteños de «El ocioso de la Faenza». Quito, 1957, t. 1, p. 15.

⁴ *Кутейщикова В., Тергерян И.* Формирование национальных литератур Латинской Америки и романтизм.— В кн.: Формирование национальных литератур Латинской Америки. М., 1970, с. 21.

⁵ *Sacoto Salamea A.* Juan Montalvo: el escritor y el estilista. Quito, 1973, p. 284.

⁶ *Ibid.*, p. 226.

⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁹ *Кутейщикова В., Тергерян И.* Формирование..., с. 16.

¹⁰ Там же, с. 19.

¹¹ *Guarderas F.* Los modernistas.— In: Poetas parnasianos y modernistas. Puebla (México), 1960, p. 241.

¹² *Henríquez Ureña M.* Breve historia del modernismo. México; Buenos Aires, 1954, p. 336.

¹³ Перу Ла Куадры принадлежат «Пиявки» (1934) и «Взбесившиеся обезьяны» (1951), Гальгос Лара был автором одного романа — «Кресты над водами» (1946); Хиль Хильберт тоже опубликовал только один роман — «Хлеб наш насущный» (1941); Агилера Мальта написал в период существования группы три романа — «Дон Гойо» (1933), «Зона канала» (1935) и «Остров Девы» (1942); Пареха Дьескансеко в течение того же времени сочинил романы «Мол» (1933), «Бальдака» (1935), «Дон Балон де Баба» (1935) и «Люди без времени» (1941), «Бальдомера» (1943), «Три крысы» (1944); Ортис вошел в историю «Гуаякильской группы» как автор романа «Юйюнго» (1953).

¹⁴ *Кутейщикова В., Осовар Л.* Новый латиноамериканский роман. М., 1976, с. 21.

¹⁵ Boletín de información. Documentos de los partidos comunistas y obreros. Artículos e intervenciones. Praga, 1982, N 7, p. 40, 45.

¹⁶ Situación del relato ecuatoriano. Cuenta opiniones y una discusión. Quito, 1977, t. 1, p. 263.

¹⁷ *Ibid.*, t. 1.

Глава VII

ХОРХЕ ИКАСА

Как представлена и какое место занимает эквадорская проза в латиноамериканском литературном контексте? Если мы зададим такой вопрос иностранному читателю, не слишком близко знакомому с нашими делами, вероятнее всего, он назовет нам одно-единственное имя — Хорхе Икаса. И при этом, очевидно, упомянет лишь одно произведение — «Уасипунго». Если же мы пойдем дальше в своей любознательности и спросим о содержании романа, то, скорее всего, поставим его в неловкое положение»¹.

С этим высказыванием современного эквадорского критика Мануэля Корралеса Паскуаля еще некоторое время назад можно было безоговорочно согласиться. На сегодняшний же день оно верно, на наш взгляд, лишь в том плане, что Хорхе Икаса по-прежнему остается как для своих соотечественников, так и для зарубежных читателей самым известным эквадорским писателем. Что касается популярности его творчества, то за последние годы она, несомненно, возросла и уже не исчерпывается названным романом, который, кстати сказать, современная литературная критика, причем не только эквадорская, почти единодушно лишила «пальмы первенства», присудив ее другой книге писателя — «Чулья Ромеро-и-Флорес», известной в русском переводе под названием «Человек из Кито»².

Новая волна интереса к произведениям Хорхе Икасы, как, впрочем, и к эквадорской прозе в целом, была вызвана бурным подъемом латиноамериканского романа в 60–70-е годы и его триумфальным шествием по странам и континентам, повлекшими за собой процесс переоценки латиноамериканских «литературных ценностей». Икаса наряду с другими крупнейшими латиноамериканскими писателями предшествующего периода вновь привлек к себе внимание как читателей, так и исследователей-литературоведов, обратившихся к поискам истоков поистине феерических успехов латиноамериканского романа.

В ходе полемики, вновь развернувшейся вокруг творчества Хорхе Икасы, мнения разделились. Часть критиков как национальных, так и зарубежных, отдавая дань достоинствам прозы эквадорского писателя, все же вынесла суровый приговор: в свете новых достижений латиноамериканского романа произведения Хорхе Икасы утратили свою актуальность и имеют сугубо историческое, хотя порой и хрестоматийное, значение. В противовес этому прозвучало и другое мнение: при взгляде на творческое наследие Хорхе Икасы с позиций сегодняшнего дня в нем можно усмотреть ростки того явления, которое впоследствии станет известно в мировой культуре под наименованием «новый латиноамериканский роман». Каждая из сторон выдвигает аргументы в защиту своей точки зрения. Споры

продолжаются по сей день, и вопрос, таким образом, остается фактически открытым.

То обстоятельство, что творчество Хорхе Икасы уже рассматривалось в трудах советских исследователей³, не только позволяет, но и в какой-то мере ставит перед нами задачу взглянуть на него в несколько ином ракурсе. Мы попытаемся проанализировать его под углом зрения вышеупомянутой полемики — с позиций сегодняшнего дня, с высоты тех достижений, которыми характеризуется новый латиноамериканский роман.

Чтобы с самого начала уяснить место Хорхе Икасы в литературе региона, важно отметить, что он вошел в нее одновременно с целой плеядой других писателей Латинской Америки, творчество которых открыло новый этап в ее развитии. Объединяла всех этих писателей, несмотря на их национальные и индивидуальные различия, прежде всего общность тематики. «О тех, кто внизу», — о тысячах батраков, принесенных в жертву иностранным компаниям в зеленом аду сельвы, об индейцах, согнанных со своих земель, о бесправных потомках некогда вольных пастухов-гаучо, о крестьянах, поднявшихся на борьбу за землю и свободу, — правдиво и горестно поведали лучшие социальные романы 20—30-х годов, авторами которых являются колумбиец Эустасио Ривера, эквадорец Хорхе Икаса, венесуэлец Ромуло Гальегос, перуанцы Сиро Алегрриа и Хосе Мариа Аргедас, бразильцы Жозе Линс ду Регу, Грасилиану Рамус, Жоржи Амаду, мексиканцы Мартин Луис Гусман, Рафаэль Муньос, Рубен Ромеро, Грегорио Лопес-и-Фуэнтес»⁴.

Имя Хорхе Икасы не случайно названо одним из первых в этом представительном списке, так как творчество эквадорского писателя с самого начала получило общерегиональное значение. Оно отражало наиболее характерные черты целого направления, в русле которого создавали свои произведения многие лучшие представители латиноамериканского критического реализма первой половины XX столетия.

Творческий путь Хорхе Икасы начался, как принято говорить, с поисков жанра. Траектория этого пути лежала от драматургии — через короткий рассказ — к роману. Еще в юности увлекшись театром, Икаса первоначально попробовал свои силы на драматургическом поприще. Написанные им на рубеже 1920—1930-х годов несколько пьес, несмотря на успех у зрителей, все же не удовлетворили начинающего литератора*. Следующим пробным камнем явился жанр короткого рассказа. Этот опыт оказался еще более плодотворным. Вышедший в 1933 г. сборник «Глина гор» свидетельствовал о приходе в эквадорскую литературу нового талантливого писателя, чей дебют выглядел исключительно многообещающим.

Рассматривая литературное наследие Хорхе Икасы ретроспективно, можно сказать, что книга «Глина гор» явилась своего рода

* О драматургии Хорхе Икасы см. статью «Театр и драматургия» в настоящей книге.

творческой лабораторией молодого писателя, в которой выкристаллизовывался его художественный мир. Прежде всего определилась тематика произведений. Объектом своего внимания писатель раз и навсегда избрал мир эквадорских индейцев и метисов — мир «униженных и оскорбленных» выражаясь словами Достоевского, или «тех, кто внизу», по определению мексиканца Мариано Асуэлы — автора одноименного романа. Кроме того, наметились те художественные средства, которые были призваны позволить Икасе найти наиболее адекватное выражение его идейно-тематическим замыслам. В «Глине гор» — первой книге писателя уже в полной мере была воссоздана та неповторимая, типично икасовская атмосфера, которая впоследствии отличала все его произведения.

Сборник «Глина гор» прочно укрепил за Икасой титул писателя-индихениста, который он пронес через всю свою литературную жизнь. «Я не раз называл себя индихенистом, — заявил он спустя более чем 30 лет после публикации сборника в интервью журналу «Латинская Америка». — Ведь во мне самом среди прочих национальных и культурных начал есть и индейское начало. И я не случайно выдвинул проблему индейца и чоло на первый план эквадорской литературы. Но в то же время хочу отметить, что самое главное и существенное в этой проблематике связано с моментом встречи двух культур, двух рас, двух миров»⁵. Таким образом, Хорхе Икаса одним из первых затронул в своем творчестве проблему этнической, культурной и духовной самобытности латиноамериканцев, которая позднее стала предметом широкого обсуждения, в том числе и в нашей стране⁶.

В рассказе «Щенки», открывающем сборник, намечается тема, которая впоследствии станет лейтмотивом всей прозы Икасы. Речь идет о двойственном характере конфликта между различными этническими группами населения страны: между белыми и небелыми (включая индейцев и метисов), с одной стороны, и между индейцами и метисами — с другой.

Герой рассказа — мальчик-метис, рожденный индеанкой по имени Нати от латифундиста — хозяина асьенды, с детства ощущает «ущербность» своего происхождения. Это ощущение находит несколько странное выражение: мальчик проникается болезненной ревностью, а затем и ненавистью к своему младшему брату — чистокровному индейцу, который, как ему кажется, «крадет» у него молоко матери. Рассказ заканчивается трагически. Когда однажды Нати оставляет старшего сына присмотреть за младшим, тот, будучи не в силах совладать с переполняющими его враждебными чувствами, не останавливает брата, когда он оказывается на краю пропасти. Падая в нее, ребенок погибает.

В борьбе мнений, которая происходит в настоящее время вокруг творчества Хорхе Икасы, этому рассказу отводится особое место. Ряд исследователей приводят его в качестве подтверждения своего тезиса о том, что проза Икасы испытала на себе сильное влияние психоаналитических концепций Фрейда; другие на его же примере говорят о прямом воздействии идеологических построений Фанона.

Аргентинская исследовательница-литературовед Ева Хильберти в статье «Эдипов комплекс» в литературе»⁷ пытается проанализировать рассказ «Щенки» в категориях фрейдизма, считая, что воспроизведенные в нем семейные конфликты имеют чисто фрейдистскую подоплеку. Опираясь на традиционные фрейдистские понятия — «эдипов комплекс», «либидо», «фрустрация», «регрессия» и т. п., Хильберти подробно анализирует содержание рассказа. Она глубоко убеждена, что ключ к пониманию всего творческого наследия Икасы следует искать прежде всего в приверженности писателя учению Фрейда.

Другой современный исследователь творчества Хорхе Икасы, его соотечественник Ренан Флорес Харамильо, в свою очередь утверждает, что произведения Икасы могут служить наглядной иллюстрацией к идеям Фанона относительно жестокости, которая якобы изначально присуща всем угнетенным уже в силу их социального положения. Именно в этом, по мнению Харамильо, и следует искать глубинную основу антагонизма между метисами и индейцами, столь достоверно воспроизведенного на страницах икасовской прозы.

Приведенные точки зрения объединяет между собой то, что в них приглушается социальное звучание творчества Икасы, уступая место иным интерпретациям. Такая тенденция имеет место в современной критической литературе, особенно у тех авторов, которые, признавая талант писателя, не симпатизируют, мягко говоря, его взглядам и убеждениям. Однако подавляющее число исследователей независимо от своих исходных позиций не могут не признать, что главной, определяющей чертой творчества Икасы является социально-критическая направленность, которая в равной степени присутствует на протяжении всего его литературного пути, начиная с первого сборника рассказов «Глина гор» и кончая последним произведением — трилогией «Схваченные». Именно это социально-критическое, а не фрейдистское или какое-либо иное начало преобладает и в рассказе «Щенки». Изображая с детства деформированную психологию мальчика-метиса, писатель вскрывает подлинные причины этого явления, которые, несомненно, коренятся не во всевозможных фрейдистских комплексах, а в порочной социальной структуре общества, в котором он живет.

Во втором рассказе сборника «Глина гор» — «Жажда» Икаса воспроизводит трагедию жителей индейской деревни, оставшихся без воды. Впоследствии писатель вернется к этой теме в одном из лучших своих романов «На улицах», созданном два года спустя. Но уже и в рассказе «Жажда» четко намечен непримиримый характер конфликта между угнетателями и угнетенными.

Третий рассказ сборника «Исход» поднимает еще одну, ставшую впоследствии традиционно икасовской тему. Она касается миграции эквадорского крестьянства из сельской местности в город в поисках средств к существованию. Начиная с «Исхода» тема эта неизменно звучит в творчестве Икасы как мотив утраченных иллюзий. Чем больше надежд связывает крестьянин с городом, куда он вынужден бежать от нищеты и беспорядка, тем сильнее разочарование, которое

его там ждет. В этом смысле сюжетная структура рассказа «Исход» достаточно типична и для многих других произведений писателя, где он затрагивает данную проблему. Герой рассказа индеец Сегундо Антонио Кишпе, доведенный до отчаяния бедностью и постоянными унижениями, которые ему приходится терпеть на протяжении всей жизни, бежит в город, где очень скоро убеждается, что и там нет места для таких, как он, — обездоленных и бесправных. Он совершает вторичное бегство, на этот раз в обратном направлении — из города в сельву. Казалось бы, случайная гибель индейца от укуса змеи на самом деле, по замыслу автора, символизирует безысходность ситуации в целом. Это позволило ряду исследователей, в том числе и Ренану Харамилью, о котором мы уже упоминали, говорить о пессимизме писателя. «У Икасы нет выходов, ответов, решений, — пишет Харамилью. — Его литература, построенная на глубоких конфликтах, не стремится впасть ни в доктринерство, ни в политику»⁸. Нельзя не согласиться с эквадорским исследователем в том, что в рассказе «Исход», как, впрочем, и во многих других произведениях писателя, присутствует ощущение безысходности и бессмысленности существования. Но нельзя забывать, что автор в таких случаях всегда имеет в виду вполне конкретный социально-исторический контекст, ту складывавшуюся веками систему отношений, в которой политическое, экономическое и социальное неравенство узаконено самим ее характером. Икаса, как подлинный художник, несомненно, далек от доктринерства. Но вместе с тем его творчество чуждо буржуазного объективизма. Позиция писателя — и гражданская, и классовая — всегда выражена четко и однозначно. И нельзя сказать, что Икаса не показывает выхода. Выход есть, он — в борьбе. Эта мысль зримо или незримо присутствует на страницах всех его произведений, включая самые «пессимистические», к которым можно было бы условно отнести «Исход».

Рассказ «Злая судьбина», также включенный в сборник «Глина гор», является первым обращением писателя к миру эквадорского чиновничества. Икаса показывает царящие здесь бюрократизм, невежество, лицемерие и многие другие пороки — неизбежные следствия духа конкуренции. Герой рассказа — молодой чиновник Карлос Апарисио оказывается жертвой своих политических взглядов. Когда становятся известными его симпатии к коммунистам, начинаются бесконечные несчастья, вплоть до того, что героя обвиняют в убийстве, к которому он не имеет никакого отношения, только потому, что в глазах окружающих он — «враг общества».

Сборник «Глина гор» можно назвать своего рода увертюрой ко всему последующему творчеству Хорхе Икасы: в нем намечены все — и главные, и второстепенные — темы его будущих произведений, знакомство с которыми всегда заставляет вспомнить начало литературного пути писателя, оказавшееся столь успешным.

Созданный год спустя роман Икасы «Уасипунго» (1934) принес ему подлинный триумф, причем не только на родине, но и за ее пределами. Одной из первых стран, где роман получил очень высокую оценку, стал Советский Союз. В 1935 г. в журнале «Интерна-

циональная литература» была опубликована рецензия на эту книгу, которая немало способствовала росту ее популярности как в самом Эквадоре, так и в других странах. В 1936 г. роману «Уасипунго» была присуждена первая премия на Конкурсе испаноамериканского романа в Буэнос-Айресе. Тот факт, что на родине писателя официальная критика всячески пыталась принизить художественные достоинства этого произведения, назвав его «революционной прокламацией», вызвал обратную реакцию со стороны читательских кругов. Интерес к книге был поистине огромен и практически не утихал на протяжении всех последующих лет. По сей день, несмотря на то, что современная критика признает вершиной творчества Икасы другой его роман — «Человек из Кито», «Уасипунго» по-прежнему остается наиболее известной и читаемой книгой эквадорского писателя.

В основу романа положен все тот же конфликт угнетателей и угнетенных, в данном случае богатых латифундистов и нищих индейцев — арендаторов жалких клочков земли, называемых уасипунго. Рассказ о судьбе героев романа — индейцев и метисов — вырастает на страницах книги до подлинной трагедии. «Уасипунго» Икасы, — пишет эквадорский литературовед Антонио Сакото, — это новое открытие целого населения, живущего в атмосфере предрассудков, это крик протеста писателя, который поднимается против социально-экономического статус-кво»⁹.

Сюжет романа несложен. Помещик Альфонсо Перейра, чтобы поправить свое пошатнувшееся материальное положение, по совету старого дядюшки, которому он основательно задолжал, вынашивает планы строительства автомобильной дороги. В будущем она позволит Перейре экспортировать с принадлежащих ему земель ценные породы дерева. Для осуществления этого грандиозного плана он обращается за помощью к иностранцу — мистеру Чейпи, который «любезно» согласился взять на себя поставки оборудования, поставив при этом ряд «незначительных» условий, в том числе «очистить берега от всех этих уасипунго»¹⁰. Латифундист, окрыленный мечтой о будущем богатстве, приезжает в свое имение, с тем чтобы незамедлительно приступить к делу. Все последующие страницы романа посвящены описанию нечеловеческих страданий метисов и индейцев, живущих на землях, принадлежащих помещику. Вначале их гонят на строительство дороги, которая должна пройти через болота; многие гибнут в результате невыносимых условий работы, голода и эпидемий. Затем индейцев варварски стоняют с их уасипунго. В финале романа Икаса показывает, что человеческому терпению есть предел. С криком «нююканчик * уасипунго» разъяренная толпа бросается к дому помещика, где ее встречают пулями. На следующий день правительство прислало войска для подавления мятежа. Роман заканчивается страшным описанием всеобщей гибели, в котором, однако, хотя и робко, звучит нота надежды. «Наутро среди разрушенных хижин, обломков пепла и еще теплых трупов проросли,

* «Ньюканчик» — наш (кечуа).

как в сказке, невиданные всходы: на полях вытянулись кверху толстые смуглые руки, напоминающие собой ячменные колосья, и когда этих рук касаются холодные ветры, над горными плато Америки разносится негромкий провозительный, словно буравящий землю зов:

— Ньюканчик уасипунго! Ньюканчик уасипунго!»¹¹

В книге «Икасовская литература», состоящей из ряда статей, посвященных творчеству эквадорского писателя, очень образно сказано, что «финальный крик протеста продолжает взволнованно звучать в ушах и памяти тех, кто окунулся в эту книгу с соответствующим духовным настроением»¹².

Как бы ни трактовалось содержание романа «Уасипунго», ни у кого не вызывает сомнений его лейтмотив — тема социального угнетения и первых проявлений протеста. В книге действует прежде всего коллективный герой — угнетенная индейская масса, и образ центрального персонажа — Андреса Чиликинги несет скорее общие, нежели индивидуальные, черты. На его месте мог быть практически любой из действующих лиц романа, чьи характеры и судьбы столь похожи друг на друга. «Андрес Чиликинга, — говорится в книге «Икасовская проза», — рупор своего народа — становится архетипом. Через него можно видеть борьбу, сомнения, боль индейцев»¹³.

Большая популярность романа «Уасипунго» объясняется в числе прочих причин и той, что проблемы, которые он поднимает, остаются в значительной степени актуальными для Эквадора и для других латиноамериканских стран по сей день. Что касается арсенала художественных средств, использованных автором при создании этого произведения, то они и сегодня, на наш взгляд, выглядят достаточно современно. Поскольку существует мнение, что роман «Уасипунго» с художественной точки зрения «устарел», мы попытаемся опровергнуть этот взгляд и показать, что в каком-то смысле его можно рассматривать как одну из предтеч «нового латиноамериканского романа». Именно данный аспект «Уасипунго» представляется нам в настоящее время наиболее интересным, мы остановимся на нем подробнее.

Если обратиться к тем компонентам, из которых складывается понятие «новый латиноамериканский роман», и под таким углом зрения взглянуть на книгу Икасы, то можно убедиться, что многие из них здесь налицо. «Во-первых, — пишет советский литературовед Л. С. Ошоват, — это обращение к фольклорному и мифологическому богатству своих народов, сопряженное с освоением новейшего опыта самых развитых литератур мира. Во-вторых, стремление ставить исходя из национальной действительности проблемы не только общенациональные, но и общеконтинентальные, мыслить в масштабах не только своей страны, но и всей Латинской Америки... И наконец, в-третьих, это последовательная, бескомпромиссная антибуржуазность и присущая почти всем мастерам нового романа, хотя и в разной степени выраженная, ориентация на социалистический идеал»¹⁴.

Добавим, что первый из этих признаков (обращение к фольклору)

связан с понятием «магического реализма», который многие считают одним из главных конструирующих элементов «нового латиноамериканского романа».

Анализ «Уасипунго» позволяет сделать вывод, что все из названных признаков в той или иной степени в нем присутствуют. Описывая жизнь индейцев и метисов, Хорхе Икаса проникает в самые глубины психологии и показывает ее как бы «пропущенной» через призму их сознания, в котором фольклорно-мифологическим элементам принадлежит далеко не последняя роль. Не только природу, но и действующие в мире социальные силы персонажи Икасы воспринимают как ниспосланные свыше, а потому неодолимые. Будучи не в силах порвать с язычеством и не в состоянии усвоить так и оставшиеся для них чуждыми христианские догмы, они создают свою синкретическую религию, в которой порой сами не в состоянии разобраться. Р. Харамильо справедливо заметил, что эту религию можно было бы назвать «религией наказания». Все беды, происходящие с героями Икасы, неизменно воспринимаются ими как кара свыше. В их представлении для выполнения «карательной» функции к христианскому богу присоединяется множество языческих божеств. И наоборот, религию, которую исповедуют их белые хозяева, они расценивают как «религию вознаграждения»¹⁵.

Все стороны жизни индейцев, будь то семейные отношения, изнурительный труд или взаимоотношения с природой, пронизаны их своеобразным мироощущением, в котором реальность неразрывно переплетается с самой невероятной мистикой. И чтобы достоверно воспроизвести это, Икаса сознательно прибегает к фольклорно-мифологическому началу, создавая картину мира, увиденного глазами своих героев.

Все вышесказанное позволяет, на наш взгляд, говорить о наличии в романе «Уасипунго» зачатков того метода, который впоследствии станет известен как «магический реализм».

О возможностях «магического реализма» сейчас идут бурные споры. Есть мнение, что этот метод уже в значительной степени изжил себя. «Углубленное изучение действительности и жестокие уроки, ею преподанные, убеждают писателей в том, что «демобилизующие аспекты мифа» представляют собой огромную опасность, что мифологическое восприятие, украшающее мир сказочными чудесами, вместе с тем населяет его страшными и, к сожалению, вполне реальными чудовищами, что встреча этого мировосприятия с передовыми идеями чревата угрозой непоправимого извращения таких идей»¹⁶. Видимо, на современном этапе развития латиноамериканской литературы такая опасность действительно существует. Но в период, когда писался роман «Уасипунго» и лишь едва намечались ростки будущего явления, обращение к мифологии являлось важным позитивным шагом вперед. «На первом этапе становления нового романа, — пишет Л. С. Осповат, — его основоположники Астуриас, Алехо Карпентьер, а за ними и Роа Бастос чрезвычайно высоко оценивали революционные потенции народной мифологии, в которой они видели неиссякаемый источник традиций освободительной борьбы»¹⁷.

Не случайно доведенные до отчаяния индейцы все же поднялись на борьбу за свои права, не боясь полатиться за это собственной жизнью.

О художественной зрелости романа «Уасипунго» свидетельствует и то, что его автором органически освоены не только лучшие традиции национальной и латиноамериканской литературы, но и опыт современной ему литературы Запада со всеми ее новейшими достижениями. Эта тема достойна стать предметом отдельного исследования. Но, даже не вникая в нее подробно, можно говорить о широком использовании таких приемов, как «поток сознания», внутренние монологи, и других способов повествования, утвердившихся в начале XX в. Это позволило исследователям говорить об определенном влиянии на творчество Икасы Джойса, Кафки и Фолкнера — признанных корифеев западной литературы. «Латиноамериканская литература, разумеется, в лучших ее образцах — это чуть ли не сплошной позитивный пример проникновения национальной, народной, «корневой» специфики во вполне европейски «образованную» литературу... Очевидно, каждый значительный писатель шел к их необычному синтезу своим путем»¹⁸. Эти слова известного советского литературоведа Д. В. Затонского в полной мере относятся и к эквадорцу Хорхе Икасе.

Как уже отмечалось, в книге «Уасипунго» фигурируют «коллективный герой» и «коллективное сознание». Они придают роману полифоническое звучание, особенно тогда, когда голоса людей сливаются в единый многоголосый хор, как это происходит в наиболее критические моменты их жизни. Такое звучание романа невольно наводит на аналогии со многими произведениями «нового латиноамериканского романа». Достаточно вспомнить, например, книгу Габриэля Гарсии Маркеса «Осень патриарха», где все повествование ведется от лица многоголосой толпы.

Многие современные исследователи на примере «Уасипунго» и ряда других произведений Икасы говорят о «кинематографичности» его прозы. В настоящее время кинематографический язык стал важной частью современной эстетики. Он находит свое выражение не только в кино, его породившем, но и в других видах искусства, в том числе в литературе. Высказывается мнение, что элементы кинематографического видения мира налицо и в творчестве Хорхе Икасы. В подтверждение ссылаются на «зрелищность» его романов, в первую очередь «Уасипунго», на фрагментарность сюжетной структуры его произведений, проводятся аналогии между их композицией и киномонтажом. Каждый эпизод романа «Уасипунго» — это, по мнению авторов книги «Икасовская литература», — «эстамп с коллективным образом индейца»¹⁹.

Вероятно, стремление ставить в своем творчестве общеконтинентальные проблемы (рассматриваемое в качестве еще одного критерия принадлежности к «новому латиноамериканскому роману») было присуще лучшим писателям региона и в предшествующие периоды. В истории латиноамериканской литературы немало тому примеров, и, конечно, это в полной мере относится и к произведениям Икасы.

Вряд ли нужно подробно останавливаться на том, что, поднимая в своих книгах наиболее жгучие, наболевшие проблемы своей страны, Икаса невольно воспроизводит панораму всей Латинской Америки, судьбы народов которой во многом схожи. Вместе с тем гуманистическое начало придавало его творчеству не только общеконтинентальное, но и универсальное, общечеловеческое звучание. Красочное тому подтверждение — роман «Уасипунго», написанный с позиций любви к простому человеку, проникнутый глубокой болью за его судьбу.

Что касается бескомпромиссной антибуржуазности, характеризующей «новый латиноамериканский роман», то у истоков этой традиции стояли лучшие представители латиноамериканского критического реализма. Немалую лепту внесло и творчество Икасы — одного из самых бескомпромиссных и последовательных борцов против всех форм угнетения в истории латиноамериканской литературы.

Во всех произведениях Хорхе Икасы, созданных после «Уасипунго», в большей или меньшей степени присутствуют те же характеристики, свидетельствующие об определенной преемственности «нового латиноамериканского романа» традициям икасовской прозы. Подтверждением сказанному служит и следующий роман писателя «На улицах», созданный в 1935 г. Тогда же книга получила первую премию на Национальном литературном конкурсе. С первых страниц перед нами вновь предстает достоверно выписанная индейская деревня. Высохшая река, голод, малярия — столь хорошо знакомая по рассказам сборника «Глина гор» и роману «Уасипунго» атмосфера икасовской прозы. Отчаяние индейцев, которых лишают права пользоваться водой, стычки с хозяином — все эти сцены перекликаются с предшествующими произведениями писателя, однако уже скоро становится очевидным, что книга — новый шаг в творческой эволюции Икасы. В отличие от «Уасипунго», где, выражаясь кинематографическим языком, преобладают общие планы, в романе «На улицах» крупным планом даны образы двух центральных персонажей — метисов Ландеты и Хатигвы. В центре повествования их судьба, символизирующая, по замыслу писателя, участь многих их соотечественников, вынужденных бежать из сельской местности в город. Попадая туда, они сразу же оказываются в водовороте новых злоключений, с горечью убеждаясь, что в городе царят те же законы, что и на асьенде: у власти — те же латифундисты, укрепившие свои позиции связями с иностранными монополиями, позволявшими им пробиться в круги промышленной буржуазии, а народ так же обездолен и бесправен, как и в местах, откуда они бежали. Если в родной деревне героям удалось добиться уважения и доверия крестьян, поручивших им быть выразителями своих требований, то в городе они почувствовали себя никому не нужными. Не без горькой иронии автор строит сюжетную линию таким образом, что один из героев, Ландета, в конце концов устраивается привратником на фабрику, принадлежащую тому же помещику Урестасу, что и земля, с которой он вынужден был бежать. Еще более парадоксальна

судьба Хатигвы, ставшего полицейским. Так герои, движимые изначально одними и теми же импульсами, в итоге волею рока оказываются по разные стороны баррикад. Логическим завершением этого является гибель одного из них от руки другого. Во время забастовки на фабрике Ландету убивает полицейский — его бывший товарищ Хатигва. Не менее трагическая участь постигает самого Хатигву, получившего смертельное ранение в уличных боях в ходе бессмысленной войны между двумя враждующими кланами олигархии.

Глубоко сочувствуя своим героям, выбивающимся из сил в тщетном стремлении найти свое место в жизни, Икаса вместе с тем далек от какой бы то ни было их идеализации. Его взятые из жизни персонажи отнюдь не преподносятся читателю как хрестоматийные положительные герои, как наделенные всевозможными добродетелями жертвы социальной несправедливости. Им присущи весьма неприглядные, а порой и отталкивающие черты, например жестокость, алчность, презрение к индейцам, иной раз полная беспринципность в выборе средств к достижению намеченной цели, тоже далеко не всегда благородной. Такова правда жизни, и писатель, верный этой правде, не закрывает на нее глаза. Одержимые желанием любой ценой «выбиться в люди», Ландета и Хатигва, оказавшись в чуждой им атмосфере города, еще больше теряют свое «Я». Болезненное ощущение расовой «неполноценности» порождает в них стремление отречься от самих себя. Необходимо любыми средствами подняться вверх по социальной лестнице и занять такое место в обществе, которое позволило бы раз и навсегда забыть об их «низком» происхождении. Колоссальная энергия направляется на достижение этой ложной цели. Неудивительно, что герои романа в итоге приходят к гибели. На пути, избранном ими, выхода нет и быть не может — таков приговор писателя. Не отречься от самих себя, а, наоборот, осознать свое место в жизни — основная мысль автора. Только с таких позиций можно вести борьбу против всех форм угнетения.

Сюжетная структура романа «На улицах» более многопланова по сравнению с предшествующими произведениями писателя. В нем наряду с главной имеется несколько второстепенных сюжетных линий, что делает содержание книги объемнее. Так, например, параллельно с рассказом о судьбах двух главных героев дана история сапожника Амбросио Яньеса и его дочери, также бежавших из деревни в город в надежде найти там землю обетованную. После множества перипетий они оказываются на краю гибели, вынужденные повторить печальную судьбу многих своих предшественников: отец ищет последнее утешение в алкоголе, дочь становится проституткой. Икаса беспощаден в показе крушения человеческих надежд. Этой книгой, как и всеми другими своими произведениями, он призывает отказаться от иллюзий и трезво взглянуть на вещи. Горькая правда для него в любом случае предпочтительнее самой сладкой лжи.

Заметно эволюционировала по сравнению с ранним творчеством Икасы и стилистика романа «На улицах». В первую очередь это

выразилось в четкой индивидуализации речи персонажей. Более совершенна и композиционная структура книги. Вместе с тем в ней можно проследить и многие из черт, о которых мы говорили в связи с проблемой преемственности «нового латиноамериканского романа» творчеству Икасы. И хотя роман «На улицах» несколько уступает в своей популярности таким произведениям, как «Уасипунго» или «Человек из Кито», его, безусловно, следует отнести к числу лучших творений писателя благодаря прежде всего той гармонии содержания и формы, которая была в нем достигнута.

В следующем романе — «Метисы» (1938) писатель, оставаясь верным своей тематике, расширяет ее за счет показа более широкого социального контекста — структурных сдвигов, происшедших в стране в результате либеральной революции 1895 г., повлекшей за собой упадок латифундистской аристократии и появление в эквадорских помещичьих кругах метисских элементов — своего рода нуворишей. Буквально на глазах тает состояние погрязшего в долгах потомка испанских конкистадоров Браулио Пеньяфьеля, а вместе с ним его власть и престиж. Сын его не может завершить учебу в иезуитском колледже, жена фактически становится проституткой. Материальный крах влечет за собой и семейный развал. В противовес Пеньяфьелю быстро карабкается вверх по социальной лестнице бывший его должник — метис Альберто Монтойя. Благодаря небольшому наследству, оставленному ему местным священником, которому он прислуживал, а главным образом за счет своей исключительной предприимчивости и напористости, правда, не всегда согласующимися с законом, он достигает заветной цели — «выбивается в люди», становится латифундистом.

Икаса показывает, насколько характеры и поведение этих двух персонажей социально детерминированы их местом в классовой структуре общества, где власть и деньги неотделимы друг от друга. Монтойя, завладев тем и другим, не задумываясь, становится таким же жестоким эксплуататором, как и его бывший хозяин.

Показывая социальные сдвиги в эквадорском обществе, писатель не ограничивается их констатацией. Его интересует более далекая перспектива. Анализ последствий этих сдвигов на примере судеб центральных персонажей романа позволяет автору сделать вполне однозначный вывод: коль скоро эти сдвиги не затронули основ существующего строя, то можно говорить лишь «о смене актеров». «Драма же, — отмечает эквадорский исследователь Аугусто Куэва, — останется все той же, поскольку даже в малой степени не изменилась судьба индейцев, несмотря на то что теперь их эксплуатирует хозяин-метис, порой даже либерал»²⁰.

По замыслу Икасы, образ Альберто Монтойи символизирует вполне определенный социальный тип метиса, цель жизни которого — оторваться от своих корней, что ему в той или иной степени удается. Но существует и другой, более многочисленный отряд метисского населения, подвергающийся столь же жестокой эксплуатации, как и индейцы. В романе он представлен образом Гуагчо — сына индейки Консуэло, рожденного от латифундиста. Еще в ран-

нем детстве осознав возможные последствия господствующих вокруг расовых предрассудков, Гуагчо пытается отречься от своей матери, выдавая себя там, где возможно, за спроту. Вначале это мало спасает его от невзгод и унижений, в дальнейшем ему удастся сделать вполне типичную для «полубелых» людей карьеру — герой становится надсмотрщиком, а затем и управляющим в имении Монтойи. Казалось бы, цель достигнута и можно довольствоваться тем, что удалось избежать участи оставшихся «на дне». Однако неожиданный поворот событий становится переломным моментом в духовном развитии Гуагчо. Во время крестьянских волнений, защищая своего хозяина, он убивает индейца Хуана. Вслед за этим приходит глубокое раскаяние, заставляющее героя по-новому осмыслить всю свою жизнь. У Гуагчо наступает своего рода прозрение: он понимает, что все, к чему он раньше так стремился, — сплошная иллюзия, и на этом пути ему никогда не найти своего счастья. Пробудившаяся совесть подсказывает герою, какие конкретные шаги нужно предпринять, чтобы искупить свою вину. Он освобождает из тюрьмы невинно арестованного по обвинению в убийстве Хосе Чанго — его дядю по материнской линии, с тем чтобы объединиться вместе с ним в революционной борьбе.

В образах Монтойи и Гуагчо Икаса стремился показать огромные потенциальные возможности метисов, скрытые в них духовные силы, которые могут быть направлены на достижение различных целей. Примеры тому — судьба Монтойи, ставшего таким же эксплуататором, как и те, от кого он раньше терпел унижения, и путь другого метиса — Гуагчо, приведший его к революционной борьбе — единственно правильному, по мнению автора, выбору в тех обстоятельствах, в которых живут его герои.

Название романа «Метисы» всецело объясняется его содержанием. За фигурами двух главных персонажей стоит многоликая метисская масса, жизнь которой показана в самых разных ее проявлениях. Никакие даже самые незначительные детали не ускользнули от внимательного взгляда Икасы, рисующего целостную картину быта и нравов тех, в чьих жилах течет индейская и испанская кровь.

И все же, несмотря на все несомненные достоинства романа, сам Икаса, а вслед за ним и литературная критика не склонны были относить «Метисов» к числу лучших произведений писателя. Если судить строго, то надо сказать, что определенные основания для подобной оценки существуют. Роман не лишен схематизма и излишней прямолинейности. Не всегда достаточно глубоко разработаны характеры персонажей, отчего, например, образ Монтойи, у которого предприимчивость преобладает над всеми остальными качествами, порой выглядит несколько ходульным. Есть определенная «плакатность» в изображении Гуагчо в момент его духовного прозрения. Отдельные ситуации в книге излишне мелодраматичны. Исследователи отмечают погрешности и в форме романа: некоторые эпизоды композиционно выпадают из повествования. «В романе немало лишних сцен, — отмечает Аугусто Куэва, — не отвечающих

внутренним требованиям повествования, нити которых постоянно рвутся, порождая недоумения, двусмысленности и резкие временные разрывы»²¹.

Несмотря на определенные слабые стороны романа «Метисы», несправедливо было бы утверждать, что книга была творческой неудачей писателя. Напротив, со временем стало ясно, что она явилась важной вехой в эволюции Икасы, еще одним серьезным раздумьем о судьбах эквадорской нации, ее прошлом, настоящем и будущем.

Четыре года спустя после выхода в свет романа «Метисы» Хорхе Икаса выступает с новым произведением того же жанра — «Полжизни ослепленные». И на этот раз мир чоло, названный самим писателем производным от этого слова — «чолерио», привлекает Икасу с самых различных сторон. Несколько слов о содержании романа (на русский язык книга не переведена).

Мать (Хулия), одержимая любовью к сыну (Серафину), которого она видит в своих мечтах доктором, заставляет мужа работать на строительстве дороги, где он погибает в результате несчастного случая. Это не останавливает мать в ее безудержном стремлении любой ценой дать сыну образование. Она работает не покладая рук, собирая деньги на учебу. Окончив начальную школу в своей деревне, Серафин едет в город, чтобы продолжить там обучение. Однако и в его судьбе, так же как и в судьбе героев других книг Икасы, жизнь диктует свои законы. Не сумев преодолеть трудностей, которые поджидали его в городе на каждом шагу, юноша вынужден вернуться домой. Мать не смиряется с поражением и вынашивает новый план: сына нужно элегантно одеть и причесать, чтобы он походил на «гринго», и вновь послать в город. Хулия надеется, что вторая попытка окажется удачнее первой. Серафин снова в городе, но на этот раз он уже не старается поступить в колледж. Его цель — найти «путь наверх» каким-нибудь другим способом. Он останавливается в пансионате одной дамы, которая принимает его за богатого провинциала. Этим заблуждением Серафин умело пользуется и постепенно проникает в высшее общество города, состоящее из коммерсантов, политиков, военных и священников. Хозяйка пансионата не прочь выдать за него свою дочь, которая забеременела от друга семьи — священника. Однако в кульминационный момент, как этого и следовало ожидать, все планы рушатся. На одном из вечеров два бывших товарища по колледжу узнают Серафина и раскрывают его подлинное происхождение. Юноша вынужден покинуть пансион и переехать в другой; здесь он знакомится с соседом и идет в публичный дом, где встречает свою сестру Ану Марию.

После вторичного фиаско Хулия изыскивает еще один способ помочь сыну — она дает ему деньги, чтобы он открыл свое дело в местах, где добывают лес. На этот раз Серафину поначалу сопутствует удача — торговля процветает, он женится и заводит детей. Но вскоре вновь наступает кризисная ситуация — запасы леса истощаются и торговля прекращается. Нет выхода из порочного круга, все возможности оказываются иллюзорными — такова мораль кни-

ги Икасы, менее известной, чем другие его произведения, и заслуживающей, на наш взгляд, большего внимания.

В 1948 г. выходит в свет новый роман Икасы «Дети ветра», в котором писатель анализирует отношения между латифундистами, метисами и индейцами в несколько ином ракурсе, в контексте общины — возникшей еще в доколумбову эпоху формы совместного существования. Метисы строят запруду, чтобы изменить течение реки и осушить свои небольшие земельные участки, расположенные на болоте. Это приводит к наводнению на другом берегу реки, где находится индейская община.

Символически в момент наводнения «дети ветра», рожденные индейкой Хуаной от латифундиста Габриэля, предают свою мать — позволяют ей утонуть и затем убегают из общины в метисское селение, которое их всегда манило.

Вновь звучит тема жестокости метисов, однако автор дает ей не столько психологическое, сколько социальное объяснение: она порождена узаконенной социальной несправедливостью, реакцией на которую и является. Протест метисов, как показывает писатель, приобретает порой уродливые формы. Убедившись в невозможности улучшить свое материальное положение и подняться вверх по социальной лестнице, они затевают борьбу не на жизнь, а на смерть с индейцами, вымещая на них накопившееся зло. Вывод писателя очевиден: пагубность существующего уклада проявляется на всех уровнях. Угнетенные, чтобы выжить, вынуждены постоянно враждовать между собой, отбирая друг у друга последний кусок. Вместо того чтобы бороться против эксплуататоров, они стремятся любыми силами проникнуть в этот класс.

Судьба индейцев из общин оказывается еще печальнее, чем судьба их собратьев, живущих в имениях. Вместе с тем Икаса показывает — и это очень важный момент его книги, — что в общинах они более сплочены между собой и лучше осознают свою социальную и историческую миссию. В них ревностно сохраняются многие обычаи, существующие еще с доколумбовых времен.

Роман «Дети ветра» — произведение зрелое и в художественном отношении. В его сюжете несколько параллельных линий органически переплетаются между собой, образуя целостную структуру. Действие разворачивается одновременно в трех местах — в индейской общине, в селении метисов и на асеньде, плавно перемещаясь в ходе повествования из одного в другое. Все даже самые незначительные эпизоды так или иначе связаны с основным сюжетным замыслом романа, что рождает у читателя ощущение его завершенности с точки зрения не только содержания, но и формы.

В 1952 г. Икаса публикует книгу «Шесть рассказов», которая два года спустя издается в Буэнос-Айресе под многозначительным названием «Шесть раз смерть». В целом сборник свидетельствует о некоторых изменениях в икасовской прозе. Автор вводит в повествование некоторые символические элементы, что придает рассказам большую условность и аллегоричность по сравнению с предшествующими произведениями.

Действие первого рассказа — «Контрабанда» происходит на высоте 10 тыс. метров в самолете. Один из пассажиров рейса, американец, везет с собой индейца, одетого по-европейски, который предназначен для будущих «научных изысканий» хозяина. По мере приближения таможенного контроля в салоне самолета нарастает общее беспокойство, потому что «контрабанда» американца напоминает другим пассажирам об их собственной. Таможенник-метис регистрирует индейца, одетого «господином», затем начинает над ним издеваться и в конце концов, несмотря на протесты американца, убивает его ударом кулака. В этом акте вандализма подспудно проявилось стремление таможенника освободиться от индейского начала, которое воспринимается им как проклятие в себе самом.

Во втором рассказе сборника — «Мама Пача» вновь поднимается проблема отношений метисов и индейцев. Мама Пача — старая индеанка, считавшаяся своими ближними колдуньей и предсказательницей, неожиданно умирает. Индейцы, чувствуя себя духовно осиротевшими, в ужасе убегают, не похоронив ее. Местный пастор пытается это сделать и обращается за помощью к политическому деятелю, секретарь которого оказывается сыном Мама Пачи и белого.

Похоронив мать, сын испытывает облегчение, считая, что раз и навсегда перевернута страница его печального прошлого, связанного с недостаточно «благородным» происхождением. Затем он вспоминает, что есть еще один свидетель его тайны — пастор. Он пытается его убить, однако безрезультатно.

Уход с асьенды индейцев, потрясенных смертью своей духовной наставницы Мама Пачи, подрывает основы «цивилизации», достигнутые их потом и кровью. На поле некому работать, так как метисы, чувствуя свое «расовое превосходство», не согласны выполнять обязанности индейских пеонов. Латифундисты обращаются к властям с просьбой расследовать причины смерти Мама Пачи, неожиданно возымевшей столь неприятные последствия и для них самих. На секретаря, хоронившего свою мать, падает подозрение в убийстве, так как об их родстве никому не известно. Герой рассказа не пытается опровергнуть нависшие над ним обвинения, так как считает для себя меньшим злом отвечать за несовершенное убийство, чем публично признаться, что его мать индеанка.

В следующем рассказе сборника — «Курсом на юг», вероятно, самом известном из произведений короткого жанра Икасы, вновь на переднем плане социальный аспект человеческих отношений. Студент возвращается на родину на пароходе из Нью-Йорка. Романтическая атмосфера путешествия способствует зарождению любовного чувства к одной из пассажирок — молодой девушке, выдающей себя за дочь богатого панамского магната. На самом деле это женщина «легкого поведения», которая на миг решила забыть о своей печальной судьбе под действием тех же «экзотических» обстоятельств морского вояжа. Правда, как и следовало ожидать, в конце концов всплывает, когда герой рассказа, не найдя своей

возлюбленной в фешенебельных кварталах панамской столицы, встречает ее в одном из публичных домов.

Несколько сентиментальная и даже в какой-то мере банальная фабула рассказа все же на помешала Икасе создать произведение яркое и запоминающееся. Этому способствовала достаточно тонкая психологическая разработка характеров на фоне четко выписанного социального контекста. Противопоставление радужного, беззаботного пребывания на пароходе непримечательной реальной жизни производит на читателя сильный эффект.

«Новый Георгий Победоносец» — название еще одного рассказа сборника. Сюжет его также очень запоминающийся. Метис Хорхе Кордона — местный дурачок, подобно герою христианской легенды, вступает в единоборство с латифундистом, который символизирует дракона — средоточие зла в чистом виде. Убийство совершено, и среди возможных вариантов дальнейшего развития сюжета автор выбирает несколько неожиданный. Оказывается, героем двигало единственное желание — занять место убитого со всеми вытекающими последствиями. Кордона облачается в лучший костюм своей жертвы и обращается к индейцам и метисам с угрозами ужесточить порядки и жестоко наказывать всех нарушителей, заставляя их в панике бежать от «дракона».

В центре рассказа «Большой овраг» — трагическая история двух индейцев, соединивших свою судьбу без благословения священника, который постоянно пугает их всеми смертными наказаниями за грех. Хозяева заставляют провинившуюся пару поселиться на участке земли, примыкающем к глубокому оврагу, нагоняющему на всех ужас. Когда женщина умирает, ее муж бежит искать денег, чтобы заплатить священнику за погребальные услуги. Однако двери всех домов захлопываются перед «презренным индейцем». В отчаянии он бросается в пропасть.

Важной особенностью этого рассказа является дальнейшее развитие намеченной в ранних произведениях Икасы темы взаимоотношений христианской и автохтонной культур. В целом маловосприимчивые к христианским догмам индейцы вместе с тем панически боятся религии конкистадоров, ибо, как мы уже отмечали, католицизм в их глазах это прежде всего «религия наказания».

Сборник «Шесть рассказов» стал важной вехой на пути творческой эволюции писателя, подготовив почву для создания следующего его произведения — романа «Человек из Кито», справедливо признанного вершиной творчества Хорхе Икасы.

Для того чтобы галерея образов, составляющих эквадорскую нацию, была полной, Икасе необходимо было посвятить отдельное произведение тому социально-этническому типу, который известен в Эквадоре под наименованием «чулья».

В 1958 г. Хорхе Икаса публикует роман «Человек из Кито». В этом произведении сплелись традиции латиноамериканской индустриальной литературы и европейского социально-психологического урбанистического романа. Весь писательский опыт, накопленный

Икасой за тридцатилетний период литературной деятельности, нашел выражение в этой яркой книге, свидетельствующей о наступлении творческой зрелости эквадорского прозаика.

В романе «Человек из Кито» одним из главных героев повествования является столица Эквадора, с которой неразрывно связана судьба центрального персонажа чульи Ромеро-и-Флореса. «В этом произведении с одинаковой точностью воспроизведены барочное лицо Кито и внутренний мир чульи»²². Об этом социально-этническом типе уже неоднократно писали литературоведы, в том числе в Советском Союзе. «Чулья — человек из среднего сословия, часто метис (или как его еще называют в горде — «чоло»), стремящийся любым путем достичь вершин общественного положения, во всем подражая знатым и состоятельным гражданам, проникнуть в их среду»²³.

Герой романа, по описанию Икасы, — «изгнанник двух чуждых рас, незаконнорожденный сын народа, который почитает тех, кого ненавидит, и стыдится тех, кого любит»²⁴.

Одно из центральных мест в романе занимает гротескное изображение чиновничье-бюрократического мира. Наряду с тонкой психологической разработкой характеров, особенно главного персонажа, автор нередко воспроизводит и образы персонажей-масок, выпячивая на передний план одну наиболее характерную черту того или иного из них, будь то алчность, подхалимство, озлобленность и т. п. Не случайно герой романа наделил каждого из своих сослуживцев обидными, однако, не лишенными оснований прозвищами.

Икаса недвусмысленно показывает, что Ромеро-и-Флоресу, как и всему социально-психологическому типу людей, собирательным образом которого он является, свойствен комплекс расовой неполноценности. Поэтому традиционные для буржуазного общества устремления обретают у них еще более уродливый и болезненный характер. Как это часто бывает, комплекс неполноценности внешне оборачивается болезненным честолюбием. Ощущение собственной «второсортности» служит у Ромеро-и-Флореса благодатной почвой для всяческих низменных проявлений, каждое из которых мотивируется, хотя и не оправдывается автором.

Последним произведением Икасы своего рода эпилогом всего предшествовавшего творчества явилась трилогия «Схваченные», работа над которой была завершена в 1972 г.

Сложное, многоплановое произведение, трилогия отличается сюжетным, жанровым и художественным многообразием. В книгу вплетено много автобиографических моментов, она наделена очень занимательным, порой детективным сюжетом, необычайно богата и разнообразна с точки зрения стиля. Пожалуй, в этой трилогии, как ни в каком другом произведении Икасы, проявился дух новаторства, напряженных творческих исканий. В то время писатель находился уже на пороге своего семидесятилетия, т. е. и на закате жизни Икаса сохранил неисчерпаемую творческую энергию, пере-

полювавшую его в годы создания первых литературных произведений.

Первая часть трилогии («Клятва») рассказывает о детстве главного героя, его первых контактах с индейцами, его переживаниях, связанных с метисским происхождением. Уже в детстве мальчик дает клятву изменить ту действительность, которая делает людей несчастными. С годами он все больше и больше осознает, что в окружающем мире безраздельно правит социальная несправедливость. Он восстает против нее, в результате за политическую деятельность его сажают за решетку.

Вторая часть трилогии («В вымышленном мире») начинается отрывками из драматургических произведений Икасы. Затем развивается как бы «роман в романе»: герои выходят из повиновения автору (прием, заимствованный у итальянского драматурга Луиджи Пиранделло) и живут самостоятельной жизнью. Главный персонаж стремится удостовериться, что все происходящее с ним — подлинно. За этим стремлением скрывается желание самого писателя еще раз убедиться в достоверности и значимости тех проблем, которые волновали его на протяжении всей жизни.

Последняя часть трилогии — «В реальном мире» еще более структурно усложняется. Множество драматургических вставок, введение хора, интерпретирующего события, — все эти приемы явились новыми и даже, пожалуй, несколько неожиданными для прозы Икасы.

Герой книги ведет расследование преступления, совершенного в одном из отдаленных районов Эквадора. Попытки, предпринимавшиеся его коллегами для раскрытия этого преступления ранее, оказались безрезультатными, поскольку, как выяснилось, существуют влиятельные силы, не заинтересованные в том, чтобы правда выплыла наружу. Герою удается добиться успеха, причем только благодаря тому, что он обращается за помощью к своим братьям по расе. Они-то и помогают ему распутать клубок. Однако оказывается, что правда никому не нужна в обществе, где царит атмосфера лицемерия и откровенной лжи. Герой ощущает свое бессилие перед лицом «сильных мира сего» и вынужден представить ложный отчет в результате чего преступление остается нераскрытым.

Трилогия «Схваченные» написана от первого лица, по это не означает, что книга целиком автобиографична, хотя, как мы уже отмечали, определенные элементы автобиографичности ей присущи. Доверительный тон, которым герой трилогии ведет свое повествование, как бы сокращает дистанцию между автором и читателем, придавая достоверность описываемым событиям.

Говоря о новаторском духе последней книги Икасы, многие исследователи проводят параллели между ней и некоторыми известными произведениями XX в. различных жанров. Мы уже отметили влияние драматургии Пиранделло с его концепцией «театра в театре». Ренан Флорес Харамильо сравнивает сюжетную структуру второй книги трилогии Икасы с композицией фильмов Федерико Фел-

лини. Отмечается также и определенное влияние сюрреализма. Наибольшим жанровым новаторством, несомненно, отмечена третья часть трилогии, открывающаяся драмой в классическом стиле с аллегорическим хором, комментирующим событие, а именно совершенное преступление. Затем писатель возвращается к жанру романа, который вновь обретает реалистические очертания: описываются детали преступления, которое предстоит раскрыть. Далее вновь возврат к драматургии — голоса из хора обсуждают выдвинутые следствием версии убийства. И снова роман. Метисы едут в Кито в поисках справедливости. Читатель постепенно узнает, как герой книги докапывается до правды благодаря помощи поверивших в него метисов. Однако страх перед нажимом «сверху» заставляет его капитулировать. В финале последней части вновь слышатся голоса хора. Среди них «голос прессы», «голос читателей газет», «голос Правительственного дворца» и контрастирующий с ними «голос народа».

Трилогия «Схваченные» получила очень высокую оценку в современной западной критике. Американский литературовед Теодор Сэккет назвал ее «синтезом всей личной, политической и литературной жизни Хорхе Икасы и его народа, высшим слиянием правды и жизни»²⁵.

* * *

Итак, мы видим, что весь творческий путь Икасы — это путь неустанных поисков. Исключительная требовательность писателя к самому себе не позволяла ему останавливаться на достигнутом. Каждое новое произведение, каждый новый успех заставляли Хорхе Икасу идти вперед, совершенствовать свое мастерство.

В интервью журналу «Латинская Америка», данном писателем в период, когда он был Чрезвычайным и полномочным послом Республики Эквадор в Советском Союзе (1973—1976), он сказал: «Единственным ценным и подлинным для оценки писателя критерием стал для меня такой критерий: сумел ли он приблизиться к вечной душе народа, к проблемам, волнующим народ моей страны, моего континента, всех земных широт»²⁶. О самом писателе, пользуясь этим критерием, можно сказать, что он не только приблизился к душе своего народа, но и проник в самую глубь этой души, поведал всему миру о судьбах эквадорской нации, о многочисленных проблемах, имеющих не только национальный, но и общерегиональный, а порой и универсальный характер.

¹ *Corrales Pascual M.* Nuestra narrativa en el contexto latinoamericano.— *Cultura*. Quito, 1979, N 3, p. 38.

² *Икаса Х.* Человек из Кито. М., 1958.

³ См.: *Мамонтов С. П.* Испаноязычная литература стран Латинской Аме-

рики в XX в. М., 1972; *Кутейщикова В. Н.* Роман Латинской Америки в XX в. М., 1968 и т. д.

⁴ *Кутейщикова В. Н.* Роман Латинской Америки в XX в., с. 184.

⁵ Литература должна быть на переднем крае борьбы. Интервью Хорхе

- Икасы.— Латинская Америка, 1976, № 4, с. 175.
- ⁶ См., например: Латинская Америка, 1981, № 2, 3.
- ⁷ Literatura icasiana. Quito; Guayaquil, 1977, p. 61.
- ⁸ Jaramillo R. Jorge Icaza: una visión profunda y universal del Ecuador. Quito, 1979, p. 84.
- ⁹ Sacoto A. La novela ecuatoriana en el contexto de la Latinoamerica. Quito, 1979, p. 51.
- ¹⁰ Икаса Х. Уасипунго. М., 1973, с. 28.
- ¹¹ Там же, с. 86.
- ¹² Там же, с. 92.
- ¹³ Literatura icasiana, p. 83.
- ¹⁴ Опыт латиноамериканского романа и мировая литература.— Латинская Америка, 1982, № 5, с. 80.
- ¹⁵ Jaramillo R. Jorge Icaza..., p. 95.
- ¹⁶ Опыт латиноамериканского романа..., с. 82.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Там же, с. 94.
- ¹⁹ Literatura icasiana, p. 74.
- ²⁰ Ibid., p. 22.
- ²¹ Ibid., p. 23.
- ²² Ibid., p. 29.
- ²³ Ibid., p. 29.
- ²⁴ Икаса Х. Человек из Кито. М., 1958, с. 39.
- ²⁵ Литература должна быть на переднем крае борьбы..., с. 182.
- ²⁶ Там же, с. 184.

Глава VIII

НАРОДНАЯ МУЗЫКА

«Не во многих латиноамериканских странах автохтонная музыка сохраняется на протяжении уже четырех столетий, прошедших со времен конкисы, в такой цельности и столь полно, как среди индейцев Эквадора», — отмечал в своем капитальном труде «Музыка и музыканты Латинской Америки» Отто Майер-Серра¹. То же свидетельствовал эквадорский композитор и музыковед Сегундо Луис Морено, автор одной из очень немногочисленных работ, посвященных эквадорской музыке, когда писал: «...автохтонная музыка, танцы и церемонии дошли до наших дней во всей своей первозданной чистоте... Благосклонной к нам судьбе было угодно, чтобы сохранились нетронутыми все или почти все музыкальные инструменты и множество песен и танцев эквадорских индейцев»².

Между тем эти утверждения справедливы в отношении индейской музыки лишь двух из трех этногеографических районов, на которые делится Эквадор, — Горного (Сьерра) и Восточного (Орьенте). Что касается Западного, или Прибрежного, района (Коста), то здесь, как вынужден констатировать тот же С. Л. Морено, «не осталось ни одной автохтонной мелодии»³. Это и неудивительно, если вспомнить трагическую судьбу индейцев эквадорского побережья. В длительной борьбе с испанскими завоевателями многие племена были полностью уничтожены; другие, разбитые и рассеянные, подверглись быстрой метисации и утратили свой язык и свою культуру; наконец, третьи, как индейцы каяпа, колорадо и коайкер (или пасто), нашедшие убежище в небольших островках западной сельвы в провинциях Эсмеральдас и Пичипча, слишком малочисленны и постепенно под натиском современной цивилизации утрачивают последние проявления своей самобытной духовной культуры, в том числе музыкальной.

Единственными свидетельствами древней музыкальной культуры обитателей прибрежных районов Эквадора являются обнаруженные археологами на территории современных провинций Эсмеральдас, Манаби, Гуаяс и Эль-Оро музыкальные инструменты, богатые коллекции которых хранятся в Музее музыкальных инструментов «П. Траверсари» в Кито и в Муниципальном музее Гуаякиля. Здесь представлены относящиеся к доинкской эпохе золотые и бронзовые погремушки; окарины — либо маленькие морские улиткообразные ракушки с просверленными отверстиями, либо изготовленные из обожженной глины, иногда в виде предметов домашнего обихода (обычно различной формы сосудов); многочисленные зоо- и антропоморфные глиняные свистульки, чрезвычайно похожие на те принадлежащие культуре колумбийских чибча-муисков, которые экспонируются в Историческом музее и Национальном музее антропологии в Боготе; продольные костяные флейты с числом боковых

отверстий от 2—3 до 5—6, а также двойные флейты с одним общим для обоих стволов мундштуком, напоминающие аналогичные флейты ацтеков⁴. Обследование окарин и свистулек из Муниципального музея Гуакиля, проведенное С. Л. Морено, показало, что на большинстве этих инструментов можно извлечь интервалы большой терции и чистой квинты, чаще же всего — последовательность трех ступеней мажорного трезвучия (так называемая тритоника). Эти данные весьма ценны, поскольку свидетельствуют о глубокой древности тритоновой ладовой системы, и сегодня сохраняющейся в музыке андских народов на громадной территории от Эквадора до северных провинций Чили и Аргентины.

Что касается Восточного района, где в настоящее время проживают индейские племена хибаро (самоназвание шуара), кофан, аушири (или аука), канело, сапаро, то лишь относительно хибаро, населяющих территорию по притокам рек Пастаса, Морона и Сантьяго в восточной и южной части провинции Морона-Сантьяго, в литературе имеются более или менее достоверные, хотя и весьма скудные, сведения.

«Хибаро, — пишет Хуан Випья в «Очерке об индейцах шуара, или хибаро», — обладает очень тонким музыкальным слухом... Из тростниковой флейты он извлекает простые, но по-своему выразительные и почти всегда отмеченные налетом грусти мелодии — чуткие отражения его душевного состояния. Часто эти мелодии служат для юных влюбленных, обычно чрезвычайно скупых на словесное красноречие и вообще сдержанных во внешних проявлениях своих чувств, своеобразными любовными признаниями, которые они адресуют избранницам сердца. Музыка сопровождает многочисленные празднества хибаро, поводом для которых могут быть удачная охота или рыбная ловля, рождение ребенка, свадьба и т. п.»⁵

Как свидетельствует финский исследователь Рафаэль Карстен, большинство праздничных церемоний хибаро, сопровождаемых музыкой, пением и танцами, имеет характер религиозно-магических ритуалов. Карстен перечисляет главные из таких празднеств. Это «ноа-тсангу» — праздник, устраиваемый в честь достижения юношами и девушками племени совершеннолетия; «учиаука» — ритуальный обряд, имеющий целью дать силу и крепость детям — будущим воинам и охотникам; «натема» — праздник, название которого происходит от наркотического напитка, приготовляемого из перебродившего сока лианы и в большом количестве потребляемого участниками празднества; «яурапани» — церемония, призванная расположить к индейцам тех диких животных сельвы, на которых они обычно охотятся; наконец, «айнсупани», или «тсантса», — мрачный ритуал, совершаемый над головой убитого врага (хибаро в прошлом приобрели сомнительную репутацию «охотников за головами», хотя нужно сказать, что этот ритуальный акт совершался довольно редко, причем в последнее время для обряда обычно используется голова обезьяны). Специальные песни и танцы, как указывает Р. Карстен, сопровождают приготовления к военному походу против неприятеля, а также земледельческие работы, которые у хибаро составляют

обязанность женщин, — возделывание земельного участка, сев, сбор урожая. «Молебны и гимны, обращенные к Матери-Земле — боже-ству Нунгуи, — пишет Карстен, — во время которых женщины про-износят соответствующие заклинания, дабы уберечь будущий уро-жай от набегов врага или от животных-вредителей, обнаруживают достаточно развитое религиозное чувство, между тем как сами песнопения отмечены несомненной поэтичностью»⁶.

В подтверждение последнего высказывания финского ученого приведем записанный им текст одного из таких песнопений хибаро в честь Матери-Земли Нунгуи: «О Нунгуи, владычица поля! Я взрыхляю землю, я взрыхляю землю. О Нунгуи, мне помоги, мне помоги! Ты сама, ты сама — не мать ли и мне? Так сделай, чтобы мое поле принесло обильные плоды. Зови юкку, зови батат, зови маниок. Зови их, зови! Почему бы им не зреть, не расти? Пусть быстро растут юкка, батат, банан! Почему бы им не расти?» И по содержанию, и по форме это песнопение очень напоминает известные у индейцев земледельческих племен Южной Америки от верховьев Ориноко до междуречья Парагвая и Параны.

Из музыкальных инструментов эквадорских хибаро исследовате-ли называют тростниковую флейту с двумя боковыми отверстиями, маленький барабан с двумя мембранами, на котором играют либо руками, либо палочкой, и большой барабан тундуи, или тундули, являющийся одновременно и музыкальным, и сигнальным инстру-ментом. Тундули представляет собой очень больших размеров, иногда в рост взрослого человека, цельнодеревянный барабан (точ-нее ксилофон, поскольку он не имеет мембраны), выдолбленный из обрубка толстого древесного ствола. В стенке барабана делаются два параллельных выреза, в свою очередь соединенных щелевидной прорезью — в виде буквы Н. Язычки, образованные этими выреза-ми, имеют разную толщину и при ударе по ним специальной дере-вянной колотушкой с массивным каучуковым наконечником издаю-т звуки различной высоты. Передко используются два тундули раз-ной настройки, что позволяет индейцам извлекать из них три-четыре различных тона и передавать при помощи этого своеобразного «лес-ного телеграфа» необходимую информацию своим соплеменникам на весьма большое расстояние. Именно эти барабаны слышали спутники Франсиско де Орельяна, уносимые стремительным тече-нием Напо, 9 января 1542 г., когда находились на территории хибаро, о чем Гаспар де Карвахаль оставил лаконичную запись в своем «Повествовании о новооткрытии достославной Великой реки Амазон-ок»: «...Мы услышали со стороны селения бой многих барабанов, которые созывали народ. Барабаны эти слышны на очень большом расстоянии и так искусно устроены, что могут издавать звуки раз-ных тонов»⁷.

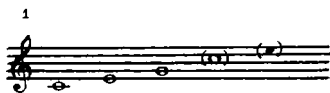
В Америке индейские барабаны-ксилофоны типа тундули были распространены в доколумбову эпоху по всей Атлантической зоне континента, включая бассейн Амазонки: это майюакан кубинских таино, тепанагуасте аборигенов Карибского побережья Центральной Америки, магуаре колумбийских и бразильских уитото, троканэ

парагвайских гуарани; близок к ним по своей акустической природе (барабан-ксилофон без мембраны) тепонацтли ацтеков, хотя он имел несколько иную конструкцию. В настоящее время эти барабаны-гиганты можно встретить — не на стендах музеев, а в живой музыкальной практике, и то не часто — только в бассейне Верхней Амазонки, у индейцев хибаро и уитото.

Согласно наблюдениям Р. Карстена, хибаро приписывают тундули магическую силу, с помощью которой можно умилостивить злых духов сельвы и вызывать добрых принять участие в тех или иных церемониях индейцев. Неизменно звучат тундули в продолжение упомянутого выше праздника «натема» и во время продолжения традиционной пальмовой чичи для разного рода коллективных увеселений с песнями и танцами. Наконец, тундули оповещает соседей о какой-либо опасности, о готовящейся церемонии или о смерти кого-либо из членов семьи. Для каждого случая, как указывает Карстен, существует свой особый, строго фиксированный ритмический рисунок игры⁸.

Особенный интерес представляют сделанные некоторыми исследователями записи мелодий песен хибаро. К сожалению, таких публикаций очень немного. Современная эквадорская фольклористка Инес Мурель в очерке о музыкальной культуре хибаро приводит ряд записей их песен, взятых из публикации миссионера Раймундо М. Монтероса «Автохтонная музыка эквадорского востока» (Кито, 1942)⁹, а также из коллекции, собранной французской экспедицией Ф. Люэзи на территории обитания эквадорских хибаро в 1958 г.¹⁰ Еще несколько мелодий хибаро содержится в труде С. Л. Морено «История музыки в Эквадоре»¹¹. Как ни малочисленны эти записи, они настолько характерны, что, будучи подкреплены некоторыми дополнительными наблюдениями других авторов, позволяют сделать ряд однозначных выводов относительно как общего облика музыки хибаро, так и ее ладово-мелодической и метроритмической организации.

Главное, что резко отличает музыку эквадорских хибаро от музыки всех остальных так называемых лесных индейцев бассейнов Амазонки и Ориноко (вепесуэльских екуана, бразильских макуши, колумбийских кубео и уитото), — это наличие в ней постоянного звукоряда, состоящего всего из трех звуков, соответствующих ступеням разложённого мажорного трезвучия (т. е. интервалы большой и малой терций в восходящем движении). К этим трем ступеням обычно добавляются верхняя кварта и (изредка) верхняя секста:



На этом звукоряде (в латиноамериканской музыкальной фольклористике он получил по аналогии с пентатоникой — пять тонов название «тритоника») основана почти вся музыка хибаро, которую С. Л. Морено характеризует в целом такими эпитетами, как «маршеобразная, бодрая, возбуждающая». Мелодии песен хибаро, даже

сугубо лирических по содержанию, в большинстве своем размашисты, подчеркнута угловаты, избытуют квинтовыми, секстовыми и даже октавными скачками голоса. Мелодическая линия строится из ряда коротких, бесконечно повторяющихся с незначительными ритмо-интонационными изменениями мотивов, разделенных небольшими цезурами. Строгой метрической системы музыка хибаро не образует: мелодические «мотивы» и «фразы» послушно следуют за текстом, не укладываясь в какие-либо периоды в европейском смысле слова. При вполне осязаемом общем преобладании двухдольности довольно часто встречаются триольные и иные остро синкопированные ритмические группировки, вносящие выразительные «перебои» в течение мелодии.

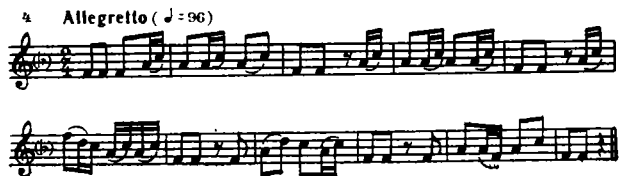
Приведем для иллюстрации сказанного фрагменты мелодий двух песен хибаро — военной (первая) и любовной (вторая):



Некоторые группы хибаро, обитающие в северной части Восточного района — по верхнему течению рек Пастаса, Напо и Кока, являются соседями издавна проживающих здесь кечуа, от которых они немало усвоили в сфере материальной и духовной культуры. Несомненно, этими контактами следует объяснять появление в музыке хибаро таких новых элементов, как четырехступенный звукоряд, состоящий из тритоники с дополнительной верхней большой секстой, а также минорный вариант тритоники (последовательность малой и большой терций в восходящем движении)*. Влиянию кечуанской музыки следует приписать и тенденцию к метроритмической упоря-

* С. Л. Морено объясняет появление минорной тритоники в кечуанской музыке повышением на полутоп большой терции мажорной тритоники. Такое объяснение представляется чисто умозрительным. На наш взгляд, естественнее видеть причину ее появления в широком проникновении в тритонику креольской манеры пения параллельными терциями, при которой нижний голос напева движется по ступеням минорного трезвучия. Со временем этот новый производный звукоряд осмысливается слухом как самостоятельный и отделяется от двухголосия (см. об этом: Пичугин П. Народная музыка Аргентины. М., 1971, с. 68).

доченности и симметрии (квадратности) периодов, отчетливо проявляющуюся в некоторых песнях хибаро, как, например, в следующей, которую поют во время обработки земли и которая мелодически и ритмически напоминает кечуанские санхуанито:



Что касается других (за исключением кечуа) индейских племен Восточного района Эквадора, то их музыка пока остается совершенно не известной. Бразильский фольклорист Паулу ди Карвалью-Негу, в течение ряда лет проводивший изыскания в Эквадоре, констатирует почти полное отсутствие каких-либо фольклорных документов на территории восточных провинций Напо, Пастаса, Морона-Сантьяго и Самора-Чинчипе, называя их в плане фольклорных исследований «провинциями будущего»¹².

* * *

Совершенно иную картину являет собой Горный район — основная территория расселения эквадорских кечуа. Те утверждения исследователей о сохранности автохтонной музыки Эквадора «во всей своей первозданной чистоте», которые были приведены в начале нашего очерка, относятся в первую очередь именно к индейской музыке Горного района. «В Сьерре,—пишет С. Л. Морено,—индеец сохраняет свой язык, свои обычаи, свою традиционную одежду. Не забыл он и свои танцы и песни, как и музыкальные инструменты, которые, судя по всему, суть те же самые, что практиковали его предки с тех пор, как первые племена обосновались в этих местах»¹³.

В инкскую эпоху территория современного Эквадора входила в состав Тауантинсуйю, образуя северную окраину северной «стороны света» — провинции Чинчайсуйю, и история эквадорской музыки того периода совпадает с общей историей инкской музыкальной культуры. Не останавливаясь специально на ее характеристике, данной нами в предыдущих работах¹⁴, отметим лишь исключительное жанровое разнообразие индейской музыки Эквадора до испанского завоевания, ее высокоразвитую ладовую и метроритмическую систему, богатый музыкальный инструментарий, включавший, в частности, особенно большое число разнообразных духовых, т. е. мелодических инструментов. Эквадорские индейцы культивировали обрядово-религиозные и героические песнопения гимнического характера — хайльи; песни исторического содержания таки; трудовые песни, связанные в первую очередь с годовым циклом

сельскохозяйственных работ; песни-элегии, песни-плачи — уанка; лирические, преимущественно любовные, индивидуальные песни арави, сохраняющиеся до наших дней и справедливо считающиеся красивейшими песнями андского нагорья; многочисленные танцы, сопровождаемые пением и инструментальным аккомпанементом, — уайнья, кашуа, каруйю, уауку, кауа, катауари; наконец, сольную и ансамблевую инструментальную музыку, разнообразием форм не уступающую музыке вокальной.

Испанское вторжение резко прервало процесс самостоятельного развития музыкальной культуры эквадорских кечуа. Казалось, ее ожидала та же участь, которая была уготована другим автохтонным культурам Нового Света: быть либо обезглавленной мечом конкистадора, либо поставленной на колени перед крестом католического монаха-миссионера. Однако этого не произошло. Многочисленность кечуа, высокий уровень их культуры и жизнестойкость веками складывавшихся культурных традиций, особые условия конкисты, растянувшейся на десятилетия, в продолжение которых завоеватели были вынуждены мириться с сохранением и функционированием некоторых политических, общественных и культурных институтов побежденных, слабый и замедленный по сравнению, например, с Мексикой процесс этнической ассимиляции — все это предохранило музыкальную культуру эквадорских кечуа от уничтожения или поглощения ее музыкальной культурой пришельцев. Тому же невольно содействовали и католические церковники. Если поначалу церковь беспощадно искореняла всякие проявления местного язычества вплоть до сожжения музыкальных инструментов и установления суровых наказаний за исполнение индейцами своих песен и танцев, то уже очень скоро, убедившись в бесплодности насильственных мер, она с целью приобщения массы туземцев к христианству переменила тактику, открыв доступ к богослужению индейскому языку и индейской музыке. Миссионеры переводили на язык кечуа слова католических молитв и перекладывали их на мелодии ритуальных гимнов индейцев, а также разрешали включать индейские песни и танцы в религиозные процессии — обычай, ставший со временем повсеместным. Таким образом, используя для обращения индейцев их музыку, католическая церковь тем самым невольно способствовала ее сохранению.

В то же время длительный контакт с испанской, а затем с креольской музыкой привел к тому, что современная музыка эквадорских кечуа, как и музыка кечуа Перу и Боливии, не является стилистически единым целым. Одна ее часть — так называемая чистая индейская музыка, по терминологии фольклористов (или «инкская музыка») — сохраняет свою древнюю ладовую основу и характерную метроритмическую структуру. Ее мелодии по-прежнему строятся на ангемитонных (бесполутоновых) пентатонных звукорядах и заключены в рамки только двухдольных метров. Другая ее часть — своеобразный гибридный пласт: это «метисская музыка», генетически представляющая собой индейскую основу с внедренными в нее элементами ладовой (диатоника) и метроритмической (трех- и

шестидольные размеры, регулярная метрика испанского восьмисложного стиха) структур европейской музыки.

К числу наиболее древних индейских песен, которые можно услышать сегодня в эквадорских Андах, относятся религиозные, обрядовые и трудовые.

В эпоху конкисты, когда испанские церковники, потерпев, как было сказано выше, неудачу в попытках вытеснить музыку древних хайльи псалмодией грегорианского хора, стали заменять в священных гимнах инков местных богов богами, привезенными из-за океана, и приспособливать целые фрагменты католической литургии к формам и стилю индейской музыки, сложился обширный пласт религиозных песнопений, в которых хвала богородице и католическим святым возносилась звучными строфами на кечуа, положенными на пентатонные инкские мелодии. Благодаря такой практике до нас дошли от доколумбовых времен подлинные напевы гимнов, обращенных некогда к Виракоче, Солнцу-Инти, Пача Маме и другим богам языческого пантеона Тауантинсуйю, а ныне — к образам заменивших их христианских святых. Вот два очень любопытных примера. Первое песнопение записано в Котакачи (провинция Имбабура) и представляет собой отрывок из «De Profundis», переведенный на кечуа и положенный на архаичную пентатонную мелодию; второе, с испанским текстом и с «мелодией чисто автохтонной, нежной и словно сдерживающей сладостные рыдания», по словам С. Л. Морено¹⁵, широко известно в северных и центральных провинциях Горного района*:

5 Andante

U - yay, chu - ri - cu -

- na, cris - tia - nos cash - pa - ca, u - yay

tu - cuy shun - gu - j - gle - sia ma - ma - ta.

Внемлите, дети,
Ибо вы христиане,
Внемлите всем сердцем
Матери-церкви.

* Эквадорский композитор Доминго Брешиа использовал эту мелодию в качестве темы для оркестровых вариаций — первого в истории эквадорской музыки профессионального сочинения, написанного на индейскую тему местного происхождения. В то же время, несмотря на утверждение С. Л. Морено об автохтонности этой мелодии, мы, напротив, считаем ее позднейшей и склонны приписать ее авторство какому-нибудь испанскому капельмейстеру: хотя и построенная на пентатонном звукоряде, мелодия эта в отличие от предыдущей (см. пример 5) явно европейская по своему облику и складу.

6 Moderato (♩ = 68)

Sal-ve Do-lo-ro-sa, ya-fli-gi-da Ma-dre;

sal-ve y tus do-lo-res a to-dos nos sal-ve, // sal-ve.

Нередко в текстах подобных песнопений перемежаются индейские и испанские слова, а в мелодиях, не оставляющих сомнений в местном происхождении, встречаются чуждые индейской музыке полутоновые интервалы, трехдольные метры или отдельные интонационные обороты, указывающие на европейское влияние. Степень метисации таких гибридных песнопений бывает различной, но преобладает всегда индейская основа.

Специальными обрядами с музыкой, пением и танцами эквадорские кечуа отмечают такие радостные или печальные события текущей жизни, как бракосочетание, рождение ребенка, достижение совершеннолетия, смерть и похороны, окончание годовичного траура у вдов, завершение постройки нового жилища. С точки зрения сопровождающей эти обряды музыки, наибольший интерес представляют церемонии бракосочетания и ритуалы оплакивания умерших.

Вот как описывает свадебный обряд в селениях Имбабуры С. Л. Морено.

Когда алькальд общины узнает, что двое влюбленных собираются стать мужем и женой, он беседует с ними, дабы удостовериться в серьезности их намерения, и назначает день, в который должен состояться так называемый маньяй (просьба к родителям невесты дать согласие на брак их дочери). За несколько дней до «маньяй» родители жениха навещают невесту и вручают ей «медяно» — подношение, обычно в виде индюка, или курицы, или нескольких кроликов и т. п.

В день «маньяй» родственники и друзья обеих семей вместе с заранее выбранными посаженными собираются в доме невесты и один из пришедших, также назначенный заранее, от имени жениха просит родителей невесты дать согласие на брак. Избираемый на эту роль называется «отец Сан Хосе», и он выполняет возложенную на него ответственную миссию со всем пылом красноречия, на которое только способен. Когда родители невесты дают согласие, алькальд надевает на будущих супругов четки и соединяет их руки в знак того, что с этого момента они официально помолвлены.

Затем родители обрученных выбирают «ньяупадора» и «ньяупадору» — важных лиц на индейской свадьбе. «Ньяупадор» буквально означает «тот, кто передает»: именно он, стоя на коленях перед алтарем во время церковного бракосочетания, принимает от жениха «приданое» — традиционные тринадцать монет и передает их священнику, который уже вручает их невесте.

Начиная с вечера накануне венчания и всю ночь свадебная свита, среди которой находятся и жених с невестой, пьет, поет и тан-

цует. Утром все направляются в церковь; возглавляют шествие «ньяупадоры», за ними следуют посаженные отец и мать, а уже за ними жених и невеста. После венчания, разделившись на две группы — мужчины с женихом и женщины с невестой, собравшиеся идут в трактир, где завтракают и пьют — все, за исключением молодых, которые в этот день не должны ни пить, ни есть, ни танцевать.

Вечером, как только сядет солнце, молодоженов ведут в их дом. Там «ньяупадор» и посаженный отец — жениху, а «ньяупадора» и посаженная мать — невесте дают необходимые для их новой совместной жизни советы и наставления и поют специальную песню, называемую «машалья». Эта любопытная песня, включающая свыше 50 строф, представляет собой перечень взаимных обязанностей супругов. «Ньяупадор» поет первую строфу, «ньяупадора» следующую, и далее оба чередуются таким же образом, между тем как присутствующие после каждой строфы хором подхватывают неизменный рефрен «машалья, машалья, качунлья, качунлья» («зятюшка, зятюшка, невестушка, невестушка»; от этого рефрена и название самой песни). Аккомпанирует пению специально приглашаемый на церемонию арфист. По окончании «машалья» собравшиеся, образовав круг, танцуют под музыку арфы и по одному покидают помещение, которое затем посаженные запирают и оставляют молодых до утра.

Записанная С. Л. Морено «машалья» исполняется на мелодию традиционного ярави (арави), лишь несколько видоизмененную ритмически, что вызвано требованиями песенного текста, и идущую в темпе *allegro* вместо обычного для ярави *andante*:

7 *Allegro* (♩ = 120)
„ньяупадор“

Pues ya te has ca_ sa_ do ten_ dr_ as ra_
zún; a ho_ ra cum_ pli_ rás con
„ньяупадора“
tu obli_ ga_ ción. En el san_ to es_ ta_ do que e_
le gis_ teis vos, ma_ ri_ do y mu_
jer ser vi_ reis a Dios. Ma_ Хор
_ sha_ lla, ma_ sha_ lla, ca_ chun_ lla, ca_ chun_ lla.

Поскольку теперь ты женат,
То поступишь разумно,
Если будешь исполнять
Свои обязанности.
Ваш союз
Будет долог,
И только смерть
Положит ему конец.
Жизнь — это большой корабль,
Нагруженный невзгодами,
И для обоих супругов
Они одинаковы.
И т. д.

Пение и танцы под аккомпанемент арфы и разнообразные игры и развлечения продолжают весь следующий день, и теперь в них уже принимают участие и молодожены¹⁶.

Скорбные плачи-ламентации, которыми современные индейцы Горного района Эквадора провожают в последний путь своих близких, восходят к древним уанка инкской эпохи — элегическим песням, звучавшим во время траурных церемоний по случаю кончины Инки или кого-либо из членов его семьи или же служившим средством выплакать горе для матери, потерявшей сына, для овдовевшей женщины, для сестры, лишившейся любимого брата. Ни от колониального периода, ни тем более от эпохи конкисты до нас не дошло ни одной мелодии уанка, современные же их записи чрезвычайно редки и к тому же, как правило, деформированы позднейшими наслоениями. Таков, в частности, широко известный в литературе уанка, записанный Раулем и Маргерит д'Аркур в окрестностях Куэнки: пентатонный строй, характер мелодии и каденции этого уанка типичны для инкской музыки, однако шестидольный размер явно указывает на воздействие креольской метрики, а несколько патетический текст заставляет думать о его литературном происхождении:

Увы! Увы!
Я оплакиваю мою любимую.
Из этого источника слез
Я пью, умоляя,
Чтобы он никогда не иссяк. Ах!¹⁷

Напротив, следующий плач по умершей матери, необычайно выразительный как своей проникновенно-печальной мелодией, так и трогательно-безыскусными словами, не оставляет сомнений в его народном происхождении и не замутненной никакими влияниями чистоте стиля:

8 Moderato (♩ = 92)

Ñu-ca ma-mi-ta, ¿mai-ma-rin-gui? ¿U-shi-ta
) sa-quis-pa-rin-gui? ¡Ñu-ca-ta shi-
 -tan-gui! ¿Mai-pi-tu-pa-ri-shun?

Мамочка моя,
 Куда ты уходишь?
 Ты уходишь и оставляешь свою дочь,
 Оставляешь меня покинутой!
 Куда пойду искать тебя?

По свидетельству С. Л. Морено, записавшего этот плач в Котачаки, в прошлом в каждой индейской общине были профессиональные плакальщицы, без чьих услуг не обходилась ни одна траурная церемония. Ныне эта профессия почти полностью исчезла среди эквадорских кечуа и вместе с нею постепенно исчезает целый пласт самобытной индейской песенной лирики¹⁸.

Также уже немногочисленны в живом быту трудовые песни, и прежде всего те из них, наиболее распространенные и значительные в прошлом, которые были связаны с инкским земледельческим календарем. Тем большую ценность представляет небольшая коллекция таких песен, записанных С. Л. Морено в ряде горных селений провинций Чимборасо, Кашьяр и Пичипча.

По его словам, индейцы этих провинций во время жатвы пшеницы и ячменя поют специальные песни, которыми облегчают тяжелый и утомительный труд и которые называются «хауай», что в русском языке приблизительно соответствует побудительному «давай!» Еще до восхода солнца жнецы, мужчины и женщины, выходят в поле. Один из индейцев, обладающий достаточно сильным голосом, выносливостью, а главное — умением на ходу выбирать и импровизировать различные темы и сюжеты для «хауай», назначается на роль «паки» — ведущего, здесь запевалы. В обязанности «паки» входит на протяжении всего трудового дня с единственным небольшим перерывом на завтрак подбадривать жнецов и поддерживать их настроение пением. Мелодии «хауай» не имеют собственных текстов; существует лишь определенный круг сюжетов, достаточно, впрочем, разнообразных — любовные истории, забавные приключения, реальные происшествия нередко с намеками на присутствующих, веселые небылицы и т. п., в рамках которых импровизирует «паки». В музыкально-поэтическом плане «хауай» представляет собой типичный для трудовых песен пример антифонного

пения: «паки» запекает начало очередной строфы, а хор периодически «отвечает» ему неизменным кратким «рефреном», обычно состоящим всего из одного-двух слов, как в следующем «хауай» из провинции Каньяр:

«Паки»: Жнецы, жнецы,
Хор: Жните, жните!
«Паки»: Звените серпами,
Хор: Жните, жните!
«Паки»: Пойте веселее,
Хор: Жните, жните!
«Паки»: Пройдет усталость!
Хор: Жните, жните!

Стоит сравнить этот современный «хауай» с инкским трудовым «хайльи» из коллекции Исмаэля Васкеса, с такой же антифонной переключкой двух хоров, мужского и женского, чтобы почувствовать силу и устойчивость традиции, пронесенной через века народом-земледельцем. Этот «хайльи» также исполнялся во время полевых работ:

Хор мужчин: Солнце струит золото,
А луна серебро!
Хор женщин: Эа, уже победа!
Хор мужчин: На божественный лик моего Инки,
В его благородное сердце!
Хор женщин: Эа, уже победа!¹⁹

Мелодии современных эквадорских «хауай» обнаруживают глубокую древность своей ладовой структуры. Почти все они основаны на тритоновом звукоряде, иногда с дополнительной верхней секстой. Отличаются достаточной ритмической свободой, при которой тактовые черты, проставляемые при их фиксации на нотном стане, служат исключительно для удобства восприятия, и обладают удивительным, подчас завораживающим воздействием, когда далеко разносятся над холмистой равниной, многократно отражающей «пустые» кварты и квинты напева. «Эти звуки те же, что и в нашем мажорном аккорде,— говорит о подобных тритоновых мелодиях Исабель Аретс,— и в то же время столь на них не похожи!.. Когда слышишь, как поют эти люди, чудится, что это голоса долин, где они живут, голоса их холмов, ручьев, голоса их оживших предков. Эти голоса не назовешь красивыми; они, скорее, грубы и доносятся словно откуда-то издалека. Подобных им не услышишь больше нигде»²⁰.

Вот в качестве иллюстрации сказанного архаичный, всего из четырех звуков «хауай», записанный в провинции Чимборасо. По свидетельству С. Л. Морено, этим протяжным зачином «паки» начинается жатву:

9 *Andante* ($\text{♩} = 72$)

"паки"

Хор

Ja - huay, ja - huay. Ja - huay, ja - huay.

"паки"

¡ Ay! Ja - huay, ja - huay.

Хор

"паки"

Ja - huay, ja - huay. Ja - huay, ja - huay.

Разумеется, когда «паки» рассказывает любовные или комические истории, он выбирает более соответствующие сюжету подвижные, игривые мелодии. Однако в целом независимо от содержания текстов наиболее типичными для «хауай» являются мелодии типа приведенной выше.

Помимо провинций Чимборасо, Каньяр и Пичинча, обследованных С. Л. Морено, обычай петь во время жатвы «хауай» распространен, по свидетельству Паулу ди Карвалью-Нету, также в провинциях Имбабура, Котопахи, Тунгурауа и Асуай, т. е. почти на всей территории Горного района Эквадора²¹

Кроме собственно трудовых песен, у кечуа эквадорского альтиплано существуют песни и танцы, которыми они отмечают окончание некоторых коллективных работ. Так, в сельских местностях провинции Пичинча индейцы, завершив жатву, с серпами и снопами в руках направляются к асьенде, где поют «хайчиуай» — хоровое песнопение в характере благодарственного молебна, после чего хозяева асьенды подносят жнецам традиционное угощение и выпивку. В провинциях Карчи, Имбабура и Чимборасо у индейцев сохраняется древний обычай, описанный еще хронистами конкисты и известный сегодня под названием «уасипичай»: это массовые развлечения по случаю постройки нового дома, включающие игры с масками, песни и танцы под аккомпанемент арфы, скрипки, гитары и флейты. (Любопытно, что кое-где этот обычай перешел от индейцев к белым; С. Л. Морено наблюдал «уасипичай» среди креолов в местечке Табакундо, в северо-восточной части провинции Пичинча²².) Наконец, в Эквадоре, как и во всей Латинской Америке, широко практикуется так называемая минга — бескорыстная взаимопомощь, оказываемая односельчанами тому, кто в ней нуждается. «Минга» может заключаться в подготовке участка земли под посев, в уборке урожая, в постройке жилища или в какой-либо иной работе, требующей для скорейшего выполнения коллективного участия. По традиции, «минга» завершается угощением, которое обеспечивает тот, кому оказана помощь, и празднеством с песнями и танцами²³.

Обширный пласт индейского музыкального фольклора Эквадора составляют песни, танцы, инструментальные пьесы, связанные с

различными церковными праздниками и приуроченными к ним народными играми, театрализованными представлениями с музыкой и иными массовыми развлечениями полуцерковного, полусветского характера. Эти музыкально-хореографические «действия» являют собой не только сочетание собственно религиозного и мирского, но и причудливое переплетение христианских представлений с языческими верованиями, как и не менее удивительную для постороннего наблюдателя смесь автохтонных индейских и чисто креольских мелодий, местных и европейских музыкальных инструментов, пышных одеяний и уборов времен инков и обычной современной одежды. Как и в других латиноамериканских странах с высоким удельным весом индейского населения, в Эквадоре эти празднества в разных районах — от Котакачи и Отавало до Куэнки — имеют, как правило, сходный характер и единую отрететированную на протяжении четырех с половиной столетий «режиссуру», различаясь лишь второстепенными, хотя иногда весьма интересными, деталями.

В горных селениях северных и центральных провинций цикл рождественских праздников отмечается массовыми танцами и живописными маскарадными процессиями. Главными действующими лицами при этом являются дети, одни группы которых одеты пастиушками и пастушками, другие негритами. Они ходят по улицам с пением рождественских вильянкос и танцуют перед специально устанавливаемыми в наиболее видных местах изображениями младенца Иисуса. Взрослые также выходят ряженые, в масках: одни изображают хищных птиц, другие зверей — пуму, медведя, третьи «диких» индейцев восточной сельвы в набедренных повязках, с длинными копьями в руках, увешанных бубенцами и погремушками из морских ракушек. Музыка, сопровождающая шествия и танцы этих групп, подвижная, оживленная, иногда подчеркнута маршеобразная, исполняется традиционным для таких случаев инструментальным дуэтом тростниковой флейты (пингульо) и маленького барабана (тамбориль).

Великий пост и завершающая его страстная неделя дают повод для музыкальных проявлений иного характера. В эти дни в храмах и под открытым небом во время торжественно-скорбных процессий звучат древние гимнические песнопения индейцев, первоначальные тексты которых, возносившие хвалу вечному дарителю жизни — Солнцу, ныне заменены словами католических молитв и назидательными рассказами (две мелодии таких гимнов были приведены нами выше; см. примеры 5, 6). В последние дни страстной недели индейцы Сан-Габриэля (провинция Карчи), Сан-Пабло и Котакачи (провинция Имбабура), Алагаси (провинция Пичинча), Сан-Фелипе (провинция Котопахи), Куэнки (провинция Асуай) устраивают ночные процессии в сопровождении оркестров, составленных из пингульо, скрипок, арф и тамборилей. Таких оркестров на улицы обычно выходит сразу несколько, и они, по словам С. Л. Морено, «играют свои сдержанно-печальные мелодии без всякого порядка, без какого-либо согласования между тем и другим оркестром, чьи

звуки, подобно светлячкам темной ночью, вспыхивают то здесь, то там, создавая тем не менее своего рода приятную для слуха гармонию»²⁴. Музыка, исполняемая этими ночными оркестрами, представляет собой, судя по имеющимся записям, небольшие пьесы, построенные на повторении и варьировании отдельных мелодических фраз, иногда всего из двух-трех тактов, иногда же расширяющихся до восьми- и двенадцатитактового периода. В жанрово-стилистическом отношении эти пьесы весьма различны — от типичных «маршей» до эмоционально вполне нейтральных пасторальных наигрышей. Правда, оттенка *funebre*, о котором говорит С. Л. Морено, европейский слух в них не улавливает, но не подлежит сомнению чисто автохтонный характер самих мелодий, на которых основаны эти своеобразные «ноктюرنы».

Одним из наиболее интересных с музыкальной точки зрения является праздник *Corpus Christi* — самый значительный и пышный в католическом календаре. Он почти всегда приходится на июнь и совпадает с летним солнцестоянием, которое в свою очередь отмечалось у инков грандиозными торжествами в честь божественного Инти — Солнца (праздник *Ипти Райми*), в которых музыка занимала очень важное место. В колониальную эпоху индейцы приурочили традиционные песнопения, танцы и церемонии Инти Райми к празднику *Corpus Christi*, превратив его, таким образом, в своеобразный фестиваль своего автохтонного искусства, прикрытый тонкой оболочкой католического культа.

Главным украшением праздника, продолжающегося восемь дней, является коллективный танец, который индейцы сохранили от доколумбовых времен и который ныне известен в Эквадоре под испанским названием «дансанте» (буквально «танцор»; соответственно сами участники танца именуются «дансантес» — «танцоры»). Вот как описывает дансанте в горных селениях провинции Чимборасо С. Л. Морено.

Танцоры выходят на площадь с причудливо разрисованными лицами и в самых пышных одеждах, специально приготовленных к этому дню. На них плотно облегающие тело белые куртки с короткими рукавами, расшитые мишурой и блестками, и белые тщательно отглаженные брюки. Шеи танцоров повязаны шелковыми платками ярких цветов, а головными уборами служат искусно сделанные из плотного картона и позолоченной или посеребренной бумаги короны, украшенные несколькими длинными пучками перьев наподобие плюмажа. С короны свисают широкие шелковые ленты, каждая другого цвета и отделанная причудливым орнаментом из парчи и различных украшений. Множество этих лент самых разнообразных ярких цветов представляет необычайно живописное зрелище. На руках танцоров перчатки, на ногах чулки и башмаки, а щиколотки обвязаны бубенчиками. В правой руке у каждого короткая шпага, обычно бутафорская и также отделанная позолотой или серебряной фольгой. Но самой главной деталью туалета танцоров, предметом особой заботы и тщеславия является длинный, почти

до щиколоток передник из дорогих тканей, сверху донизу усеянный старинными серебряными монетами. Музыканты одеты иначе: на них кушма — узкое и длинное пончо прямоугольной формы, обычно черное с красной или фиолетовой каймой, надеваемое поверх рубашки, и широкие разноцветные — в полоску — шаровары, наподобие тех, которые носят паяцы.

Перед началом танца все выстраиваются в круг, в центре которого находится ведущий — «маэстро де байле». Его роль, как правило, исполняет помощник алькальда (сам алькальд располагается на возвышении и принимает знаки почета и уважения от дефилирующих перед ним танцоров). В руке у ведущего небольшой жезл, им он указывает смену тех или иных фигур танца. Музыканты шествуют в общем круге, причем каждый из них играет одновременно на вертикальной флейте пингульо с тремя боковыми отверстиями, которую держит в левой руке, и на подвешенном на шее тамбориле, по которому ударяет правой рукой.

Знак к началу танца подает исполнитель на самом большом тамбориле (тамбориль больших размеров обычно называется тамбора): он трижды ударяет деревянной колотушкой по корпусу (сигнал «внимание!»), а затем несколько раз по кожаной мембране — уже в том темпе и ритме, которые требует музыка. Сразу же вступают пингульо, играющие в унисон, и тамборили, которые исполняют различные ритмические рисунки соответственно своим размерам: большие тамборили указывают основной ритм движения, маленькие «расцвечивают» его дополнительными ритмическими узорами. Самый танец имеет подчеркнуто церемониальный характер, явно указывающий на его ритуальное значение в прошлом. Композиционно он представляет собой сюиту из ряда отдельных «номеров», число которых достигает двенадцати. Каждый «номер» характеризуется своими фигурами, которые указывает ведущий и которые вслед за ним синхронно выполняют все остальные танцоры при непрерывном общем движении по кругу.

Если хореография дансанта не оставляет сомнений в своей автохтонности (по всей видимости, современный дансанта восходит к инкскому танцу гуаконес, который Мартин де Моруа называл в 1590 г. самым популярным индейским танцем на празднике *Congrus Christi*²⁵), то этого нельзя сказать о его музыке. Несмотря на то что большинство мелодий дансанта построено на пентатонных звукорядах (хотя нередки и чисто диатонические мелодии), и самый их интонационный облик, и четкая квадратная структура периодов, и, главное, их метроритмическая структура — абсолютное господство шестидольного размера — $\frac{6}{8}$ (встречаются мелодии и в переменном метре $\frac{6}{8} + \frac{3}{4}$), равно как и характерные ритмические группировки длительностей, — все это, напротив, со всей очевидностью указывает на креольское происхождение. Такова, например, следующая мелодия дансанта из соседней с Чимборасо провинции Тунгурауа, которую можно считать достаточно типичной, чтобы характеризовать жанр в целом:

40 Allegro (♩ = 112)

Пингульо

Тамбориль

The image shows a musical score for two instruments: 'Пингульо' (Pinguelyo) and 'Тамбориль' (Tamborile). The score is in 6/8 time and marked 'Allegro' with a tempo of 112 beats per minute. The Pinguelyo part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Tamborile part is written in a bass clef with a key signature of one flat. The score consists of four staves. The first staff shows the Pinguelyo part starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. The second staff shows the Tamborile part starting with a quarter rest, followed by eighth notes. The word 'simile' is written above the Tamborile part in the second staff. The score ends with a double bar line and repeat dots.

На наш взгляд, музыка дансанта представляет собой индейскую адаптацию музыки какого-то старинного креольского танца, по всей видимости, самакуэки, чрезвычайно популярной в Эквадоре на протяжении прошлого столетия, причем не только в креольской, но и в индейской среде, что засвидетельствовано, в частности, английским путешественником Эрнестом Чартоном, посетившим Эквадор в 1862 г. В очерке «Кито, Республика Эквадор», опубликованном в парижском периодическом издании «Вокруг света» в 1867 г., Чартон среди прочего описывает праздник по случаю свадьбы среди индейцев. По его словам, праздник начинается песней под печальные аккорды гитары, которая напоминает присутствующим об их утраченной свободе и несчастьях, выпавших на долю их предков. «После этого,— продолжает Чартон,— следуют веселые коплас в честь новобрачных и начинается самакуэка, которая, постепенно все более оживляемая естественным пылом индейцев, превращается под конец в бешеный, беспорядочный и неистовый танец»²⁶.

Косвенно на происхождение от какого-то единого источника указывает и такое обстоятельство, как большое, иногда разительное сходство мелодий дансанта, записанных в разных провинциях Горного района Эквадора, в том числе в таких удаленных друг от друга, как Карчи и Асуай²⁷.

В некоторых селениях провинции Чимборасо отдельные группы участников дансанта наряжаются чертями (дьяблитос), главными отличительными деталями в наряде которых, в целом более ординарном, чем у основной массы танцоров, являются нарочито уродливый косматый парик из волокон агавы и еще более уродливая маска. В провинции Имбабура часть танцоров, напротив, изображает ангелов: они одеты во все белое, в руках у них обоюдоострый меч — символ карающего правосудия, на головах небольшие соломенные сомбреро, а за плечами два длинных крыла. И «черты» и «ангелы» выступают в дансанта обособленными группами, не смешиваясь с остальными участниками.

Наиболее интересные персонажи праздника Corpus Christi — так пазываемые абагос, индейцы, являющиеся на площадь в обычных

пиджаках и брюках, какие носят белые, но самых затрапезных. изношенных до последней степени, с выдранными и живописно свисающими клоками, в стоптанных дырявых башмаках или вообще без оных, в пугающе безобразных масках, закрывающих лицо, и в париках с нелепо торчащими в разные стороны короткими пучками конских волос, окончательно придающих абагос вид огородных пугал. В руках у каждого из них узловатая палка с загнутой рукояткой, на которой в перерывах между отдельными номерами танца они с комичными ужимками и кривляньем скачут верхом, изображая лихих наездников, к великому удовольствию ребятишек, толпами неотвязно бегающих за абагос.

В резком контрасте с нарочито отталкивающей внешностью абагос музыка их танца, состоящая, как и музыка дансате, из ряда отдельных небольших пьес (номеров), очень выразительна и привлекательна. Так, следующую мелодию абаго (так называется самый танец абагос) из Котакачи С. Л. Морено называет «самой красивой автохтонной музыкальной пьесой, какую ему доводилось когда-либо слышать»²⁸, — и действительно, такая характеристика едва ли преувеличена:

11 Allegretto (♩ = 100)

Пингульо

Тамбориль

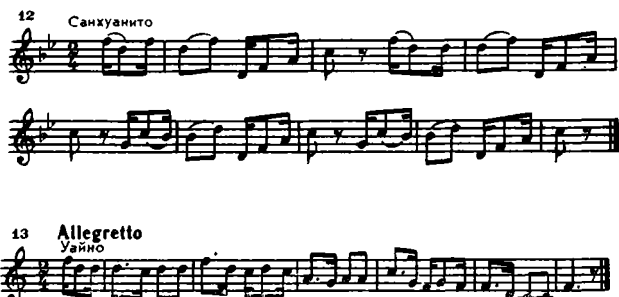
Слово абаго не встречается ни в испанских словарях, ни в словарях кечуа, и значение его сегодня уже утрачено. Неизвестно также, кого изображают абагос и что именно символизирует их танец. С. Л. Морено лучше, чем кто-либо, знакомый с предметом, видит в гротескных и одновременно угрожающих фигурах абагос хорошо замаскированную сатиру на испанских конкистадоров²⁹. Такое предположение кажется не лишённым основания, тем более что подобного рода танцы и хореографические пантомимы, в которых выведены — иногда открыто, иногда в более или менее завуалиро-

ванном виде — фигуры испанцев (конкистадора, алькальда, сборщика податей, судьи), были широко распространены у андских индейцев в колониальную эпоху и некоторые из них, безусловно, могли сохраниться до наших дней.

В ряде мест эквадорского альтиплано в дни праздника Corpus Christi, помимо дансантес и абагос — главных и неизменных его персонажей, можно увидеть и других ряженых, либо участвующих в общих процессиях и танцах, либо выступающих самостоятельно. Так, в Чукипате и в других сельских округах провинции Каньяр индейцы танцуют в масках, изображающих ягнят, или молодых бычков, или оленей, и в шкурах соответствующих животных; другие наряжаются пастухами и погонщиками — с длинным кнутом за поясом, с пастушеским посохом в одной и колокольчиком в другой руке, позванивающим в ритм танца; третьи несут серпы и снопы колосьев и в специальном танце, сопровождаемом хоровым пением, имитируют процесс жатвы (аналогичный «танец жнецов» есть и у индейцев Гуаласео, провинция Асуай). В Алангаси (провинция Пичинча) всеобщее внимание привлекают «рукус» — группы индейцев, изображающих старцев, в соответствующих масках, сгорбленных, опирающихся на причудливо искривленные посохи и шествующих с присущей их возрасту неловкостью и затрудненностью движений. Несмотря на несколько комичный внешний вид рукус и некоторые явно позднейшие по времени детали их маскарада (как, например, употребляемые иногда длинные накладные бороды — атрибут, который мог быть заимствован только у испанцев уже в колониальную эпоху), самый их танец с неторопливой поступью и церемониальными фигурами указывает на древнее и, по всей видимости, ритуальное происхождение. Этот танец под разными названиями (мачу-тусух, к'опо-к'опо, ауки-ауки) известен и в других районах андского нагорья, причем не только среди кечуа, но и у аймара; в частности, Энрике Облитас Поблете описывает его в ряду традиционных танцев жителей Чарасани, Амарете, Аполо, Курвы и других аймарских поселений провинции Баугиста-Сааведра (департамент Ла-Пас, Боливия) ³⁰.

Праздники в честь святых Хуана (Иоанна), Педро (Петра) и Пабло (Павла), отмечаемые с 24 по 29 июня, отличаются более светским характером приуроченных к ним народных развлечений (включающих, в частности, корриды и петушиные бои), танцев и музыки, особенно в северных провинциях Имбабура и Пичинча. Участники процессий выступают в повседневной одежде, без масок и иных маскарадных атрибутов, а в танцах, очень простых и свободных по хореографии, принимают участие и мужчины, и женщины, и дети. Обычная музыка, звучащая в эти дни, — небольшие пьесы, отчасти маршеобразного, отчасти танцевального склада, подвижные, веселые и чисто светского характера, подчеркиваемого еще и тем, что исполняются эти пьесы исключительно на европейских (креольских) инструментах — флейтах, гитарах, скрипках, бандуриях, арфах, нередко духовыми оркестрами, но никогда на пингульо и тамборилях, которые у индейцев являются преимуще-

ственно ритуальными инструментами. Как и дансанте, эти музыкальные пьесы носят испанское название «санхуанито» (от имени Сан Хуан). Мелодии их очень своеобразны, с характерными синкопированными фигурками на сильных долях такта, типичными для традиционной индейской музыки всей андской зоны — от Эквадора до северо-западных провинций Аргентины. Несомненно интонационное и ритмическое сходство мелодий санхуанито с самым популярным индейским танцем Анд уайно, в чем нетрудно убедиться, сравнив, например, следующие две записи:



Сразу же вслед за днем святого Павла, 30 июня, в местечке Ликан, близ Риобамбы (провинция Чимборасо), справляется чрезвычайно интересная церемония «Инга-Палья» (принцесса Инка), воспроизводящая в ритуально-хореографической пантомиме действительное историческое событие — династический брак Инки Уайна Капака с принцессой Пакчей, дочерью Качи, последнего правителя царства Киту. Церемония разыгрывается под открытым небом на холме неподалеку от селения. Инку и принцессу изображают индейские мальчик и девочка в коронах, со скипетрами и прочими атрибутами королевской власти. Они восседают на богато украшенных носилках, которые несут на плечах четыре вассала, за ними шествуют «уамингас» — высшие сановники в пышных одеяниях, образующие почетный кортеж, далее «герольды», вооруженные маканами, и наконец рядовые индейцы. Процессия направляется в селение, на площади которого в присутствии алькальда или главного духовного лица исполняется церемониальный танец, после чего королевская свита трижды обходит площадь и удаляется. К сожалению, во время этой красочной пантомимы сегодня уже нельзя услышать подлинную индейскую музыку; шествие сопровождает местный духовой оркестр, играющий обычные марши, а танец на площади исполняется под музыку санхуанитос.

Каждое даже самое маленькое индейское селение в Горном районе имеет своего святого покровителя. Праздники в их честь длятся, как правило, целую неделю, от воскресенья до субботы, в продолжение которой не смолкает музыка оркестров и не прекращаются танцы, шествия с изображением святого, маскарадные

процессии, выступления ряженных, массовые игры, различные состязания и т. п.

Наибольший интерес среди этих праздничных мероприятий представляют выступления «юмбос» — группы индейских танцоров, составляющих кортеж «чаки-капитана», символизирующего собой, по мнению С. Л. Морено, верховного жреца. Танец, исполняемый юмбос, имеет очевидный ритуальный характер и также называется «юмбо».

В Котакачи в первый день праздничной недели после утренней мессы в храме и торжественного шествия с изображением святой Анны — покровительницы этого маленького городка в Имбабуре — на главную площадь выходят чаки-капитан (чаще называемый просто «чаки» или «капитан») со своим адъютантом и юмбос с группой музыкантов. Чаки и адъютант одеты совершенно одинаково и во все белое: на них длинные, до колен просторные куртки с пелериной, расшитые орнаментом из мишуры и блестков, широкие пояса, длинные панталоны с такими же украшениями, как и на куртках, и с бахромой из золоченых нитей по нижнему краю, на ногах чулки и башмаки или альпартаты, на руках белые перчатки; головными уборами служат остроконечные с узкими полями сомбреро, украшенные плюмажем из разноцветных перьев, на шее повязаны шелковые платки также броских расцветок — единственные два яркие пятна на всем белом. В правой руке у каждого довольно длинный посох с большим набалдашником, украшенный лентами и инкрустациями, в левой — зонтик, защищающий в случае нужды от палящих лучей солнца.

Чаки и адъютант сами не принимают участия в танце; они лишь присутствуют при нем, будучи постоянно на ногах и рядом друг с другом, в роли как бы главнокомандующих, принимающих парад.

Юмбос в отличие от дансантес или абагос выступают в обычном одеянии, но безукоризненно чистом и также во всем белом: в длинных рубашках, стянутых короткими поясами, коротких — чуть ниже колен — штанах, широкополых сомбреро, с яркими шейными платками и двухметровым копьём в руке.

Хореографическую основу юмбо, как и всех коллективных индейских танцев, составляет движение по кругу. Сам танец состоит из серии отдельных номеров, порядок и смену которых указывает ведущий — также постоянная фигура в танцах индейцев; в юмбо его роль исполняет либо алькальд, либо наиболее опытный и искусный танцор. По окончании каждого номера танцующие поворачиваются лицом к центру круга и трижды издают громкий и продолжительный крик — нечто вроде магического заклинания, отголосок, по всей видимости, древнего молитвенного обращения к божественному светилу, имеющего целью привлечь его внимание и снискать благорасположение.

Из всех бытующих ныне в Эквадоре индейских танцев юмбо — самый богатый по числу и разнообразию фигур, самый трудный для исполнения, требующий большого опыта и мастерства и в то же время, по единодушным отзывам очевидцев, самый артистичный

и красивый в зрелищном отношении. Не менее красива и сопровождающая танец музыка, также называемая юмбо. Как правило, каждая группа юмбос выступает со своими музыкантами (обычно их шесть-восемь человек), которые располагаются с внешней стороны круга танцоров. Музыканты подвешивают на мизинец левой руки крохотный, не более 10 см в диаметре, тамбориль и в левой же руке держат также самых миниатюрных размеров однорядную флейту Пана с восемью трубками, в то время как в правой руке у них тоненькая деревянная палочка, которой отбивают ритм по мембране тамбориля. Иногда к этому маленькому оркестру присоединяются еще два музыканта: один играет на пингульо с шестью отверстиями, дублируя мелодию флейты Пана октавой выше, другой — на тамбориле средних размеров.

Музыка юмбо состоит из нескольких следующих одна за другой довольно развернутых пьес, соответственно числу номеров танца. Вот начало одной из них, открывающей выступление юмбос в Котакачи:

14 Allegretto (♩ = 96)

Флейта Пана

Тамбориль

simile

и т.д.

Юмбо известен практически во всех провинциях эквадорского альтиплано — от Имбабуры до Асуая, причем и танец, и музыка повсеместно обладают очень большим сходством.

Другим заслуживающим внимания танцем, часто исполняемым в дни праздников в честь святых покровителей, является «танец с лентами», обычно называемый в литературе испанским словом «синтас» — «ленты», у инков же известный как «улу-симп'ана», или «к'очой». К вершине врытого в землю достаточно высокого шеста привязывают 10, 12 или больше длинных разноцветных лент. Столько же танцоров, взявшись каждый за свободный конец ленты, с танцем, а иногда и с пением в такт музыке движутся вокруг шеста — либо попеременно то в одну, то в другую сторону, либо, разделившись попарно, одновременно в противоположных направлениях. При этом ленты то обвивают шест, то веером распускаются вокруг, то переплетаются живописными крестообразными узорами. «Синтас» сопровождается музыкой дансанте, санхуанито или какого-нибудь другого местного танца, исполняемой обычно на пингульо и тамбориле.

Следует сказать, что подобные танцы с лентами были широко

распространены в доколумбовой Америке и ныне сохраняются, помимо Эквадора, в Мексике, Гватемале, Венесуэле, Колумбии, Перу, Боливии, Аргентине. Среди юкатанских майя есть танец, известный под названием «шаги гигантов»: вместо лент танцоры привязывают к дереву крепкие веревки и с их помощью совершают огромные прыжки. Кое-где в Мексике подобные танцы, более напоминающие опасные акробатические упражнения, называются «летуны». Танцы с лентами бытуют и среди креольского населения Латинской Америки, в том числе в Эквадоре, однако они не являются адаптацией индейских, а были завезены в колониальную эпоху из Испании и Португалии, где существовали задолго до путешествия Колумба.

Музыкальный инструментарий эквадорских кечуа, достаточно богатый и разнообразный, представляет собой наследие инкской эпохи и, за исключением некоторых региональных особенностей, является общим для всего андского нагорья, включая ударно-шумовые (идиофоны), ударные (мембранофоны) и духовые (аэрофоны) инструменты. Наибольшее значение из них, как мы уже отчасти видели выше, имеют пингульо, флейта Пана и тамборили.

Пингульо (это название бытует только в Эквадоре, вообще же оно имеет множество вариантов — пинкильо, пингильо, пингольо, пинкульо, пинкуильо и т. д.) — наиболее общий и, возможно, наиболее древний в андской зоне тип вертикальной флейты. На его широкое распространение и всеобщее употребление в инкскую эпоху указывает уже тот факт, что на языке аймара музыкант (в широком значении этого слова) назывался «пинкольори», т. е. «играющий на пинкольо», ибо, как указывает Диего Гонсалес Ольгин в «Словаре...» 1608 г., «обычно музыкант играл на пинкольо», слово же «пинкольо» в свою очередь в словаре Гонсалеса Ольгина объясняется как «всякого рода флейта»; Карлос Вега говорит, что и сегодняшние индейские музыканты боливийского альтиплано и Северной Аргентины часто называют словом «пинкольо» любую вертикальную флейту, даже кену³¹. Изготавливают пингульо из тростника, реже из кости; средняя длина инструмента составляет примерно 30 см, диаметр ствола 2—3 см, обычное число боковых отверстий шесть, однако в Эквадоре индейцы употребляют два типа пингульо — с шестью и с тремя отверстиями. Последний тип отличается от первого не столько художественными и техническими возможностями, сколько тем, что позволяет музыканту играть одновременно и на пингульо, держа его в левой руке, и на подвешенном на шее тамбориле, ударяя по нему палочкой, которую он держит правой рукой. Такая манера игры, при которой один музыкант выполняет функции и солиста, и аккомпаниатора (о ней мы вскользь упомянули выше при описании дансанте), не раз была зафиксирована в прошлом разными авторами (в частности, Антонио де Ульоа наблюдал ее в Эквадоре в 1735 г.³², Эдуард Пёппиг — в Перу в 1829 г.³³) и сохраняется и поныне среди андских аборигенов от Эквадора до Аргентины и Чили. Что касается пингульо с шестью отверстиями, то на нем можно играть только с помощью обеих рук, и в этом случае ему аккомпанирует на тамбориле второй музыкант,

играющий уже не одной, а двумя палочками. Звучание пингульо достаточно насыщенное и приятное, а главное его назначение — сопровождать танцы, для чего, как правило, используются несколько пингульо, играющих в унисон, и тамборили. Кроме того, пингульо служит и индивидуальным инструментом, будучи постоянной принадлежностью одиноких путников, совершающих длительные переходы по горным тропинкам, и пастухов-лямеров, охраняющих стада лам в высокогорных долинах и оживляющих незатейливыми наигрышами пингульо безмолвие и однообразие безлюдной пуны.

Флейта Пана, называемая в Эквадоре испанским словом «рондадор», несмотря на общеизвестное кечуанское ее наименование «антара», так же как и пингульо, имеет здесь две разновидности. Одна, распространенная по всему Горному району, за исключением крайних северной и южной его провинций Карчи и Лоха, представляет собой инструмент средних размеров с одним или двумя рядами трубок, число которых колеблется от 12—14 до 20, 26 и даже до 33 и 42³⁴, и с характерной для этого инструмента настройкой по терциям. Такой тип флейты Пана повсеместно преобладает в Андах. Напротив, второй тип — миниатюрный (размерами 6—7 на 10—12 см) однорядный рондадор с восемью трубками и пентатонным строем, называемый «уарунтси», встречается, по свидетельству С. Л. Морено, только среди индейцев Отавало, Котакачи, Атунтаки, Ибарры и некоторых других районов провинции Имбатура и является ритуальным инструментом, поскольку употребляется исключительно в праздники почитания местных святых для сопровождения описанного выше танца юмбо³⁵. Также нигде более, насколько нам известно, не встречается и описанный там же способ одновременной игры на уарунтси и маленьком тамбориле, хотя в принципе он восходит еще к доинкской эпохе: фигурки музыкантов, играющих на флейте Пана, а другой рукой ударяющих по барабану, запечатлены в рисунках на керамике Мочика (100—800 гг.) и в скульптурных изображениях Наска (примерно тот же период)³⁶.

Индейцы эквадорского альтиплано употребляют тамборили самых различных размеров в зависимости от их назначения: от совсем маленьких, диаметр которых не превышает 10 см (как те, что в дуэте с уарунтси сопровождают юмбо), до огромных с диаметром мембраны до 60—65 см (последние в ряде мест называются «тамбора»). Все эквадорские тамборили имеют удлиненный корпус правильной цилиндрической формы и независимо от своих размеров снабжены двумя мембранами, натяжение которых регулируется специальной шнуровкой. На маленьких и средних тамборилях играют одной или двумя деревянными палочками, на больших (тамборах) — специальной колотушкой с утолщенным наконечником.

Заслуживают хотя бы беглого упоминания некоторые другие музыкальные инструменты эквадорских кечуа. Прежде всего это тростниковая вертикальная флейта с шестью, изредка с тремя отверстиями (к сожалению, авторы не приводят ее местного, индейского или испанского названия). И по звучанию, и по своим функ-

циям эта вертикальная флейта напоминает пингульо, с которым, по словам С. Л. Морено, соперничает в популярности, и отличается от последнего лишь отсутствием наконечника, служащего для направления струи вдвухаемого воздуха на верхний край устья инструмента, что упрощает ее конструкцию, но требует от исполнителя больших усилий при игре. Разных размеров и формы рога, а также кипа — крупная морская раковина с двумя-тремя просверленными отверстиями и резким и сильным звуком, в прошлом военные инструменты инков, а ныне создающие народ на коллективные работы, оповещающие о начале корриды или предупреждающие о передвижении большого стада, дополняют арсенал современных духовых инструментов индейцев. Разнообразны по форме, материалу, из которого изготовлены, и способу употребления различные погремушки, бубенчики и колокольчики с общим звукоподражательным наименованием «чиль-чиль». Во времена инков они делались из золота, серебра и бронзы (коллекция таких чиль-чиль хранится в Муниципальном музее Гуаякиля), современные же обычно медные или жестяные. Эти погремушки нанизывают на шнуры, которыми танцоры обвязывают щиколотки, колени, а иногда даже опоясываются ими, так что каждый танцор как бы составляет целый шумовой оркестр, причем требуется немалое искусство и очень точная координация движений, чтобы управлять таким оркестром и производить прихотливые ритмические узоры, вплетающиеся в общий ритм танца. Нередко связку или несколько связок погремушек укрепляют на верхнем конце деревянной или камышовой трости, которой либо ритмично потряхивают, либо подчеркивают сильные доли музыки, ударяя нижним концом трости о землю.

Еще один автохтонный музыкальный инструмент, далеко не из первых по своему значению, но весьма любопытный, можно увидеть и услышать у индейцев Имбабуры. Речь идет о монохорде под названием «парунтси» — единственном струнном инструменте эквадорских кечуа. Парунтси представляет собой типичный «музыкальный лук», известный у многих американских индейцев, согнутый в дугу упругий и гибкий прут, концы которого стянуты струной, свитой из волокон питы (одна из разновидностей агавы). Исполнитель, держа инструмент за один конец дуги, зажимает струну у противоположного ее конца зубами, так что полость рта служит резонатором, и щиплет струну пальцами другой руки. Трудно представить, чтобы можно было извлечь из такого примитивного инструмента что-либо большее, чем несколько отдельных звуков, а между тем, то укорачивая, то удлиняя струну в зависимости от того, в каком месте она зажата зубами, а также регулируя ее натяжение мизинцем, в то время как остальные пальцы перебирают по струне, искусные музыканты исполняют на парунтси не только связные мелодии, но даже подвижные санхуанитос и другие индейские танцы.

Из инструментов европейского происхождения эквадорские индейцы издавна употребляют скрипку и арфу (так называемую крепоскую арфу, сохраняющую конструкцию старинной испанской арфы XVI в. — диатонического строя и без педалей), значительно

реже гитару, бандурию, бандолин, а сравнительно с недавнего времени кларнет, корнет-а-пистон и аккордеон (последний встречается почти исключительно в провинциях Каньяр и Асуай, где пользуется популярностью среди индейцев каньяри, называющих его «концертиной»). Эти же инструменты нередко входят в состав сельских оркестров, образуя подчас причудливые на непривычный слух сочетания с традиционными инструментами индейцев.

Вся автохтонная музыка эквадорских кечуа, и вокальная, и инструментальная, основана на пентатонных звукорядах (так называемая инкская пентатоника). Лишь самые архаичные мелодии обнаруживают иную, возможно, еще более древнюю ладовую систему — тритонику (как, в частности, приведенный выше «хауай»; см. пример 9). Инкская пентатоника, впервые исследованная и описанная Р. и М. д'Аркур, включает все пять возможных видов пентатонного звукоряда (в зависимости от интервального соотношения ступеней), причем два из них — А и С, по классификации д'Аркуров, ставшей общеупотребительной в латиноамериканской музыкальной фольклористике³⁷, — имеют «мажорное», а два (В и D) — «минорное» наклонение, определяемое характером терцовых и секстовых интервалов внутри звукоряда. Самая примечательная особенность индейской музыки Эквадора заключается в абсолютном преобладании «минорных» звукорядов В и D, что придает ей неповторимо своеобразный общий «минорный» колорит, отличающий ее, например, от индейской музыки Перу или Боливии, в которой количественное соотношение «мажорных» и «минорных» звукорядов иное. Эта отличительная черта автохтонной эквадорской музыки настолько заметна и характерна, что дает иным авторам повод для весьма безосновательных заключений о «минорном», «меланхолическом», «мрачном» и т. п. складе души эквадорских индейцев. Между тем та специфическая нота меланхолии, жалобы, которая действительно нередко звучит в музыке андских индейцев, не зависит от тех или иных звукорядов, и появилась она не в инкскую, а уже в колониальную эпоху. Как подчеркивает перуанский историк и писатель Луис Э. Валькарсель, — и мы полностью присоединяемся к его словам, — «эта печаль в музыке и поэзии — результат длительного порабощения расы»³⁸.

В метрике индейской музыки Эквадора, как и всего андского нагорья, господствуют двухдольные размеры. В них выдержаны почти все песни и все наиболее традиционные танцы эквадорских кечуа — санхуанито, абаго, юмбо. Исключение составляет лишь дансанте, на чем мы специально останавливались выше. Эпизодически же встречающиеся в тех или иных жанрах индейской музыки Эквадора трех- и шестидольные размеры являются результатом воздействия креольской метрики.

* * *

Народная креольская музыка Эквадора, как и всей так называемой тихоокеанской (или западной) зоны креольской музыкальной культуры, охватывающей тихоокеанское побережье Южной, Цент-

ральной и отчасти Северной Америки, обнаруживает отчетливо выраженные испанские корни в ладовом, гармоническом и метроритмическом строе, в традиционных формах песенной поэзии, в музыкальном инструментарии. Это проявляется в основных слагаемых самой структуры креольской музыки Эквадора: в господстве мажоро-минора, в симметрии периодов, в явном предпочтении, оказываемом трехдольным метрам (в том числе типично испанскому переменному метру $\frac{6}{8}$ — $\frac{3}{4}$), в абсолютном преобладании в песенной поэзии таких классических испанских строфических единиц, как копла, сегидилья и дещима, и такого стихотворного размера, как кастильский восьмисложник (четырёхстопный хореический стих), в излюбленной манере пения на два голоса параллельными терциями, наконец в повсеместном распространении струнных щипковых инструментов — гитары и производных от нее. Кроме того, в Эквадоре до наших дней сохраняются многие песенные и песенно-танцевальные жанры и формы, непосредственно занесенные с Пиренейского полуострова: старинные испанские романсы (в том числе древнейший романс «каролингского цикла» «О Карле Великом, или О двенадцати пэрах Франции», зафиксированный П. Карвалью-Нету в Кито и Гуаякиле³⁹), множество поэтических строф, которые и сегодня можно услышать в Кастилии или Эстремадуре и которые патриарх эквадорской фольклористики Хуан Леон Мера включил в свой сборник «Песни эквадорского народа» (1892), красивейший танец Андалусии фанданго и андалусийская старинная песня канья, валенсийские альбаэс, рождественские вильянсикос, алабадос, лоас.

Важно, однако, подчеркнуть и другое: общий колорит креольской музыки Эквадора, характер ее звучания, присущий ей стиль исполнения придают ей неповторимый отпечаток национального своеобразия, делают ее решительно непохожей на народную музыку Испании и в то же время отличают от креольской музыки соседних республик — Перу и Колумбии. Кроме того, креольская музыка Эквадора различна в Горном и Западном районах: на альтиплано она более сдержанна, строга и несколько меланхолична, на побережье в ней немало афроидных элементов, придающих креольской музыке этой зоны более чувственный, возбужденный характер. Различно и жанровое содержание креольской музыки этих районов: многие песни, танцы, а также музыкальные инструменты бытуют только в Андах или только на побережье.

Среди самых древних креольских танцев Эквадора, сохраняющихся до настоящего времени, первое место, бесспорно, принадлежит самакуэке, возглавляющей целое семейство креольских парных танцев-пикаресок, хореографическим содержанием которых является любовная пантомима, а исполнителем — отдельная пара (дама и кавалер). Исторически эти танцы восходят к европейским танцам-пикарескам XV—XVI вв. — испанской сарабанде, французской куранте, итальянской гальярде. Формирование их в Америке относится к XVII—XVIII вв., а период расцвета охватывает все XIX столетие, на протяжении которого самакуэку танцевали от Эквадора до Аргентины и Чили, причем всюду она фигурировала как «байле

насьональ» — «национальный танец». «Самакуэка — национальный чилийский танец,— указывал Карлос Вега.— Ничто не может сравниться с тем энтузиазмом, который она пробуждает во всех присутствующих»⁴⁰. «Самакуэка...— настоящая страсть боливийцев», — заявлял в 1872 г. французский путешественник Андре Брессон⁴¹. «Чилена, байлесито, самакуэка»,— говорил несколькими годами позже соотечественник Брессона археолог Шарль Винер, перечисляя самые популярные национальные танцы Перу⁴². Федерико Эспече, описывая музыкальный быт аргентинской провинции Катамарка, отмечал в 1875 г., что «нет почти ни одного жителя этой провинции, который не сумел бы сыграть на гитаре самакуэку»⁴³. Что касается Эквадора, то цитированный нами выше Эрнест Чартон, неоднократно видевший самакуэку в Кито в 1862 г., говорил о ней следующее: «Столичные жители испытывают такую потребность в шумных развлечениях... и в первую очередь в танцах, что здесь не редкость увидеть священнослужителя, забывающего о своей сутане, или лучше сказать — подымающего ее полы до колен, дабы продемонстрировать, с какой ловкостью и изяществом он выделывает фигуры самакуэки»⁴⁴.

Вот как описывали исполнение самакуэки очевидцы, наблюдавшие ее в разных местах Южной Америки и в разные годы на протяжении второй половины прошлого столетия.

«Танцовщица с развернутым платком в одной руке, придерживая край юбки кончиками пальцев другой, легко ускользает от наступающего партнера. Тот кружит вокруг дамы, всячески стараясь привлечь ее внимание, становясь то важным, чванливым, знающим себе цену, то вновь превращаясь в галантного кавалера и ни на мгновение не забывая о ритме. Кокетка с неизменно опущенным в землю взглядом остается равнодушной. Музыка, пение, удары в ладони подбадривают настойчивого ухажера. Он удваивает старания, выказывает все свое обаяние. Напрасно. Ее взгляд по-прежнему не отрывается от кончиков башмачков, она по-прежнему холодна и бесчувственна и ускользает, как сон»⁴⁵.

«Постепенно музыка становится все живее,— как бы продолжает рассказ другой очевидец,— танец — стремительней и, наконец, доходит до неистовства. Движения и пируэты уступают место страстной мимике. Оба, словно загнипнотизированные, не отрывают глаз друг от друга. Дама еще сопротивляется, но недолго. Победенная, задыхающаяся, с выбившимися волосами, она падает в изнеможении на руки победителя, который подхватывает свою добычу под восторженные крики присутствующих»⁴⁶.

«Каждый из партнеров,— добавляет третий,— соблюдает свой собственный стиль, и это немало прибавляет к красоте и привлекательности танца»⁴⁷.

Хореография современной самакуэки сохраняет традиционные черты, и сегодня в ней нетрудно узнать тот самый танец, который описывали путешественники и бытописатели сто и даже сто пятьдесят лет назад. Самакуэка сопровождается аккомпанементом арфы или гитары и пением коплас. Мелодии ее необычайно красивы, гиб-

ки по своему рисунку и исполнены особого, внешне сдержанного, но внутренне неукротимого темперамента и энергии, которые придают им регулярный переменный метр с прихотливо синкопированным ритмом



и непрерывная биритмия, возникающая между пением и инструментальным сопровождением. Коплас самакуэки чаще всего любовного содержания и, несмотря на подвижный и жизнерадостный характер самого танца, исполнены неизменной печали и меланхолии, как, например, следующие:

В горький час расставаңья
До встречи далекой
Она дарит мне поцелуй нежный,
Он дороже любых соковиц.

И, заливаясь слезами,
Говорит мне: «Помни,
Если ты обо мне вздыхаешь,
Я по тебе тоскую и плачу».

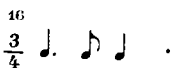
В прошлом, когда самакуэка была одновременно и салонным, и народным танцем, ее танцевали в городах и сельских местностях как в сьерре, так и на побережье. Сегодня ее распространение среди креольского населения Эквадора ограничивается, по-видимому, лишь центральными провинциями Горного района. Здесь же изредка встречается другой старинный креольский парный танец-пикареска, ровесник и родной брат самакуэки — гато (П. Карвалью-Нету отмечает его присутствие по крайней мере в Пильяро, провинция Тунгурауа, и в Риобамбе⁴⁸). Хореографически гато очень близок самакуэке и отличается от нее лишь несколько более плавными, закругленными фигурами (не случайны такие неизменные эпитеты по отношению к этому танцу в литературе, как «легкий», «изящный», «грациозный») и содержанием сопровождающих его песенных строф — обычно веселых, шутливых, иногда насмешливо-грубоватых:

Девчонка, что причиной
Моих бессонниц,
Вчера с другим гуляла,—
Конец терпенью!

Теперь у моей любезной
Одним зубом меньше.
Потеря не в убыток —
Мы помирились.

К этой же группе креольских парных танцев Эквадора относятся альбасо, пасакалье, пасамано, амор фино, качульяпи. Последний танец представляет собой вариант амор фино, но исполняется в значительно более быстром темпе. Все эти танцы бытуют преимущественно в горных провинциях. Аккомпанируют им струнные щипковые инструменты — арфа, гитара, бандуррия, бандолин.

Иного характера танец пасильо — один из самых популярных и распространенных в Эквадоре. Пасильо — креольский вальс, генетически ведущий начало от европейского, завезенного в Южную Америку в самом начале прошлого столетия⁴⁹. Здесь европейский танец-фаворит, чья музыка родилась на берегах «голубого Дуная», а хореография — в парижских салонах, заметно изменил и то, и другое. В его хореографии появились фигуры, заимствованные от креольских танцев, мелодическая линия стала более плавной, закругленной, а традиционная формула аккомпанемента, напротив, превратилась в ритмически более острую, с акцентом, переходящим с сильной на слабую долю такта:



Пасильо танцуют в Эквадоре повсеместно, где есть креольское население, причем в горных провинциях его исполняют в более подвижном темпе, чем на побережье, где предпочитают местную разновидность пасильо, так называемый пасильо ленто — «медленный пасильо». Широко распространен пасильо и в соседней Колумбии, где также известны два его варианта — медленный и более быстрый.

Совсем иной мир по сравнению с Горным районом представляет собой креольская музыка эквадорского побережья, где негры и мулаты, составляющие значительную прослойку здешнего населения, вносят в нее специфический акцент и жизнерадостно-яркие краски своих музыкальных традиций. Этот акцент настолько значителен, что дает основание П. Карвалью-Нету характеризовать музыкальный фольклор Косты как «негро-испанский», в отличие от «индо-испанского» фольклора Сьерры⁵⁰. Здесь музыка, танцы и песни подчеркнута возбужденны, чувственны, шумны; здесь креольские трехдольные метры постоянно соседствуют с афро-американскими двухдольными, ритмы остро синкопированны, а ударные и ударно-шумовые инструменты образуют настоящую ритмическую полифонию. Типичные жанры музыки эквадорского побережья (танцы и песни) — агуа корта (или агуа чика), агуа ларга, агуа де сурума, бомба, бунди, андареле, кадэрона, карамба, фабрисано, санфанито, моно, беруху, чигуало, бамбуко, торбельино (последние два танца еще в прошлом столетии пришли в Эквадор из Колумбии, где издавна принадлежат к числу самых популярных национальных танцев), а музыкальные инструменты, помимо неизменной гитары, — альфандоке (закрытый с обоих концов бамбуковый цилиндр с насыпанными внутрь мелкими бусинками или сухими семенами), кунуно

(большой барабан с одной мембраной), гуачарака (деревянный скребок), чуро (длинная деревянная труба с продольными прорезями, раньше входившая в состав военных духовых оркестров), ксилофон маримба, а также инструментальные ансамбли «банда моча», включающие преимущественно духовые инструменты европейского происхождения — малые и большие флейты, кларнеты, корнет-а-пистоны, тамборы и некоторые другие.

Самый излюбленный музыкальный инструмент на побережье Эквадора — ксилофон маримба, завезенный в свое время африканскими невольниками из Конго и ныне являющийся постоянной принадлежностью музыкального быта не только негров, мулатов и креолов, но и, как свидетельствует С. Л. Морено, индейцев колорадо в провинции Эсмеральдас⁵¹. Маримба представляет собой ряд бамбуковых трубок разной длины, расположенных вертикально в последовательности от самой короткой трубки до самой длинной. Каждая трубка накрыта сверху пластинкой из очень твердого, а потому хорошо резонирующего пальмового дерева (чонтаду́ро). Инструмент укреплен на специальных подставках, иногда для лучшей звучности его подвешивают в висячем положении. На маримбе играют два исполнителя — один в высоком, другой в низком регистре. Звуки извлекаются ударами деревянных палочек с каучуковыми наконечниками (так) по пальмовым пластинкам. Есть двойные маримбы — с двумя рядами трубок; для игры на них требуются четыре музыканта (маримберо).

Маримба — мелодический, богатый выразительными возможностями и весьма подвижный в техническом отношении инструмент, а звучание ее исключительно красиво, поэтому «не будет преувеличением сказать, — как пишет Пердомо Эскобар, — что не найдется ни одного селения на побережье... где не было бы упомянутого инструмента. Под рокот волн слышно, как доносятся нежные звуки маримбы, сопровождающие печально-томные децимы моренос, как в этих местах зовут негров. Когда умирает ребенок, его провожают пением под звуки той же маримбы, желая ангелочку, отправляющемуся в долгое путешествие, счастливого пути»⁵². Прибавим, что под аккомпанемент маримбы сельские жители побережья провинции Манаби, окончив трудовой день, водят лунными вечерами неторопливые хороводы с пением чигуало — лирических песен этого края. Наконец, маримба дала наименование целой группе танцев негров и мулатов побережья Эквадора и Колумбии — так называемым байлес де маримба («танцы под маримбу»), исполняемым под аккомпанемент инструментальных ансамблей, в которых ведущая роль принадлежит маримбе.

К сожалению, приходится констатировать, что многие креольские танцы и песни Эквадора, которые видели и слышали путешественники, бытописатели, фольклористы сто, восемьдесят и даже пятьдесят лет назад, сегодня либо уже полностью исчезли, либо на пути к исчезновению. Так, за исключением самакуэки и отчасти гато, танцы-пикарески, число которых в андских странах еще в начале нынешнего столетия достигало нескольких десятков, по-види-

тому, полностью вышли из обихода креольского населения Эквадора. Не встречаются в современных записях фольклористов и красивейшие лирические песни ярави и тристе, в прошлом звучавшие и в избранных салонах, и в придорожных харчевнях от Кито до Буэнос-Айреса (д'Аркуры смогли еще около 1920 г. записать в Андах несколько образцов ярави и тристе; не следует смешивать креольский ярави с индейским арави, о котором шла речь выше). Уходят в прошлое и так называемые контрапунто — состязания народных певцов-импровизаторов, всегда вызывавшие самый живой интерес публики (правда, П. Карвалью-Нету установил присутствие «контрапунто» в 1960-х годах в двух центральных провинциях Горного района Эквадора — Боливар и Чимборасо⁵³).

Необходимо, однако, сказать, что Эквадор отнюдь не составляет в данном отношении какого-то исключения. Как подчеркивает Луис Э. Валькарсель, имея в виду весь регион Центральных Анд, если «индейская и индо-метисская музыка и танцы обладают устойчивым иммунитетом по отношению к иностранным танцам и европейской или африканизированной музыке», то в противоположность этому «музыка креолов и белых метисов прямо и постоянно принимает музыкальные и хореографические влияния и моды»⁵⁴. То же отмечает Габриэль Эскобар, когда пишет, что не только «средние и высшие классы обнаруживают очень малое влечение к креольской музыке и танцам и очень большую тягу к афро-кубинской музыке, в особенности к болеро, к мексиканским и неаполитанским песням и к испанской танцевальной музыке», но и «низшие социальные городские круги... благодаря таким современным средствам распространения, как кино, радио и грампластинки, отдают явное предпочтение афро-кубинским танцам и песням»⁵⁵. И действительно, «экспансия» европейской и особенно афро-кубинской музыки в креольскую музыкальную среду наблюдается сегодня в большей или меньшей степени во всех латиноамериканских странах и, как считает Габриэль Эскобар, «нужно ожидать, что со временем это проникновение будет усиливаться»⁵⁶.

¹ Mayer-Serra O. Música y músicos de Latinoamérica. México, 1947, t. 1, p. 333.

² Moreno S. L. Historia de la música en el Ecuador. Quito, 1972, v. 1, p. 202, 28.

³ Ibid., p. 47.

⁴ Ibid., p. 49—66; Martí S. Alt-América. Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit.— In: Musikgeschichte in Bildern. Leipzig, 1970, Bd. 2, Lief. 7, S. 146—149 (Abbildungen 123 bis 128).

⁵ Vigna J. Bosquejo sobre los indios shuaras o jibaros.— América indígena, México, enero 1945.

⁶ Цит. по: Muriel I. Contribución a la cultura musical de los indios viva-

ros del Ecuador.— Música, La Habana, 1976, N 60, p. 4.

⁷ Открытие великой реки амазонки. М., 1963, с. 46.

⁸ Muriel I. Contribución..., p. 4—5.

⁹ Monteros R. M. Música autóctona del oriente ecuatoriano. Quito, 1942.

¹⁰ Luzvy Ph. Jivaro. Colection du Musée de l'Homme. Paris, 1958.

¹¹ Moreno S. L. Historia..., v. 1, p. 33—38.

¹² Carvalho-Neto P. de. Geografía del folklore ecuatoriano. Quito, 1967, p. 99—100.

¹³ Moreno S. L. Historia..., v. 1, p. 71.

¹⁴ См.: Струйский П. Национальная музыкальная культура.— В кн.: Культура Перу. М., 1975; Пичугин

- II. Музыкальная культура андских народов. М., 1979.
- ¹³ *Moreno S. L. Historia...*, v. 1, p. 97.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 191—195.
- ¹⁷ *Béclard-d'Harcourt M.* Le folklore musical de la région andine. Equateur, Pérou, Bolivie.— In: Encyclopédie de la musique par Lavignac, première partie. Paris, 1922, p. 3356, ex. 8.
- ¹⁸ *Moreno S. L. Historia...*, v. 1, p. 198—199.
- ¹⁹ *Lara J.* La cultura de los inkas. La Paz; Cochabamba, 1967, v. 2, p. 389—390.
- ²⁰ *Aretz I.* Costumbres tradicionales argentinas. Buenos Aires, 1954, p. 21.
- ²¹ *Carvalho-Neto P. de.* Geografía..., p. 118.
- ²² *Moreno S. L. Historia...*, v. 1, p. 200.
- ²³ *Coluccio F.* Fiestas y costumbres de América. Buenos Aires, 1954, p. 61—73.
- ²⁴ *Moreno S. L. Historia...*, v. 1, p. 99.
- ²⁵ *Morúa M. de.* Historia del origen y genealogía real de los Reyes Incas del Perú. Madrid, 1946, p. 342.
- ²⁶ Цит. по: *Vega C.* Bailes tradicionales argentinos. La zamacueca. Buenos Aires, 1968, p. 79.
- ²⁷ *Moreno S. L. Historia...*, v. 1, p. 145—148.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 115.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 113.
- ³⁰ *Oblitas Poblete E.* Cultura callawayá. La Paz, 1963, p. 342.
- ³¹ *Stevenson R.* Music in aztec and inca territory. Berkeley; Los Angeles, 1968, p. 260; *Vega C.* Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Buenos Aires, 1946, p. 214.
- ³² *Vega C.* Los instrumentos musicales..., p. 136—137.
- ³³ *Пённый Э.* Через Анды к Амазонке. М., 1960, с. 140.
- ³⁴ *Степешко-Курфтина В. К.* Древнейшие инструментальные основы грузинской пародной музыки. I. Флейта Пана. Тбилиси, 1936, с. 144.
- ³⁵ *Moreno S. L. Historia...*, v. 1, p. 84.
- ³⁶ *Lara J.* La cultura..., p. 310; *Marti S.* Alt-América..., S. 167 (Abbildung 148).
- ³⁷ *Béclard-d'Harcourt M.* Le folklore musical..., p. 3354—3355.
- ³⁸ *Valcárcel L. E.* Ruta cultural del Perú. Lima, 1964, p. 181.
- ³⁹ *Carvalho-Neto P. de.* Geografía..., p. 30, 88.
- ⁴⁰ *Vega C.* Danzas y canciones argentinas. Buenos Aires, 1936, p. 109.
- ⁴¹ Цит. по: *Vega C.* Bailes..., p. 78.
- ⁴² *Wiener Ch.* Pérou et Bolivie. Paris, 1880, p. 39.
- ⁴³ *Espeche F.* La provincia de Catamarca. Buenos Aires, 1875, p. 193.
- ⁴⁴ Цит. по: *Vega C.* Bailes..., p. 79.
- ⁴⁵ *Bellésort A.* La jeune Amérique. Chile et Bolivie. Paris, 1897, p. 338—339.
- ⁴⁶ *Vega C.* Danzas y canciones argentinas, p. 125.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 114.
- ⁴⁸ *Carvalho-Neto P. de.* Geografía..., p. 41, 52.
- ⁴⁹ *Vega C.* El origen de las danzas folklóricas. Buenos Aires, 1956, p. 81.
- ⁵⁰ *Carvalho-Neto P. de.* Geografía..., p. 129—131.
- ⁵¹ *Moreno S. L. Historia...*, v. 1, p. 89.
- ⁵² *Perdomo Escobar J. I.* Esbozo histórico sobre la música colombiana.— Boletín latinoamericano de música. Bogotá, 1938, t. IV, p. 399—400.
- ⁵³ *Carvalho-Neto P. de.* Geografía..., p. 48, 118.
- ⁵⁴ *Valcárcel L. E.* Ruta cultural del Perú, p. 188.
- ⁵⁵ *Escobar G.* Organización social y cultural del Sur del Perú. México, 1967, p. 122, 125.
- ⁵⁶ *Ibid.*, p. 123.

Глава IX

ЖИВОПИСЬ

Появление на территории современного Эквадора живописи в том смысле, который мы традиционно вкладываем в этот вид изобразительного искусства, относится к XVI в., т. е. ко времени захвата и колонизации Южной Америки испанцами. Однако это не означает, что местное население, жившее как на побережье (Коста), так и в горных районах (Сьерра), не пыталось выразить свое мироощущение посредством линии и цвета — двух необходимых компонентов искусства живописи. За много веков и даже тысячелетий до столкновения с европейской моделью искусства у представителей сменявших друг друга или сосуществовавших в этом американском регионе культур сложилось свое живописное видение. При полном отсутствии у населявших Эквадор древних индейцев понятия станковой живописи у них существовала разновидность монументальной. Так, при раскопках прибрежной культуры Хама-Кюаке (500 г. до н. э.—500 г. н. э.) были обнаружены цоколи сооружений, покрытые как монохромным, так и полихромным геометрическим орнаментом. Однако основным видом живописи в древнем Эквадоре была роспись керамики. Впервые расписной декор встречается на керамике культуры Мачалилья (2000—1000 гг. до н. э.) — второй по древности после культуры Вальдивия. Керамика всех более поздних культур как Косты, так и Сьерры имела роспись.

Эта традиция геометрического или стилизованного биоморфного орнамента была практически прервана приходом испанцев и лишь в XX в. получила своеобразный резонанс. Некоторые современные зарубежные исследователи проводят порой неправомерные, но любопытные аналогии между орнаментом керамических росписей и произведениями представителей беспредметной живописи нашего столетия. Так, орнамент на керамике культуры Тункауан, существовавшей в Сьерре (1000 г. до н. э.), они склонны считать порождением особой эстетической концепции древних индейцев, подобной теории оп-арта. Действительно, преобладание в орнаменте керамики этой культуры чисто геометрических элементов (хотя порой встречаются и стилизованные изображения животных), использование ограниченной цветовой гаммы (черный, белый, красный цвета) вызывают аналогии с произведениями художников XX в., начиная с Мондриана, Вазарели и кончая венесуэльскими кинетистами. Вряд ли правомочно применять теории нашего времени к древним культурам, напротив, известно, что европейские реформаторы живописи XX в. создавали свои эстетические концепции в значительной степени под влиянием неевропейских культур, с которыми мир познакомился в конце XIX в. благодаря археологическим раскопкам.

К моменту завоевания Эквадора испанцами эти земли входили в состав «империи» инков. Будущая столица страны Кито возникла

на месте главного города населявших высокогорные районы индейцев племени киту. Город был захвачен в 1534 г. отрядом соратника Франсиско Писарро Себастьяна де Белальказара. Вскоре Кито стал столицей провинции Эквадор, входившей в состав вице-королевства Перу.

Еще в доколумбовы времена Кито играл важную роль, находясь на середине пути между Юкатаном и Тиауанако. В эпоху колонии Кито стал главным центром католицизма в Южной Америке. Отсюда шло распространение христианской религии по всему континенту. Неудивительно поэтому, что уже в конце XVI в. в Кито велось большое строительство церквей и монастырей различных религиозных орденов: доминиканцев, августинцев, мерседариев, иезуитов, францисканцев. Каждый монастырь имел свой приход. Очень рано Кито стал и крупным художественным центром, оказавшим влияние на становление изобразительного искусства во многих вице-королевствах. В колонии отправлялись не только испанцы, но и представители других национальностей. В первую очередь это относится к монахам, ехавшим с миссионерскими целями, и к художникам, многие из которых надеялись самоутвердиться в новых землях. Надо сказать, что положение художника в испанских колониях было весьма высоким, уважаемым и хорошо оплачиваемым. Монах францисканского ордена фламандец фрай Йодоко Рике де Марселар, стремясь к осуществлению скорейшей духовной конквисты местного населения, создал в Кито в 1550 г. коллегию Сан Хуан де Евангелиста, которая в 1556 г. была переименована в Сан Андрес. Здесь индейцев обучали «пахать на волах, надевать на них ярмо, впрягать в плуг и повозки... считать... Кроме того, индейцев обучали читать и писать... играть на музыкальных инструментах, клавишных и струнных... а также живописи и резьбе по дереву и камню»¹.

Коллегия Сан Андрес при францисканском монастыре была первой школой изобразительного искусства в Кито. Впоследствии каждый монастырь стал своего рода школой мастерства, так как многие монахи были художниками и преподавали тут же свое ремесло.

В коллегии Сан Андрес живописи обучал монах из Фландрии фрай Педро Госиал, известный в истории искусства под именем «фрай Педро-живописец». Он прибыл в Кито вместе с Йодоко Рике. В обязанность Педро Госиалу вменялось учить индейцев искусству миниатюры, которая украшала главным образом певческие книги. Именно с миниатюры и начала делать свои первые шаги эквадорская живопись. Различалось три вида декора для виньеток и заглавных букв: первый — прописные буквы окружены орнаментом из элементов флоры и фауны; второй — прописные буквы текста псалмов вписаны в квадрат и окружены геометрическим орнаментом; третий — прописные буквы составляют единое целое с фрагментами листьев и обрамлены масками, птичьими крыльями, головами животных и драконов. Миниатюра, начало которой было положено в коллегии Сан Андрес, существовала в Кито и других городах Эквадора в течение всего колониального времени. Известно, что в 1613 г. известный художник, тоже монах, падре Бедон украсил изысканными

красочными арабесками инициалы официального документа монастыря Санто Доминго. Тот же падре Бедон создал виньетку с погрудным изображением богоматери дель Росарио для первой книги учрежденного в 1589 г. Братства дель Росарио.

Падре Бедон (1556—1621) — был самым крупным художником, работавшим в Кито в конце XVI — начале XVII в. Помимо искусства миниатюры, он обладал даром монументальной живописи. С его именем связано появление в Кито настенных росписей. Правда, впервые ему удалось их осуществить не здесь, а в городах провинции Колумбия, главным образом в Тунхе, куда он поехал в 1581 г. Однако этот факт имел большое значение для всего творчества Бедона, а следовательно, и для Кито, куда он вернулся в 1598 г. В Тунхе Бедон познакомился с Хуаном де Кастильяносом — известным автором «Элегий знаменитых мужей Индий», великолепно знавшим классическую и средневековую литературу. Помимо этого, в Тунхе Бедон имел возможность изучить настенную роспись капеллы де лос Мансипес, созданную итальянским художником, последователем маньеризма Анджело Медоро, работавшим в конце XVI в. в городах вице-королевства Перу.

Падре Бедон оформил в Тунхе дом Хуана де Варгаса, взяв за основу гравюры европейских мастеров, в частности Альберта Дюрера. В Кито у Бедона было много учеников, среди которых самым известным стал Андрес Санчес Гальке, написавший в 1599 г. по заказу Хуана Баррио де Сепульведы живописное полотно «Негры Эсмеральды». В 1600 г. падре Бедон основал монастырь Реколета и сам руководил строительством церкви и клуатров. В этом монастыре он написал маслом несколько полотен на тему жизни св. Беато Энрике Сусона, а также осуществил настенную роспись с изображением богоматери, которая впоследствии была переведена со стены на холст и ныне находится в капелле собора Санто Доминго. Аналогичные иконографические изображения богоматери с младенцем на руках были созданы Бедоном на стенах других церквей и также впоследствии переведены на холст. Как свидетельствует архивный документ, неоспоримым достоинством произведений Бедона был прекрасный колорит.

В Латинской Америке колониального времени не существовало еще национальных школ живописи. Поэтому говорить об искусстве той или иной страны в целом в эпоху вице-королевств довольно трудно. Школы живописи и других художеств возникали обычно в определенных городах колоний, и творчество мастеров представляло, как правило, ту или иную школу. Наивысшего расцвета они достигли в XVIII в. Школа Кито представляет собой исключение; ее взлет падает на вторую половину XVII и самое начало XVIII столетия.

Между художественными процессами, протекавшими в живописных школах разных городов испанских колоний Америки, было много общего. В заокеанские владения отправлялись одни и те же гравюры, которые служили источником вдохновения для местных мастеров. Чаще всего гравюры делались с живописных работ немецких, фламандских и итальянских художников. В XVII в., когда живопись

метрополии достигла расцвета, из Севильи в Латинскую Америку порой отправляли и подлинные живописные произведения. Главным заказчиком произведений во всей колониальной Америке являлась церковь.

Отличие школ живописи друг от друга было обусловлено множеством факторов, главные из которых — политико-административное положение города, где возникала та или иная школа, а также этнический состав его жителей. В городах, удаленных от столиц вице-королевства, школы появлялись позже; там, где к тому же преобладало автохтонное население, искусство носило так называемый метисский характер.

Школа Кито — в какой-то степени исключение из вышесказанного. Несмотря на значительный процент индейцев и метисов, проживавших в городе, искусство здесь на протяжении всего колониального периода было проевропейским. Это явление можно объяснить сильным влиянием церкви в лице ее различных орденов, которые строго следили за соблюдением канонов.

Школа Кито славилась не только живописью, но и своеобразной архитектурой, поначалу соединявшей в себе стилевые признаки эрререско и мудехара и лишь в XVIII в. приобретшей черты барокко, а также скульптурой, в отличие от живописи достигшей своего апогея в XVIII в. в творчестве индейца Мануэля Чили, прозванного Каспикара (Рябой). Как и в живописных произведениях, в скульптуре Кито доминировало проевропейское направление.

Однако при всем том произведения школы Кито, как, впрочем, и других живописных школ Латинской Америки, имели ряд отличительных особенностей. Главная из них — удивительное сочетание в одном произведении разнотипных элементов. Так, в полотнах XVIII в., выдержанных в целом в духе барокко или рококо, неожиданно возникают реминисценции европейского искусства XVI, а иногда и XV в. (например, в работах такого крупного мастера, как Мануэль Саманьего). Подобное явление характерно для живописи школы Кито XVIII столетия. В XVII в. — времени ее наивысшего подъема — произведения носили более органичный характер. Тем не менее работы ее ведущих мастеров этого периода тоже обладают одной специфической особенностью: художники Кито, бравшие за образец для подражания картины и гравюры разных европейских мастеров, часто меняли манеру письма, что в случае отсутствия подписи затрудняло атрибуцию. Наиболее ярким примером подобного явления могут служить знаменитые «Пророки» из церкви Компания, вызвавшие в свое время множество споров по поводу их принадлежности кисти Эрнандо (Фернандо) де ла Круса или Николаса Хавьера Горибара.

Эрнандо де ла Крус (1591—1646) в 1621 г. (год смерти падре Бедона) уже находился в Кито. Его настоящее имя было Эрнандо де Рибера, он родился в Панаме и в юности уехал в Лиму, где занимался поэзией и живописью. Несчастный случай определил всю его дальнейшую судьбу. Сражаясь со своим другом на пинаках, Эрнандо де Рибера случайно выколол ему глаз. Желая искупить свою вину,

он постригся в монахи монастыря Компания де Хесус. В 1622 г. он уже известен как брат Эрнандо де ла Крус. Став монахом, Эрнандо де ла Крус расстался с поэзией, но не забросил живописи. Его кисти принадлежит большое количество полотен, украшавших церковь Компания. Уже современники отмечали его великолепный дар живописца. Так, Родригес де Окампо в 1650 г. называл Эрнандо «превосходным художником»², а падре Веласко в 1744 г. писал, что «...большинство произведений, которыми его искусная кисть обогатила храм коллегии Максима, вызывали и вызывают величайшее изумление и являются бесценным сокровищем»³. В вышедшей в 1943 г. «Истории Компании Кито» ее автор — монах Хосе Хоуанен приписал Эрнандо де ла Крису все произведения, украшавшие церковь Компания, включая и изображения пророков, которые до этого считались работой Николааса Хавьера Горибара.

Новая атрибуция Хосе Хоуанена, принятая некоторыми исследователями, в частности Терезой Лопес де Вальярино, вызвала бурную дискуссию. Противниками подобной точки зрения выступили историки искусств Пио Харамильо Альварадо и Хасинто Хихон-и-Кааманьо, а также многие художники Кито. Хихон-и-Кааманьо утверждал, что «...пророки составляют совершенно особую группу, ничего общего не имеющую с остальными произведениями»⁴, хотя далее отдавал должное мастерству Эрнандо де ла Круса. Справедливость подобной точки зрения была подтверждена публикацией в 1957 г. «Истории провинции Новое королевство Компании де Хесус», написанной падре Педро де Меркадо — современником Эрнандо де ла Круса, хорошо знавшим художника. Педро де Меркадо перечисляет все произведения, которые мастер выполнил для церкви Компания, но серия «Пророки» в этом документе отсутствует. Правильность атрибуции в пользу Горибара получила окончательное подкрепление, когда было доказано, что основой для создания «Пророков» послужили гравюры в Библии, изданной Никколо Пеццано в Венеции в 1710 г., тогда как Эрнандо де ла Крус скончался в 1646 г.

Однако возвращаясь к творчеству самого Эрнандо де ла Круса, необходимо подчеркнуть, что этот художник внес достойный вклад в историю живописи Кито. Он написал полотно, украшавшее нишу ретабло в сакристии Компании. На нем изображен св. Игнатий Лойола — патрон ордена иезуитов, которому принадлежал монастырь Компания. Произведение несет следы маньеристического влияния, вполне отвечающего мистицизму, отличавшему орден иезуитов. Кисти Эрнандо де ла Круса принадлежат также полотна, украшавшие сакристию и пилястры боковых нефов. Для их композиций характерны обилие персонажей, а также довольно ограниченная цветовая гамма с преобладанием красного, насыщенного зеленого и синего.

Один из двух крупнейших художников XVII в. Мигель де Сапьяго, очевидно, был учеником Эрнандо де ла Круса. Жизнь и творчество этого замечательного мастера вызывали множество толков. По последним данным художник родился в Кито в 1626 г., его ро-

дителями были Лукас Висуэте и Хуана Руис. В детстве он был усыновлен доном Эрнандо де Сантьяго, чью фамилию и носил впоследствии. Самое раннее полотно, на котором значится подпись Мигеля де Сантьяго, датируется 1645 г. Умер художник в 1706 г. в Кито.

Мигель де Сантьяго прославился сериями полотен «Жизнь и чудеса св. Августина», «Чудеса гваделупской богородицы из Гуапуло» и «Основы христианской доктрины». На холсте, открывающем серию картин из жизни св. Августина, есть надпись, в которой значится: «Этот холст... написал Мигель де Сантьяго в том же самом 1656 г., в котором закончил всю историю»⁵. В качестве образца художнику были предложены гравюры голландского мастера Шелте Болсверта (1586—1659) также на тему жизни св. Августина, которые привез из путешествия по Европе падре Басилио де Рибера. Последний, сам художник, следил за работами по украшению монастыря Сан-Агустин. Любопытно, что те же самые гравюры Болсверта послужили источником вдохновения и для другого мастера — Басилио Пачеко, работавшего приблизительно в то же время, что и М. де Сантьяго, но только в Куско — одном из основных центров так называемого метисского стиля. Однако произведения Мигеля де Сантьяго и Басилио Пачеко имеют между собой мало общего. Полотнам первого присуще гораздо большее следование исходному образцу. Несмотря на то что художник отталкивался от графического произведения, ему удалось создать вполне гармоничную цветовую композицию с использованием валеров. Однако тот факт, что источником вдохновения служили гравюры, тоже наложил отпечаток на полотна мастера. Он проявился в подчеркнута тектонической композиционной структуре работ этой серии.

Через 30 лет после серии «Жизнь и чудеса св. Августина», в 1686 г., Мигель де Сантьяго написал серию «Чудеса Гваделупской богородицы», от которой сохранилось 12 полотен. Предполагалось, что чудеса, совершаемые богородицей, происходили во времена самого художника, что позволило ему довольно свободно трактовать образы персонажей и фоны полотен. В этой серии запечатлены различные социальные группы людей того времени, пейзаж Кито с его особым освещением, при котором смягчаются цвета и все как бы окутывается дымкой, животные.

Помимо Кито, Мигель де Сантьяго работал и в городах Колумбии, в частности в ее столице Боготе. Там он создал 12 полотен для кафедрального собора города, а также серию из 11 картин для церкви Сан-Франсиско. Последние ныне хранятся в музее Сан-Франсиско в Кито.

Мигель де Сантьяго писал в основном религиозные произведения, работ светского характера у него почти не было, за исключением серии из четырех полотен «Аллегории времен года». В этих картинах, в особенности «Весне» и «Лете», изображены местные флора и фауна: цветы и фрукты, растущие в Южной Америке, попугаи и другие редкие птицы, не водящиеся в Европе.

Руку этого художника, несмотря на высокий профессионализм, узнать можно не всегда, так как источником вдохновения для него

служили то работы Эль Греко, как в «Смерти Марии», то Мурильо (в большинстве полотен, связанных с сюжетом «Непорочная дева»), то гравюры с картин европейских мастеров, в частности с полотном Рафаэля (серия «Атрибуты веры»). Все названные произведения являются достоверно созданием Мигеля де Сантьяго, так как художник всегда ставил свою подпись. О высокой образованности этого, безусловно, необычайно одаренного мастера говорят книги, которые он перечисляет в своем завещании. Среди них много книг по искусству, в частности «Трактат о живописи» Хуана де Арсе (1535—1603) и знаменитое «Искусство живописи», написанное тестем Веласкеса Франсиско Пачеко (1571—1654), в котором были даны биографии испанских художников и охарактеризован их творческий почерк.

У Мигеля де Сантьяго было несколько учеников. Известно, что над серией «Жизнь и чудеса св. Августина» с ним работали Карреньо, Бернарте Лобато и Симон Валенсуэла. Но, несомненно, продолжил дело учителя и способствовал его славе Николас Хавьер Горибар (1665—1740), чье имя знаменует апогей живописной школы Кито.

В середине XVII в. средоточием художественной деятельности в Кито был монастырь Сан Агустин. Благодаря творчеству множества архитекторов, скульпторов, живописцев он превратился в музей колониального искусства. В 1682 г. центр переместился в Гуапуло, где работами руководили архитектор Эрмано Антонио Родригес,



Николас Хавьер
Горибар.
Пророк Софния

скульптор Хуан Баутиста Меначо и живописец Мигель де Сантьяго, учеником которого и стал Горибар, родившийся и умерший в Кито. Первые произведения художника несут следы явных влияний учителя, но впоследствии у него появляется своя манера письма. Горибар в основном сотрудничал с орденом иезуитов, в частности украшал церковь Компания. Выше мы упомянули, что там находится знаменитая серия «Пророки», ныне окончательно атрибутированная как работа этого мастера. Серия состоит из 16 полотен.

Характеристика образа каждого пророка основана у Горибара на данных Библии. Сам он был светским человеком, но работа в течение многих лет с представителями религии, выполнение их предписаний способствовали тому, что художник был прекрасно знаком не только с библейскими сюжетами, но и знал тонкости трактовки отдельных персонажей. Фон каждого полотна как бы разделен на два яруса: сверху изображен мотив пророчества, внизу — жанровые сцены. На переднем плане доминантой выступает сама фигура пророка.

Пророки у Горибара мужественны, каждый характер наделен индивидуальными чертами. Проследить чье-то определенное влияние на творчество художника довольно трудно, хотя в нем можно найти много черт, присущих искусству разных европейских мастеров. Однако в целом произведения Горибара очень органичны. Это касается и цветовой гаммы его полотен, которая близка колориту импрессионистов с их тончайшей градацией цвета.

Традиционная атрибуция, начало которой положил эквадорский исследователь Пабло Эррера, приписывает кисти Горибара и серию «Цари Иудей», ныне находящуюся в Музее Санто Доминго (Кито). В отличие от своего учителя Мигеля де Сантьяго Горибар почти не подписывал произведений, однако его руку исследователи почти всегда точно определяли. Этому способствовали живописная техника его полотен и свобода изображения, которую мог позволить себе только большой мастер. «Цари Иудей» были призваны украшать капеллу дель Сантисимо. Здесь впервые в живописи Кито Горибар использует для композиционного решения форму рондо. Эта новая форма обязывала художника сконцентрировать внимание на голове и руках персонажей, что Горибар с честью выполнял. Художник выявляет и подчеркивает значимость главного героя не только композиционным решением всего полотна, но и световыми бликами, что в какой-то степени заставляет вспомнить Рембрандта.

Уже в XX в. приехавший из Амстердама известный голландский искусствовед Карл Барнас открыл новую серию произведений, совпадающих по технике с «Пророками» и «Царями Иудей». Согласно версии Барнаса, который с 1936 по 1950 г. находился в Кито и пристально изучал его живописные памятники, художник, создавший пророков, был и автором серии «Спутники св. Франциска». На 17 холстах этой серии изображены первые ученики знаменитого «поверелло» — Франциска из Ассизи. Художнику удалось охарактеризовать их так, как они представлены у самого св. Франциска в его литературном творении «Цветочки». Каждый спутник наделен

своим темпераментом. Композиции полотен построены на свободном расположении фигур в пространстве, ритмических движениях их рук. Интересно, что все произведения этой серии выполнены в темперной технике, однако закамouflированы «под масло»: поверх темперного слоя каждой картины нанесен масляный слой. Темпера готовилась на клеевой основе. Барнас установил также, что использовались холсты с темной грунтовкой.

Определяющими моментами для атрибуции «Спутников св. Франциска» как произведения кисти Горибара послужили характерная для других приписываемых ему полотен свободная живописная техника, а также монументальность образов. На этом же основании Барнас отнес к работам Горибара и отдельное полотно «Архангел Гавриил». Исследователь утверждал, что «... если Горибар действительно является автором пророков, то он и автор «Архангела Гавриила» и «Спутников св. Франциска»⁶. Далее Барнас для подтверждения своих выводов проводит сравнительный анализ полотен, отмечая одинаковый рисунок, одинаковое композиционное решение и, наконец, ту же смелость и размахистость движения кисти.

В 1741 г. в Эквадор прибыла группа геодезистов из Франции, и этот факт оказал значительное влияние на культуру Кито. Преподаватели университета Сан Грегорю в Кито устроили 1 июня 1742 г. торжественную церемонию в честь Парижской академии наук. Среди призывов, адресованных местным властям, был и призыв обратить внимание на искусство, сильно отставшее от европейского. Результатом явилось возникновение новых сюжетов в живописи, например «Божественная пастушка», трактованных, как правило, в духе рококо. Однако появились и произведения светского характера.

С середины XVIII в. в живописи Кито ведущую роль играло семейство Альбан. Один из его представителей, художник Франсиско Альбан, чье первое произведение «Богородица Арансасу» датировано 1745 г., главным образом писал полотна на религиозные сюжеты. Его деятельность совпала с последними годами пребывания в Кито иезуитов. Для них он, в частности, выполнил серию картин «Духовные упражнения по методу св. Игнатия». Позднее мастер создал серию полотен для монастырей Сан Агустин и Ла Мерсед. Некоторые из них сохранились до наших дней и имеют подпись автора. С именем Франсиско Альбана в истории искусств Эквадора связано начало применения чистых тонов.

Родственником и современником Франсиско был Висенте Альбан, наряду с религиозными сюжетами использовавший в своем творчестве темы светские и даже фольклорные. В Мадриде в Музее Америки хранится коллекция из 6 полотен этого мастера, которые являются первоклассным материалом по этнографии Эквадора второй половины XVIII в. Эти произведения датируются 1783 г., о чем свидетельствует надпись на первом из них, и, несомненно, в какой-то степени превосходят те поиски национального, к которым обратятся уже в период независимости художники-костюмисты. На полотнах, созданных Висенте Альбаном, представлены: «Госпожа с

чернокожей рабыней», «Индеанка в праздничном платье», «Индеец в праздничном платье», «Уроженка Кито в костюме женщины легкого поведения», «Индеец юмбо из окрестностей Кито в праздничном наряде из перьев и клыков диких животных» и «Индеец юмбо из Майнаса с поклажей». Каждый из изображенных персонажей обрамлен деревьями и многочисленными плодами, как бы демонстрирующими природные богатства Кито.

В последнее десятилетие XVIII в. несколько художников Кито было удостоено чести сопровождать в качестве рисовальщиков знаменитую Ботаническую экспедицию, возглавляемую Хосе Селестино Мутисом. В первую группу входили пять художников: братья Антонио и Николас Кортес, работавшие в мастерской своего отца Хосе Кортеса де Алькасера, и три ученика крупного художника конца XVIII — начала XIX столетия Бернардо Родригеса — Висенте Санчес, Антонио Баррионуэво и Антонио Сильва. В 1780 г. экспедиция, в которую входили также мастера из Испании и Колумбии, отправилась в Боготу. Целью Ботанической экспедиции являлось изучение флоры Боготы и максимально точное изображение каждого растения. Прекрасная работа первой группы рисовальщиков из Кито побудила Мутиса пригласить еще восемь эквадорских художников: Франсиско Вильярроэля, Франсиско Хавьера Кортеса, Мариано Инохосу, Мануэля Руалеса, Хосе Мартинеса, Хосе Ксиронсу, Фелиса Тельо и Хосе Хоакина Переса. Результатом работы явились 6717 рисунков, хранящихся в библиотеке Ботанического сада в Мадриде. Как известно, эта коллекция, ставшая весомым вкладом в ботанику, заслужила высокую похвалу Александра Гумбольдта.

Упомянутые выше художники, носившие фамилию Кортес, были представителями семейства, во главе которого стоял Хосе Кортес де Алькасер — великолепный рисовальщик и живописец. В документе 1792 г. о нем говорилось наряду со скульптором Каспикарой как о наиболее известном мастере Кито. От него самого сохранилось несколько холстов с достоверной подписью в капелле госпиталя Сан Хуан де Диос, в монастыре Ла Мерсед в Техаре и в епископском дворце в Попаяне. Его сыновья также были блестящими рисовальщиками; они работали с Ботанической экспедицией, а впоследствии один из них — Франсиско Хавьер — уехал в Лиму, где стал во главе основанной там Академии рисунка.

В состав Ботанической экспедиции входили ученики и другого крупного мастера конца XVIII в. — Бернардо Родригеса де ла Парры-и-Харамильо. Документальные источники говорят о том, что Бернардо Родригес работал между 1775 и 1803 гг. и пользовался в качестве образца для подражания гравюрами европейских художников. От Родригеса сохранилось довольно много произведений, одним из достоинств которых является прекрасный колорит с использованием чистых тонов красного, синего, желтого. Художник создавал полотна для украшения монастырей Ла Мерсед и Сан Франсиско, кафедрального собора Кито.

Но, пожалуй, самым знаменитым живописцем конца XVIII — начала XIX в. был Мануэль Саманьего-и-Харамильо (1767—1824),

бывший по матери в родстве с Бернардо Родригесом. Он родился в Кито и обратился к живописи еще в ранней юности. Благодаря занимательности сюжетов произведений, грациозности персонажей, тонкому колориту, построенному по принципам рокайльной живописи, Мануэль Саманьего быстро стал одним из самых любимых художников позднеколониального Кито. В основном он писал картины на религиозные сюжеты, но сохранились его работы и светского характера. Саманьего был официальным мастером. Его работы отправлялись для украшения церквей других колониальных городов, в частности Санта-Фе, Лимы, Гуаякиля. Мануэль Саманьего создавал произведения как больших, так и малых форм: сохранилось много миниатюр с его подписью, а для кафедрального собора Кито он выполнил несколько монументальных полотен. Последние были написаны под явным влиянием работ Мурильо, но колониальный художник сделал композицию большинства холстов более дробной, чем это было характерно для испанского мастера, ввел большее число действующих лиц, а все произведения в целом получили рокайльную окраску. Среди светских произведений выделяются написанные им для загородного дома Маркеса де Сельвы Алегре «Времена года» и хранящиеся в Колониальном музее Кито изображения европейских стран, которые Саманьего создал в 1788 г., взяв за образец привезенные из Европы гравюры. Писал художник и портреты, например портреты членов семьи Хихон из Кито и семьи Нобoa Икаса из Гуаякиля.

Мануэль Саманьего считался ведущим художником Кито и всего Эквадора на рубеже XVIII и XIX вв., однако его творчество не только целиком выдержано в традициях колониального искусства XVIII столетия, но и наполнено порой редкими анахронизмами. Так, в «Божественной пастушке» (Кито, коллекция Виктора Мены) композиция полотна, а также некоторые фигуры написаны мастером в духе произведений Мурильо, правда, с элементами рококо. Поэтому помещенный в правом нижнем углу донатор кажется здесь совершенно инородным телом: он как бы сошел с полотен нидерландских мастеров эпохи раннего Возрождения.

Современниками Мануэля



Мануэль Саманьего.
Божественная пастушка

Саманьего были братья Тадео и Николас Кабрера, также писавшие в основном произведения на религиозные сюжеты. Они, а также Антонио Салас, Хосе Олмос, Диего Белалькасар, Хавьер и Матиас Наваррете, Мариано Гонсалес, Антонио Вака, Фелисиано Вильякрес, Эстебан и Хосе Мариа Риоффри, Мариано Флор, Хосе Диас и Хосе Паэс стали свидетелями войны за независимость, а потом и первыми гражданами свободной республики. Наиболее известный художник из вышеназванных, Антонио Салас (1795—1860), работал в разных техниках — живописи маслом, пастели, акварели. Поскольку Салас близко знал многих генералов освободительных войн, их портреты, написанные художником, кажутся документально достоверными. В мастерской Антонио Саласа обучалось целое поколение художников, среди них и его собственные дети — Рамон, Рафаэль, Херонимо, Диего, Брихида, Хосефа и Габина. В своем творчестве Антонио Салас исходил из правил, предложенных Мануэлем Саманьего в «Трактате о живописи».

Завоевание Эквадором независимости от испанской короны, естественно, сказалось и на развитии культуры, но не в самые первые годы республиканского правления. В отличие от других стран Латинской Америки, в которых после завоевания независимости стало доминировать светское направление в искусстве, живопись Эквадора еще долгое время оставалась религиозной. Даже такие ведущие мастера кисти прошлого века, как Луис Кадена (1830—1889), Хуан Маносальвас (1840—1906), Хоакин Пинто (1842—1906) и Рафаэль Троя (1845—1921), многие произведения писали по заказу церкви.

В течение всего прошлого столетия Кито продолжал оставаться центром художественной жизни страны, хотя школы живописи возникли в Гуаякиле и Куэнке. Именно в Кито, несмотря на его консервативно-клерикальный дух, в 1849 г. был основан Лицей живописи, руководить которым был приглашен французский художник Эрнест Шартон. В Лицее училось много известных живописцев, в частности Рафаэль и Рамон Салас, Луис Кадена. Лицей живописи явился предшественником самого крупного культурного центра прошлого века — Демократической школы Мигеля де Сантьяго, созданной 31 января 1852 г. Ее деятельность носила прогрессивный характер, утверждая идеи свободы, равенства, братства. Ее инициаторы требовали демократических перемен, уничтожения классовых различий, провозглашения конституции республики, где были бы разработаны положения, касающиеся общественного права. Однако во главу угла Демократическая школа Мигеля де Сантьяго поставила изобразительное искусство: уже 6 марта того же года состоялась выставка произведений художников, которые оценивало жюри во главе с Антонио Саласом. Именно здесь свою первую премию получил Луис Кадена, представивший полотно «Деревня». И именно тогда впервые в истории эквадорской культуры прозвучала мысль о создании национального искусства, ориентирующегося на самые развитые в культурном отношении страны, в первую очередь Италию и Францию.

С самого начала своего существования Демократическая школа старалась переставить акцент с религиозной тематики на светскую. В какой-то степени ей это удалось: с 50-х годов в живописи Эквадора появляются фольклорные образы, а также такой жанр, как пейзаж в своем чистом виде. Светская тематика наряду с религиозной характеризует в это время творчество братьев Рамона и Рафаэля Салас. Последний особенно увлекался изображением видов Кито.

Среди художников, принимавших деятельное участие в создании Демократической школы Мигеля де Сантьяго, следует упомянуть Хуана Пабло Санса — живописца, графика, архитектора. По его инициативе в 1847 г. была организована Школа рисунка, в 1852 г. — Школа живописи и архитектуры, в 1859 г. — литографическая мастерская. Правда, сам мастер после 1860 г. работал в основном как архитектор и инженер.

Благодаря активной деятельности Демократической школы Национальный конгресс в 1854 г. выделил 6 млн. песо для путешествия и продолжения обучения в Европе двум молодым живописцам — Рафаэлю Саласу (1828—1906) и Луису Кадене. В 1861 г., когда при содействии Демократической школы была образована Академия рисунка и живописи, последний стал во главе ее.

Луис Кадена — один из ведущих живописцев прошлого века — родился в Кито в 1830 г. В Риме, куда его направили для дальнейшего обучения, он много копировал, в частности знаменитое полотно Рубенса «Похищение Прозерпины». Тот факт, что по государственной стипендии эквадорские художники продолжали обучение в Риме, а не в Париже, ставшем с начала XIX в. центром мировой художественной жизни, говорит о желании правительства республики иметь у себя в стране искусство, базирующееся на классических традициях. В результате в творчестве большинства художников Эквадора второй половины прошлого столетия ведущей становится неоклассицистическая тенденция, выродившаяся к этому времени в Европе в обветшалый академизм. Однако неоклассицизм как нельзя больше подходил к трактовке исторических тем и религиозных сюжетов. Творчество Луиса Кадены — яркий пример этого. В 1864 г. он создал восемь полотен с изображением жизни св. Августина для монастыря Сан Агустин, в которых видна прекрасная выучка, но отсутствует какая бы то ни было оригинальность видения. Правда, объяснением такого подхода мастера к решению как самой темы, так и пространственно-цветовой композиции картин может служить крайняя зависимость художника от заказчика, подтверждением чему служат и некоторые другие работы живописца. В частности, блестящая техника и непосредственность индивидуального восприятия модели очевидны в созданных им портретах, особенно в предназначенном в дар Хуану Монтальво автопортрете Кадены. О том же свидетельствуют анатомические штудии, которые мастер делал для своих учеников в Школе изящных искусств, открытой в 1872 г. Большинство работ Кадены этого периода хранится в Музее Хихона-и-Кааманьо.

При украшении монастыря Сан Агустин в 1864 г. вместе с Каденой трудился молодой мастер Хуан Маносальвас (1840—1906), получивший художественное образование в мастерской художника Леандро Венегаса. Творческий и жизненный пути этих двух ведущих мастеров Эквадора XIX в. во многом совпали. Кадена и Маносальвас были женаты на родных сестрах, в одно время преподавали в Школе изящных искусств, работали в одних и тех же жанрах, исходя из одних и тех же образцов. В 1871 г. Маносальвас также по стипендии государства поехал продолжать обучение в Рим, в Академию Св. Луки, где познакомился с учившимся там каталонским художником Мариано Фортунни, который способствовал увлечению Маносальваса техникой акварели. По возвращении из Италии Маносальвас стал преподавать в Школе изящных искусств, что не мешало ему много писать. Помимо заказных произведений на заданную тему для государства и церкви, он оставил после себя несколько полотен костюбристского характера, а также большое число портретов. Среди последних особенно выделяются его «Автопортрет» (Музей Хихона-и-Кааманьо) и «Портрет священника Рафаэля Харамильо», характеризующиеся прекрасным рисунком и колоритом и свидетельствующие о творческом воображении мастера.

Особое место в живописи страны прошлого века занимает фигура Хоакина Пинто, родившегося в Кито в 1842 г. Рисовать Пинто начал очень рано, затем брал уроки у многих мастеров, в частности у Николаса Кабреры. Последний заставил Пинто копировать серию «Пророки» Горибара в церкви Компания. Несколько полотен художник написал под влиянием вернувшегося из Италии Кадены. От Хоакина Пинто осталось много произведений, разнообразных по тематике и жанрам, которые ныне хранятся в Муниципальном музее (Кито), Музее Хихон-и-Кааманьо, а также в Центральном банке (коллекция Виктора Мены). В отличие от Кадены и Маносальваса этот мастер не учился за границей; очень рано он стал работать самостоятельно, а в 1876 г. уже держал собственную мастерскую в Кито, в квартале Сан Роке.

Хоакин Пинто был очень талантливым художником, в творчестве которого каждая тема, каждый жанр получили особое выражение. Он создавал произведения на религиозные сюжеты («Беата Мариа де Хесус, обучающая детей христианской доктрине», «Сердце Иисуса», «Тайная вечеря»), писал исторические полотна («Второе августа»), воскрешал на холсте мифологические образы («Гимней», «Смерть Икара»). Но в историю эквадорского искусства Пинто вошел как проводник нового направления. Пристрастие к пейзажу и фольклорным образам позволяют отнести творчество художника к костюбристской традиции, получившей широкое распространение почти во всех странах Латинской Америки. Костюбризм в значительной степени возник под влиянием путешествовавших по Латинской Америке европейских художников-романтиков, фиксировавших природу, обычаи, человеческие типы этого региона. Появление костюбризма в основном относится к 40-м годам XIX в.,

в Эквадоре оно падает на более поздний период и находит своего самого яркого выразителя в лице Хоакина Пинто.

В творчестве Пинто отразились народные обычаи как городского, так и сельского населения страны, костюмы различных этнических и социальных групп, пейзажи Эквадора. Помимо этого, художник был прекрасным карикатуристом. Большинство костюмбристских сценок выполнено Пинто в технике акварели, что характерно для костюмбристов и других латиноамериканских стран. В какой-то степени художника можно считать предтечей идеанизма — течения, возникшего уже в XX в. в результате поисков национального своеобразия. Множество работ, посвященных жизни индейцев, выполнены Пинто с искренней симпатией и достоверностью. Уважение к индейцам заставило его зафиксировать и некоторые сохранившиеся памятники доколумбовой эпохи.

В 1902 г. Пинто возглавил основанную в Куэнке Школу живописи и рисунка, а через несколько лет стал преподавать в Школе изящных искусств в Кито. Х. Пинто воспитал целую плеяду мастеров, в творчестве которых основное место отводилось пейзажному жанру и фольклорным мотивам. Его влияние испытали на себе многие эквадорские художники и среди них — Рафаэль Троя. Этот мастер впервые в искусстве страны основным жанром своего творчества сделал пейзаж, который трактовался им в очень индивидуальной реалистической манере. Троя родился в 1845 г. в провинции Ибарра, знаменитой долинами и озерами, что, возможно, и способствовало выбору художником излюбленным жанром пейзажа. Окончательной специализации Трои как мастера пейзажного жанра помогло сотрудничество с двумя немецкими художниками Райсом и Штубелем, пригласившими его совершить путешествие по Эквадору и отразить его в путевых набросках. Рисунки, которые Троя привез из этого турне, легли в основу многих его полотен.



Хоакин Пинто.
Индейцы,
одетые ангелами.
Акварель

Сельва восточных районов и андские вершины, озера и равнинные деревушки переданы художником с искренностью и теплотой. Он стремился как можно больше сохранить в своих полотнах свежесть восприятия. Его пейзажи в значительной степени превосходят пленерную живопись. С 1890 г. Троя окончательно возвратился в Ибарру; работы последних лет воспроизводят ее ландшафт — реки, горы, озера, луга. Многие произведения Трои хранятся в Музее Ибарры, а также в частных коллекциях Кито.

Деятнадцатый век в истории искусства Эквадора, так же как и других стран Латинской Америки, был периодом ученичества, приобщения к более современным течениям Европы. Большинство мастеров старались быть похожими на своих европейских учителей. Этому способствовала и политика государства и художественных кругов, желавших видеть у себя искусство, не уступающее по технике и манере выражения академической живописи Европы. Поэтому часто талант мастера сводился к предельно точному исполнению пожеланий заказчика. Лишь некоторые художники, такие, как Кадена, Маносальвас и особенно Пинто и Троя, сумели более или менее явно выразить свое собственное видение.

В начале XX столетия в живописи продолжало доминировать академическое направление. Художники для совершенствования мастерства ездили чаще всего в Рим. Новая Школа изящных искусств, основанная в 1904 г. Маносальвасом, давала рутинное образование, пока в 1907 г. туда не были приглашены преподаватели из Европы. Композицию и живопись отныне стал вести приехавший из Испании художник Леон Камареро, рисунок — его соотечественник Рауль Перейра, итальянцы Джакомо Радикончини и Либерио Валенти преподавали соответственно архитектуру и скульптуру. Эти мастера принесли с собой новые веяния; благодаря Камарере и Перейре в живописи Эквадора появились импрессионистические и постимпрессионистические веяния.

В первые два десятилетия XX в. едва ли не основным жанром в живописи страны был пейзаж, имевший уже сложившуюся в предыдущем столетии традицию. Наряду с сельским пейзажем большое место занимал пейзаж городской. Особенно привлекали художников виды Кито с его узенькими улочками, колониальной архитектурой, прекрасными перспективами, открывающимися в просветах между домами. Старым Кито вдохновлялись в своих работах Венчеслао Севальос и Сесар Вильякрес, писавшие как маслом, так и акварелью. Отдал дань пейзажу Кито, а также Гуаякиля и Роур Оксандаберро, приехавший в Эквадор из Испании в 1910 г. Этот художник посвятил Кито и Гуаякилю целые серии рисунков пером, названные им «Альбом Гуаякиля» (1926) и «Альбом Кито» (1928). В живописных произведениях мастер близок импрессионистам как в трактовке темы, так и в технике письма.

Пейзажистами были Хорхе Левойер и Эмилио Монкайо. Пейзаж и портретный жанр, истолкованные в академической манере, характерны для творчества Альфредо Льерены и Альфонсо Мены Кааманьо.

К середине 10-х годов XX в. многие эквадорские художники увлеклись творчеством французского живописца — главы реализма Гюстава Курбе. Они обратились к изображению сцен из повседневной жизни. Выходу национальных мастеров на пленер способствовал приезд в страну французского живописца-постимпрессиониста Поля Альфреда Бара, который читал в Школе изящных искусств курс «Декоративность и теория цвета», а также анализировал новые течения в европейском искусстве.

Если в живописи большинства стран Латинской Америки некоторый сдвиг уже наметился в конце 10-х годов, а в 20-е годы произошел переворот, то в эквадорском изобразительном искусстве преобразования традиционно запаздывали. Политическая и экономическая отсталость страны влияла и на состояние культуры.

Впервые отход от академизма наблюдается в творчестве Энрике Герреро (р. 1909). Он учился в Париже, а затем в Нью-Йорке, много путешествовал, неоднократно получал как национальные, так и интернациональные премии. Его можно считать одним из зачинателей индеанистской живописи в стране. Творческий почерк Герреро складывался под влиянием экспрессионизма и мексиканской монументальной живописи. Среди наиболее известных работ художника — «Кито вертикальный», «Кито горизонтальный», «Движение в городе».

Очень интересным живописцем был Альберто Колома Сильва (1898—1976), формирование которого как художника шло главным образом в Европе. Он учился в Мадриде в Академии Сан Фернандо, дружил с Дали и другими реформаторами живописи XX в. Естественно, это наложило отпечаток на его творчество. Альберто Колома Сильва был четвертым латиноамериканским художником, произведения которого приобрел Музей современного искусства в Париже (кроме него, Фигари, Портинари, Тамайо). Искусство Коломы Сильвы, несмотря на очевидное влияние живописи экспрессионистов, очень своеобразно. Произведения художника отличаются ироничностью и одновременно страстностью, переданные посредством экспрессивной линии и насыщенного цвета.

К 30-м годам в эквадорской живописи появляется новое течение — индеанизм, в значительной степени возникшее под влиянием монументальной живописи Мексики. Индеанизм был одним из доминирующих направлений латиноамериканского искусства 20—30-х годов, причем характерно, что зарождался он в так называемых индейских странах — Перу, Боливии, Эквадоре, Гватемале, не говоря уже о Мексике. Индеанизм являлся не цельным художественным течением, а скорее выражением мировоззренческих взглядов, однако всех мастеров объединяло повышенное внимание к образу современного индейца, его прошлому. Одним из зачинателей индеанизма в Эквадоре был Хосе Абрахам Москосо (1896—1936), учившийся в Европе и увлекшийся там марксизмом. В его творчестве, сформировавшемся под влиянием мексиканского монументализма, отчетливо ощутимы социальные ноты. Благодаря Москосо в 1924 г. были основаны Национальный центр изящных искусств, в 1928 г. — Кру-

жок изящных искусств, а в 1935 г.— Общество художников. К сожалению, попытки объединить творческую интеллигенцию не нашли при его жизни поддержки, а увенчались успехом после смерти художника, когда в 1939 г. был создан Синдикат художников и писателей, в который вошли представители разных течений. Тогда же был организован «Майский салон», в котором могла выставляться художественная молодежь.

Течение индеанизма было реформистским, оно пересматривало не только тематику, но и технику исполнения. В большой степени через индеанизм шло восприятие национальными мастерами новейших достижений европейского искусства. Это течение существует до сих пор, его отголоски слышны в творчестве Эдуардо Кингмана и Освальдо Гуаясамина. Однако прежде чем перейти к ним, необходимо сказать несколько слов о художнике, который своим творчеством стимулировал поиски многих живописцев. Речь идет о Камило Эгасе (1899—1962) — мастере, никогда не стоявшем на месте, а постоянно соотносившем свое творчество с новыми эстетическими концепциями. Эгас начал учиться на родине, затем совершенствовался в Риме, по возвращении в Эквадор был учеником Поля Бара. Уже в это время большое место в своем творчестве он отводил индеанистской тематике, трактовавшей им в экспрессивной манере. Из второго путешествия в Европу художник вывез увлечение кубизмом, открывавшим для него новые возможности: с 30-х годов в его живописи появляются монолитные формы, которые соответствуют образу малословного, сосредоточенного в самом себе индейца. Камило Эгас впоследствии отдал дань сюрреализму и абстракционизму, но индеанистская тематика заставляла художника не раз возвращаться к реальности и предметности.

Эквадорская живопись 30-х годов в целом испытала на себе влияние мексиканского монументализма. Наиболее яркими ее представителями, появившимися на подмостках художественной жизни около 1933 г., были Диохенес Паредес (1915—1968), Эдуардо Кингман (р. 1913), Боливар Мена и Леонардо Техада, а также упоминавшиеся выше Москосо и Эгас. Многие из них, в частности Паредес и Мена, обратились в последующие годы к беспредметному искусству. Эквадорская живопись после долгих лет отставания стала мгновенно откликаться на появлявшиеся сначала в Европе, а затем в США живописные течения и эстетические концепции.

Эквадорский историк искусства Сальват выделяет три периода, через которые прошла современная живопись страны⁷. К первому периоду он относит творчество тех художников, формирование которых падает на 30-е годы, ко второму — тех, кто начал свой путь в искусстве в 50-е годы, к третьему — живописцев, родившихся в конце 40-х — начале 50-х годов, а сложившихся уже в конце 60-х — 70-х годах. Затем Сальват выделяет преобладающие в живописи Эквадора тенденции, среди которых отмечает шесть основных: 1 — индеанистский экспрессионизм (самые крупные представители Кингман и Гуаясамин); 2 — течение «преколомбино» (Э. Табара, А. Вильяис, С. Эспинель, вначале Э. Мальдонадо); 3 — абстракт-

ционизм (М. Рендон Семинарио, позднее А. Хильберт, Т. Константе, О. Витери, У. Сифуэнтес); 4 — концептуальный конструктивизм (Л. Моливари, Э. Мальдонадо, Л. Рикаурте и др.); 5 — неофигуративизм (Ф. Араус, Х. Альмейда, Х. Филья, Х. Карреньо, Н. Свистунов, Н. Роман, Р. Хакоме и др.); 6 — экспрессионизм (С. Андраде Фаини, Х. Муриэль, С. Бравомало, Х. Павон и др.).

Эдуардо Кингман и Освальдо Гуаясамин — два крупнейших художника Эквадора, в творчестве которых национальное мировосприятие передается посредством экспрессивной формы. В их искусстве значительное место занимает социальная тематика, переданная чисто живописными средствами — линией и цветом. Кингман стал известен уже в 30-е годы. Именно ему совместно с Эгасом правительство поручило расписать павильон Эквадора на Всемирной выставке в Нью-Йорке (1939). Для произведений художника характерны укрупненные, крепко построенные формы и преобладание ярких, чистых тонов — красного, синего, желтого, зеленого. Таково его знаменитое полотно «Жажда», в котором монолитная фигура человека изображена в экспрессивном ракурсе. Творчество Кингмана, хотя и очень индивидуальное, представляет общеконтинентальную тенденцию, тогда как произведения Гуаясамина, несмотря на их общечеловеческое начало, звучат гимном родной стране*.

Среди названных течений необходимо выделить так называемое преколомбино, представители которого вслед за индеанистами были заняты поисками национального своеобразия эквадорского искусства. Но в отличие от индеанизма с его ярко выраженной предметностью художники «преколомбино», черпавшие вдохновение в геометрических росписях доколумбовой эпохи, уже в самом начале отошли от изображения реальности окружающего мира. Крупнейшим и наиболее последовательным представителем «преколомбино» является Энрике Табара Серна (р. 1930), чье увлечение доколумбовым искусством началось во время его пребывания в конце 50-х годов в Барселоне. Он, так же как боливийский художник Пантоха и перуанский живописец Сисло, пришел к стилизации доколумбовых форм через абстракционизм. Треугольные, прямоугольные, квадратные и яйцевидные фигуры, изображенные на его холстах, некоторые исследователи отождествляют с древними росписями сосудов, приписывая тем и другим происхождение от одной и той же концепции, в основе которой лежит магическое мировосприятие. Подобный перенос современной игры ума и воображения на чувство древних индейцев кажется едва ли правомочным. Вместе с Табарой одно время увлекался «преколомбино» и Анибал Вильясис, который впоследствии отошел от геометризма этого течения и обратился к фигуративной живописи. Для произведений Вильясиса последних лет характерны упрощенный, но изысканный рисунок и ограниченное пользование цветом. Часто его полотна выдержаны в очень своеобразной серо-черно-бело-голубой гамме.

Начинал с «преколомбино» и Эдуардо Мальдонадо, который

* См. статью «Освальдо Гуаясамин» в настоящей книге.

впоследствии стал ярким представителем так называемого концептуального конструктивизма — разновидности оп-арта. Так же как и другой приверженец этого течения Луис Молилари Флорес, Мальдонадо пытается создать иллюзию движения в своих полотнах, используя комбинации двух цветов (черный и серый, красный и оранжевый, зеленый и синий). В последние годы и Мальдонадо, и Молилари Флорес используют новые материалы, особенно популярен у них покрашенный плексиглас.

Несмотря на доминирование в 50—60-е годы в эквадорской живописи нефигуративных течений, в последние годы в творчестве молодых мастеров наблюдается возврат к формам окружающего мира. Об этом свидетельствуют произведения Николаса Свистунова (р. 1945), в которых огромную роль играет отточенность линии, очерчивающей природные формы — растения и животных; Антонио Паредеса (р. 1952), Нельсона Романа (р. 1945) и других художников молодого поколения. Творчество каждого из них очень своеобразно, но большинство стремится отразить действительность, в частности автохтонные ценности эквадорского народа. Примером могут служить работы трех молодых мастеров, представленные на Первой латиноамериканской биеннале в Сан-Паулу в ноябре-декабре 1977 г. Сама тема биеннале — «Мифы и магия» была взята организаторами выставки с целью продемонстрировать те специфические особенности культуры Латинской Америки, которые способствовали появлению ярких, своеобразных произведений в живописи региона. Леонардо Техада младший, Нельсон Роман и Чикки де ла Торре совершенно по-разному выполнили стоявшую перед ними задачу. Леонардо Техада поиски истинного направил в народное искусство,



Эдуардо Кингман.
Визит

результатом чего явился символизм его полотен. Чикки де ла Торре, исходя из магической силы эквадорской природы, создает произведения, в которых первостепенную роль играют форма и цвет. Нельсон Роман в заостренной, гойевской манере выражает свое отношение к традициям и реальности окружающей жизни.

В целом эквадорская живопись последних лет характеризуется многоликостью. Большое место занимают в ней течения, ассимилировавшие последние достижения мировой живописи. Использование гиперболы, часто встречающееся в трактовке реальности у современных художников Эквадора, необходимо им для максимального выражения психологической структуры человека сегодняшнего дня.

¹ Цит. по: *Fray Vargas J. M. El arte ecuatoriano*. Quito, 1960, p. 32.

² *Ibid.*, p. 172.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁵ *Ibid.*, p. 176.

⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁷ Цит. по: *Certa semanal de noticias*. Ministerio de Relaciones exteriores. Quito, 1979, N 146, p. 14.

Глава X

ОСВАЛЬДО ГУАЯСАМИН

Творчество Освальдо Гуаясамина — крупнейшего современного эквадорского художника представляет собой одно из наиболее ярких явлений не только латиноамериканского, но всего мирового искусства нашего времени. Поэтому неудивительно, что его произведения приобретены многими большими музеями как в самой Латинской Америке, так и за рубежом¹, что об его искусстве писали и пишут ведущие ученые, в частности известный испанский историк искусства Хосе Камон Аснар, перу которого принадлежат серьезные исследования².

Гуаясамин прежде всего живописец, хотя он работает также в графике и скульптуре: огромный интерес вызывает, например, монумент «Молодая родина», созданный им в 1971 г. и приуроченный к 150-летию независимости г. Гуаякиля. Искусство мастера национально, оно все как бы пропитано духом Эквадора: образы, созданные Гуаясамином, — монолитные и одновременно экспрессивные, перекликаются с образами, воспроизведенными местными художниками древности в камне, металле, глине, в росписях сосудов. Но творчество Гуаясамина впитало в себя также многие черты европейского искусства XX в., а главное — оно несет в себе такой заряд эмоциональности, что оказывается близким миллионам людей в разных частях света. Показательна выставка произведений художника, которая с большим успехом прошла у нас в стране осенью и зимой 1982/83 годов. Она экспонировалась в залах Государственного Эрмитажа в Ленинграде, во Дворце выставок в Вильнюсе и в Выставочном зале Союза художников СССР в Москве. Книги отзывов оказались заполненными отзывами людей разных возрастов и профессий, которых потрясли работы мастера, несмотря на то что почти все полотна Гуаясамина посвящены эквадорской или латиноамериканской тематике. Напрасными оказались опасения специалистов по поводу того, что изобразительный язык большинства произведений художника вызовет неприятие у массового зрителя. Страстное отношение мастера к действительности и его необыкновенный талант живописца подтвердили очередной раз, что истинное искусство способно проникать в сердца и разум всех людей.

Освальдо Гуаясамин родился 6 июля 1919 г. в столице Эквадора — г. Кито, в квартале бедняков. Его отец был чистокровным индейцем, мать — метиской. Семья жила в чудовищной нищете, вынужденная бороться за каждый кусок хлеба, чтобы прокормить десять детей. Освальдо — старший из них — рано познал горечь и отчаянье. Отец работал сначала плотником, а затем таксистом, появляясь дома от случая к случаю. Вся тяжесть семейного груза падала на плечи матери, которой Освальдо сострадал искренне и

глубоко. Недаром впоследствии тема материнства стала одной из ведущих в творчестве художника.

Рисовать мальчик начал очень рано и посвящал любимому занятию каждую свободную минуту. К десяти годам он еще плохо читал, зато уже много знал об искусстве живописи. В школе это его увлечение не только не приветствовалось педагогами, но считалось элементарным непослушанием, мешающим постигать основные дисциплины. В течение многих лет Освальдо рисовал, не получая ни советов, ни поддержки. Преподаватели, и без того настроенные против его рисования, совсем ожесточились, обнаружив, что мальчик делает на них карикатуры. Освальдо был очень одинок: сын метиски и индейца, он в какой-то степени чувствовал себя изгоем. Мать измученная вечными заботами о хлебе насущном, не в состоянии была ему помочь. Вероятно, безграмотная женщина считала, что от рисования не может быть никакого проку.

Но прирожденный талант и страстное желание стать художником побеждали все. В детских работах Гуаясамина ощущаются чистота и безыскусственность, а также стремление постичь тайны профессионального мастерства. В десять лет он начал предлагать свои незамысловатые, но очень живые и яркие картинки туристам, охотно покупавшим их за недорогую плату. Заработанные деньги он нес матери, оставляя себе лишь небольшую сумму на покупку карандашей, кистей, красок, бумаги. Каждую неделю он делал новую вывеску для лавки кондитерских изделий, которую к тому времени открыла его мать.

В 1932 г. вопреки желанию отца будущий художник поступает в Школу изящных искусств в Кито, которая не только помогла ему приобрести профессиональные навыки, но и приобщила к миру социальных идей. За семь лет обучения Гуаясамин выработал свою собственную, четкую жизненную позицию — бороться против несправедливости общества, в котором коренные жители Эквадора — индейцы — столь несчастны и обездолены. Особенно сильно на сложение мировоззрения будущего художника повлияла гибель во время политической демонстрации его лучшего друга Манхарреса. Это событие, потрясшее Гуаясамина, впоследствии, в 1942 г., вдохновило его на создание картины «Мертвые дети». В Школе изящных искусств Гуаясамин был одним из самых прилежных учеников, ибо стремился получить максимум необходимых знаний, но в то же время и одним из самых беспокойных, так как активно участвовал в политических дискуссиях и выступлениях. В результате в 1939 г. он был исключен из Школы по причине политической неблагонадежности. Тем не менее через два года, в 1941 г., Освальдо получил диплом, свидетельствующий о завершении им факультета живописи и ваiania, и в том же году начал заниматься архитектурой.

За годы, проведенные в Школе изящных искусств, Гуаясамином было написано много произведений. В 1942 г. он впервые самостоятельно выставил свои работы в Кито. Это событие вызвало скандал, так как было воспринято бунтом против школы, организовавшей официальную выставку. Зато в том же году ему сопутствовал и пер-

вый успех: на выставке в Гуаякиле он получил приз Мариано Агилеры за полотно «Портрет брата». Вскоре после этого по приглашению Государственного департамента США Гуаясамин проводит семь месяцев в этой стране, где посещает музеи, много копирует, главным образом полотна Эль Греко. В 1943 г. он посещает Мексику, знакомится со знаменитыми мексиканскими монументалистами. Особенно близким ему оказалось творчество Хосе Клементе Ороско, который привлек молодого эквадорца к работе над настенной росписью. Там же, в Мексике, Гуаясамин познакомился с Пабло Нерудой, дружба с которым связывала художника до последних дней жизни выдающегося чилийского поэта. В 1944—1945 гг. Гуаясамин путешествует по Перу, Чили, Аргентине и Боливии. Он не только выставляет свои произведения, но в каждой стране входит в контакт с ее народом, делает множество набросков, рисунков, этюдов человеческих лиц и фигур. Все это легло в основу серии из 130 полотен, названной «Уакайньян» (что на языке индейцев кечуа означает «Дорога плача»), в которой художник стремился выразить тяжелейшую драму коренного населения, а также метисов и негров в Латинской Америке. Впервые серия экспонировалась в 1952 г. в залах Музея колониального искусства в Кито, затем, в 1953 г., в Национальном музее Каобос в Каракасе, в 1955 г. в Вашингтоне. Эти полотна, над которыми художник работал несколько лет, имели большой успех у зрителей и специалистов. Впервые в латиноамериканском искусстве тема страдания была выражена чисто изобразительными средствами — экспрессией линии и формы, соотношением цветовых пятен и плоскостей.

В 1948 г. Гуаясамин получает первую премию в Национальном салоне акварелистов и рисовальщиков (Кито). В том же году он создает настенную роспись для Дома эквадорской культуры. В 1954 г. в Каракасе на фасаде Дома Боливара художник пишет мураль «Посвящается Человеку Америки». С этого времени к мастеру приходит настоящая и прочная слава, но он продолжает напряженно работать. Художник много путешествует, привозя из поездок новые замыслы и впечатления. В 1956 г. он впервые едет в Европу, где на III биеннале испаноамериканского искусства в Барселоне получает Гран-при. Затем путешествует по Италии, посещает Париж, что дает ему возможность увидеть шедевры европейского искусства. В 1957 г. на биеннале в Сан-Паулу работы Гуаясамина отмечаются премиями, а сам художник получает титул лучшего живописца Южной Америки. В 1959 г. он создает настенную роспись во Дворце правительства в Кито, тогда же посещает Кубу, СССР, Чехословакию. В 1966 г. в Риме впервые экспонируется часть полотен второй большой серии Гуаясамина «Возраст гнева», работу над которой мастер продолжает и в последующие годы. В 1971 г. он становится президентом Дома эквадорской культуры, но ни на один день не расстаётся с карандашом и кистью. По сей день художник очень много работает, выставки его произведений проходят с успехом во многих странах мира. Гуаясамин стал не просто живописцем, о чем он мечтал в детстве, а одним из крупнейших мастеров.

современности. Только удивительное упорство и сила духа в соединении с талантом помогли ему выстоять в тяжелой борьбе за жизнь, за право быть человеком и художником.

В монографии, посвященной Гуаясамину, Х. Камон Аснар писал: «Нас знакомят с новым континентом, на этом континенте возникает новое искусство. Новое? Да, поскольку в работах Гуаясамина присутствует постоянная вибрация, амазонское вторжение элементов, несущих безудержную страстность»³. Со свойственной ему наблюдательностью Камон Аснар отметил отличительную особенность произведений Гуаясамина, суть его творчества. Можно говорить об индеанизме — течении, в русле которого развивалось искусство художника, о влиянии на него мексиканской школы монументальной живописи, об увлечении творчеством Эль Греко с его экспрессивностью и одухотворенностью, об уроках Гойи, Сезанна, Пикассо и немецких экспрессионистов, и все-таки ничего не сказать о том, что выделяет работы Гуаясамина и в чем его заслуга как художника, получившего мировое признание. Действительно, все произведения мастера кажутся вибрирующими благодаря особой светоносности цвета, неожиданного соотношения тонов, порой оттенков одного тона, которые заставляют вибрировать и форму. На первый взгляд ненужное количество утрированных деталей оказывается совершенно необходимым, чтобы передать накал чувств, которыми художник наделяет свои образы. Личность Гуаясамина как бы сконцентрировалась в себе дух Латинской Америки, несмотря на то что мастер никогда не оставался равнодушным к завоеваниям мирового искусства. Но увлечение творчеством Эль Греко, Сезанна, Пикассо и других художников преломлялось через призму его индивидуальности, его ощущения причастности к американским корням. Огромные размеры холстов, монументальность форм (укрупненные, приближенные к зрителю изображения голов и рук) вызывают в памяти величественные, заостренные вершины гор и скал Анд и древние сооружения инкской и доинкских культур.

Искусство Гуаясамина в целом драматично, но его драматизм иного характера, чем, например, драматизм некоторых произведений Гойи. «Капричос» великого испанского мастера рождают чувство пессимизма, произведения Гуаясамина оставляют надежду, а порой вызывают желание противостоять злым силам. Возможно, как раз гигантизм форм, несущий эмоциональную нагрузку, играет здесь не последнюю роль. Разумеется монументальность образов не является изобретением Гуаясамина. В разные эпохи, у разных народов, в различных областях земного шара появлялось искусство, для которого было характерно чрезмерное укрупнение форм: это и огромные каменные головы культуры ольмеков в Мексике, и исполины о-ва Пасхи, и статуи императоров ранней Римской империи; это и могучие образы Микеланджело, и монументальные фигуры фресок мексиканских мастеров XX в. Примеров в истории мирового искусства достаточно. Естественно, такое укрупнение было вызвано определенной концепцией мировоззрения художников разных времен. По словам Камона Аснара, «...такая чрезмерность в монумент-

тальности имеет почти священное значение...»⁴. Непомерно увеличенные лица и руки у Гуаясамина — это элементы, при помощи которых художник достигает апогея напряженности образа. К фокусированию внимания зрителя именно на них прибегали мастера всех времен и народов. В Древнем Египте, Древней Греции, Древнем Риме, чтобы создать в душе зрителя определенное мистическое состояние, глаза статуй инкрустировали. Уже говорилось о том, что знакомство с искусством знаменитого испанского художника критского происхождения Эль Греко сыграло для Гуаясамина значительную роль. Художник XX в. взял у мастера XVI—XVII вв. склонность к экстази образов и, пожалуй, главное — концепцию передачи образа. На нейтральных по преимуществу фонах портретов Эль Греко всегда выделяются два элемента — глаза и руки. То же можно сказать и о всех зрелых произведениях Гуаясамина. Глаза и руки играют в его работах, особенно последних лет, ведущую роль.

Трудно в небольшой статье проследить весь творческий путь художника, проанализировать его произведения разных периодов. Поэтому мы ограничимся разбором нескольких работ, стараясь соблюдать принцип хронологии, который в творчестве Гуаясамина имеет определенное значение, так как со временем художник отработывал свою концепцию. Обратим внимание также на тяготение мастера к тем или иным жанрам.

Творчество Гуаясамина формировалось в рамках так называемого индеанизма — течения скорее социального по своему существу, во главу угла которого ставился образ индейца. Возникновение индеанизма в большой мере связано с мексиканским монументализмом, возвеличивавшим индейца. Для мексиканских живописцев всегда была характерна укрупненность форм, и это в значительной степени повлияло на сложение творческого почерка многих художников Латинской Америки, в том числе и Гуаясамина. Большую роль в его формировании сыграло также знакомство с произведениями ведущих живописцев конца XIX — первой половины XX в. Эквадорский мастер много копировал, постоянно учился высокому мастерству, но никогда никому из живописцев слепо не подражал. В его искусстве явственны реминисценции не только с творчеством Пикассо и с произведениями экспрессионистов, но и с античностью (например, «Девушка в слезах», 1945, коллекция А. Фьерро, Мадрид), однако оно органично использовало лучшие достижения мирового искусства, став при этом его новым звеном.

Искусство Гуаясамина очень многогранно. Социальная направленность, безусловно, определяет творческое кредо художника. Однако, как пишет автор другой монографии о Гуаясамине — Фернандо Мон: «...для Гуаясамина искусство и идеология — термины неразрывные, по естественно также и то, что он (художник) настаивает на неидеологическом происхождении языка цвета, ритма и формы»⁵. Социальность творчества художника заключается в его постоянной причастности страдания человека, желании выразить горе и боль так, чтобы зрители, не впадая в слезливые эмоции, про-

никлись сочувствием и желанием противостоять злу. Большинство произведений мастера прямо связано с темой страдания, от ранних — «Забастовка» (1938, коллекция художника), «Каменоломни» (1940, коллекция М. Монтеверде), «Мертвые дети» (1942, коллекция М. Монтеверде) до знаменитых циклов «Уакайньян» и «Возраст гнева». Последние являются программными работами, в них наиболее ярко просматривается весь конгломерат элементов, составляющих сущность творческой личности художника. Однако спектр его творчества включает не только тематические композиции, но и произведения других жанров: Гуаясамин прекрасный портретист и пейзажист, замечательный мастер натюрморта. Глядя на его портреты и особенно натюрморты и пейзажи, видишь прежде всего отточенность мастерства — тончайшие градации колорита, блестящую композицию, особую духовную наполненность и в движении кисти, и в выборе цвета. Все произведения несут теплоту человеческого присутствия, во всех них очевидно гуманистическое начало искусства Гуаясамина.

Одно из самых ранних полотен художника — «Портрет матери», написанный им в возрасте 13 лет, — уже вполне профессиональная работа, в которой видна академическая выучка. И хотя здесь еще присутствует некоторая скованность, полотно пропитано теплотой и лиризмом. Это погрудное изображение матери несет в зародыше всю последующую концепцию художника, у которого нет портретов в рост. Стремление к выявлению индивидуальности модели, к проникновению в ее сущность, которая раскрывается прежде всего через лицо, привело мастера к излюбленной форме портретов: обычно это погрудные, иногда срезанные по плечи изображения. Нередко всю плоскость полотна художник заполняет одним только лицом с огромными глазами. Эта приближенность образа к зрителю, очевидная даже в ранних произведениях, легла в основу трактовки образов непортретного характера.

По ранним работам художника можно проследить периоды его увлечения различными течениями, творчеством разных мастеров, хотя собственный почерк сформировался у Гуаясамина очень рано. Так, в полотне «Индеанка» (1936, коллекция М. Монтеверде) перед нами уже вполне зрелый художник, по-своему интерпретирующий индейскую тему: монументальная фигура молодой женщины, несущей в обеих руках тяжелые корзины, целиком занимает пространство холста; лишь в оставшихся за ее фигурой небольших просветах видна гористая местность с деревушкой. Здесь очевидно то же стремление художника к укрупнению образа, к фиксации внимания на главном, жертвуя деталями второго плана. Любопытен «Групповой портрет учащихся Школы изящных искусств» (1940), в котором Гуаясамин пользуется принципом изокефалии: композиция построена таким образом, что все восемь персонажей в равной степени приближены к зрителю.

В этих работах уже ощущается стремление к поискам средств, помогающих очистить язык живописи от излишних подробностей, выявить смысловую нагрузку полотна. Он много ищет в области ко-

лорита: большинство его произведений этого времени выдержано в одной гамме, чаще всего желто-зелено-коричневых тонов с редкими пятнами красного цвета.

Первая половина 40-х годов характеризуется весьма различными по своей выразительной структуре произведениями. Это «Мертвые дети» (1942) с очень экспрессивной композицией, «Концентрационный лагерь» (1943), в котором как бы наплывают на зрителя увеличенные до невероятных размеров, искаженные и деформированные образы гойевских «капричос», и такое статичное полотно, как «Казнь» (1943, Музей Дома эквадорской культуры). Все названные работы несут в себе элементы творческого почерка зрелого Гуаясамина, но, пожалуй, больше всего это видно в картине «Казнь». Композиция полотна построена по принципу «пъеты» (оплакивание): три женские фигуры застыли у мертвого тела. Удивительная, почти геометрическая статичность сочетается здесь с экспрессивностью трактовки образов — то, что впоследствии наряду с монументальностью станет одной из отличительных черт живописи Гуаясамина. Монолитные фигуры женщин напоминают каменные глыбы, из которых построены сооружения древних андских культур. Лица женщин замкнуты, как замкнуты обычно лица всех индейцев, живущих в горах; на них лежит печать немого страдания. Обнаженная фигура умершего, напротив, графична: в ней ясно выявлен скелет, подчеркнуты ребра, суставы рук и ног. Человеческая лич-



Освальдо Гуаясамин. Групповой портрет учащихся Школы изящных искусств

ность выступает как бы в своей биологической сущности. Это обнажение самой природы человека, ее оголение, сведение к знаку-символу будет затем доминировать в работах Гуаясамина. Особую роль здесь начинает играть и цвет: художник отказывается от живописных фонов, образы героев во всех его последующих произведениях будут даны на фоне чистого цвета, который также станет определяющим компонентом картины.

Начиная со второй половины 40-х годов Гуаясамин приступает к созданию огромной серии полотен, объединенных общим названием «Уакайньян». Работа над этой серией в течение нескольких лет обусловила разнообразие манеры художника, но оно вызвано скорее подразделением самой серии на три основные темы: индейскую, метисскую и негритянскую. В произведениях «Уакайньян» очевидно сильное влияние Пикассо, проявляющееся в деформации форм, что особенно ярко проступает в работах, посвященных негритянской теме. В картинах серии почти полностью исчезает третье измерение. Лишь некоторые полотна построены по принципу трехмерности с учетом разделения плоскости полотна на планы. К последним относятся «Церковь» (индейская тема, 1947, коллекция К. Эскерры), «Негритянские дети» (негритянская тема, 1950, коллекция Р. Корония) и «Заключенный» (метисская тема, 1949, коллекция М. Монтеверде), в которых художник не отказывается от передачи глубины пространства. Последнее особенно касается картины «Негритянские дети», где фигурка ребенка, играющего с морскими раковинами, передана настолько объемно, что, по выражению Камона Аснара, «воскрешает в памяти... эбеновую статуэтку негритянского идола»⁶.

«Уакайньян» — это серия гетерогенных произведений, связанных общим элементом — темой страдания. Гуаясамин увеличивает размеры холстов и размеры фигур, которые вытягиваются и заполняют все пространство полотна. Здесь уже ни светотень, ни наличие планов, по мысли автора, не должны отвлекать внимание зрителя от представленной в картине драмы. Художник доводит до минимума детализацию, упрощает форму, отказывается от цветовых контрастов: каждая линия, каждый оттенок цвета, формируя образ-знак, несут смысловую нагрузку. Стремление мастера создать произведения подобного рода достигает апогея в его серии «Возраст гнева».

Тяготение к схематизации образа отчетливо проступает в полотне «Слепая» (1946, метисская тема, частная коллекция). Лицо изображенной женщины утрировано, оно непомерно вытянуто и занимает в высоту все пространство холста, почти упираясь в верхний его край. В картине практически нет мягких, плавных контуров; доминируют острые линии и прямые углы. Глаза персонажа широко открыты, но они слепы — художник достигает такого эффекта благодаря тому, что делает их белыми, и только две застывшие черные точки зрачков оживляют эти безжизненные плоскости, заставляя их светиться зловещим светом.

Иначе трактует Гуаясамин полотно «Крик» из негритянской серии (1951, частная коллекция). Здесь особенно чувствуется влия-

ние живописи Пикассо: картина перекликается с произведениями латиноамериканских художников так называемого стиля ведзм, которые сами находились под влиянием великого мастера. В отличие от «Слепой», где преобладали линейность и лапидарная цветовая гамма, в «Крике» царит буйство вихреобразных ритмов цветовых плоскостей. Можно сказать, что это едва ли не единственное полотно Гуаясамина с элементами барочности, о которой писал в связи с латиноамериканским искусством крупнейший кубинский писатель Алехо Карпентьер. В целом же творчество Гуаясамина — представителя современной андской культуры — как раз активно противостоит духу барочности, свойственной главным образом культуре карибского региона и Бразилии, о чем художник говорил в интервью журналу «Латинская Америка»⁷. Творчество Гуаясамина свидетельствует о родстве именно с андской культурой, имеющей многовековые корни, для которой всегда были характерны статичность и монолитность. Однако в картине «Крик», относящейся к негритянской теме, он в какой-то степени пошел по пути «барочности», исходя из того что барокко в латиноамериканской культуре формировалось под значительным воздействием негритянского элемента.

По принципу антитезы построены два других полотна серии «Уакайньян», относящиеся к индейской теме: «Женщина и вода» (1946, коллекция М. Монтеверде) и «Большой ребенок» (1950, коллекция Г. Гуаясамина). Последняя снова воскрешает в памяти одну из иконографических схем шветы: монолитная, подобная статуе, фигура матери с лежащим на коленях ребенком как бы застыла в пемом горе. Очерчивающий форму черный контур подчеркивает напряженность сцены.

Одно из самых гармоничных произведений Гуаясамина серии «Уакайньян» — «Женщина и вода». Художник любовно «лепит» фигуру индейки, стоящей по бедра в воде. Он сводит к минимуму подробности в передаче молодого обнаженного тела, создавая образ необычайно мягкий и женственный. Цветовое решение картины удивительно красиво, хотя мастер использует крайне ограниченную гамму. Коричнево-красная фигура женщины с закинутыми за голову руками как бы «перерезана» по бедра двумя цветовыми плоскостями: верхней — оранжевой и нижней — синей. С двух сторон она фланкирована обтекающими ее желтыми выступами, символизирующими Анды. И все полотно кажется символом экваториальной Америки; это «индейская Афродита» — настолько прекрасен и пластичен здесь образ.

Конец 1940-х — середина 1950-х годов — необычайно напряженный, но очень плодотворный период творчества Гуаясамина. Помимо серии «Уакайньян», мастер писал портреты, пейзажи, так называемые головы, натюрморты. Часто он обращался к теме материнства, трактуя ее не только трагически, как в «Уакайньяне», но и радостно. Таков холст «Мать и сын» (1955, коллекция художника), решенный в розово-коричневой гамме. Четкая линия, соединяющая в единое целое контуры фигур матери и ребенка, упрощенность формы, символический выбор цвета — основные парамет-

ры этого произведения, воспринимающегося как образ-знак материнства.

Среди написанных в 50-е годы работ можно выделить полотно «Белый гроб» (1955, коллекция Института испанской культуры, Мадрид), за которое художник получил Гран-при на III биеннале испаноамериканского искусства в Барселоне. В значительной степени это произведение является как бы логическим продолжением темы, развиваемой в «Казни» (1943): та же высшая простота композиции, та же монолитность, тот же ограниченный цветовой спектр. Но для этого полотна характерны еще большая замкнутость, одухотворенность и сконцентрированность состояния образов. Если в «Казни» композиция из трех женских фигур построена по принципу синусоиды, что при всей статичности рождает экспрессивный ритм, то в холсте «Белый гроб» соблюден принцип изокефалии. Коричневые женские фигуры, закутанные в бело-розовые одеяния, воспринимающиеся как саваны, отделены от основного фона того же цвета лишь коричневой линией контура. Художник делит пространство полотна на три условные части. Нижняя, очень узкая, — своего рода постамент, на котором стоит маленький белый гроб ребенка. Центральная — самая широкая — служит фоном для трех женских фигур, и верхняя — чуть шире нижней — символизирует небо. Фигуры женщин и белый гроб, являющийся смысловым центром полотна, кажутся затерянными в бесконечном пространстве и несущими беспредельную мировую скорбь. В этом произведении Гуаясамина много черт, связывающих его творчество со всей эквадорской культурой, начиная с древних памятников и кончая особым духовным строем мышления современного андского индейца.

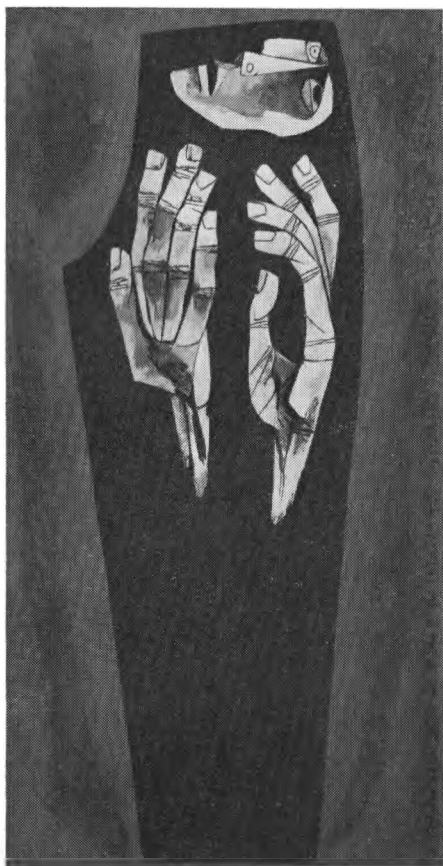
В начале 1960-х годов Гуаясамин приступил к созданию своего самого грандиозного творения — циклу «Возраст гнева», состоящему из 250 произведений. Огромные, исполненные драматизма, зачастую почти монохромные полотна этой серии рассчитаны на особую архитектурную среду: их нельзя повесить в обычной комнате. Художник предельно ограничивает цветовую гамму, он считает, что цвет должен лишь усиливать эмоциональное восприятие зрителя и не отвлекать его от постижения основной мысли автора. В этих циклопических по своим размерам полотнах всю плоскость живописного поля занимают увеличенные до крайности изображения человеческих лиц и рук. В редких исключениях художник изображает фигуру в полный рост («Ожидание», 1967—1969; «Плая-Хирон», 1963; «Проклятые земли», 1967—1969).

Произведения цикла «Возраст гнева» являются апогеем духовно-го напряжения художника в выражении темы страдания. Несмотря на свое название, эта серия посвящена не столько изображению активного начала, сколько крайней степени человеческого горя и печали. Образы Гуаясамина несут в себе сгустки боли, ужаса, надломленности — состояний, при которых невозможно сопротивление. Но они рождают в душе зрителя необходимый отклик, желание противостоять злу, доводящему человека до такой степени отчаянья.

Большинство тем цикла разрабатывается в нескольких полотнах.

Такова тема «Плачущие женщины» (1963—1965), на холстах которой представлена одна и та же женская фигура, как бы проходящая в своем горе разные фазы: от мгновенного потрясения через вопросительный крик, слезы безысходности к мудрому прозрению. Эта женская фигура восходит к образам страдающей богоматери, называемой в католической иконографии «долороса». Тема «Плачущие женщины» — одна из самых монохромных в цикле «Возраст гнева». Белое лицо и белые руки, выступающие из черного одеяния, — это средоточие, идейный центр полотен. Намеренно утрированные по своим размерам и форме, они фиксируют внимание зрителя.

Несколько произведений посвящено изображению человеческого лица. В большинстве из них художник стремится передать определенное эмоциональное состояние. Таковы полотна, объединенные общим названием «Ожидание» (1968—1969). В них, так же как и в «Плачущих женщинах», Гуаясамин отразил многообразие чувств, связанных с понятием «ожидание»: это и состояние внутренней сбалансированности, и испуг, и слезы горечи и обиды, и, наконец, решимость принять удар. Художник добивается передачи всего комплекса эмоций посредством деформации человеческого лица, утрировки деталей, которые конструируют его форму. Здесь особенно большую роль играют глаза — часто разные по величине, они то увеличиваются в размерах, то становятся, подобно «булавочным головкам», острыми и сверлящими. Иногда, напротив, они кажутся двумя круглыми озерами чистого цвета; в них, как островки, застыли зрачки. Серия «Ожидание» очень многослойна: от полотен, в которых представлены только лица, вытянутые во всю высоту холста, до изображения мужской фигуры, сидящей в позе роденовского «Мыслителя». Для всех этих произведений характерно преобладание черно-белой гаммы с вкраплением режущего глаз откры-

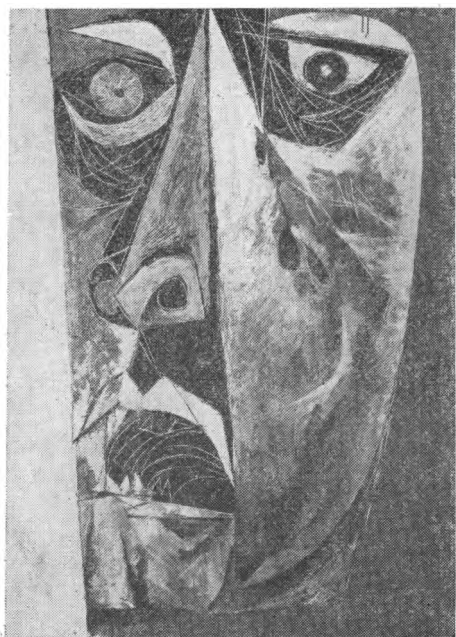


Освальдо Гуаясамин.
Плачущие женщины

того синего цвета, ассоциирующегося с состояниями томления, тоски и напряженности, свойственными понятию «ожидание».

Большое количество полотен цикла «Возраст гнева» наряду с темой «человеческое лицо» посвящено теме «человеческие руки». Это «Нежные руки» и «Кричащие руки», «Руки протестующие» и «Руки отчаявшиеся». Руки часто привлекали внимание художников, видящих в них, как и в человеческом лице, способность передавать определенный эмоциональный настрой. Но ни у кого из мастеров до Гуаясамина они не доминировали, не становились смысловым центром полотна. Эти гигантские руки, апеллирующие к зрителю с холстов огромных размеров, выражают псевдовероятно многообразную гамму чувств. Мастерство художника выступает здесь во всей своей завершенности: утрированность и деформация форм не скрывают великолепный рисунок, прекрасное знание анатомии.

В смысле подхода к теме и ее разработки цикл «Возраст гнева», в который входит также множество неназванных полотен, не имеет себе равных в истории искусств. Каждый холст цикла — символ того или иного состояния человеческой личности. Для того чтобы изображенное воспринималось мгновенно, как его знак, Гуаясамин уходит от дробности композиционного решения, концентрируя внимание на главном. В этом главном он акцентирует детали, утрируя и деформируя их, создавая необходимый ему образ. Цвет в произведениях «Возраста гнева» играет скорее подчиненную роль, но его выбор всегда глубоко оправдан: наряду с рисунком, строящим форму, он создает определенный, эмоциональный настрой. Работу



над этим циклом художник продолжает по сей день. В интервью, данном сотруднику журнала «Латинская Америка» А. А. Сухостату в своей мастерской в Кито, Гуаясамин сказал: «Я завершу этот цикл лишь тогда, когда придет конец насилию, по думаю, что не так-то легко покончить с ним, а потому буду создавать новые полотна для «Возраста гнева» до тех пор, пока не умру»⁸.

К циклу «Возраст гнева» примыкают многие другие работы художника, созданные в конце 1960-х — начале 1970-х годов, в частности «Страх» (1973, коллекция А. Кумельи). Это огромное полотно, из насыщен-

Освальдо Гуаясамин.
Гнев

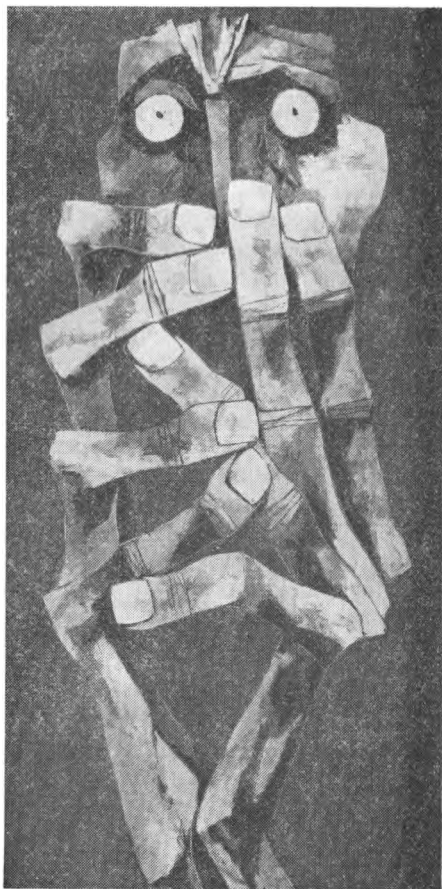
пого синим цветом фона которого на зрителя надвигаются изображения гигантских бело-желтых рук, обрамляющих перекошенное лицо. Изломанные линии рук и два пятна глаз, трактованных по-разному (один синий, живой, второй белый, безжизненный), являются символом, страха, доводящего человека до состояния омертвения.

Некоторые произведения цикла, призванные отразить собирательный образ диктатора, кактусе портретами (тема «Преступники», 1964—1967). Они выполнены в технике акрила по холсту (ее художник использует редко, обычно он пишет на холсте масляными красками), которая благодаря своей яркости дает возможность придать образам вид масок балаганно-ярмарочных злодеев.

Параллельно с созданием цикла «Возраст гнева» Гуаясамин писал глубоко психологические портреты, пейзажи своего любимого Кито и необычайно изысканные по рисунку и цветовой гамме натюрморты, которые заставляют вспомнить одновременно и лучшие произведения голландской школы, и рисунки на сосудах доколумбовой эпохи.

Среди последних работ художника следует отметить гигантскую монументальную роспись (1982) для международного аэропорта в Барахасе, под Мадридом, темой которой стала связь истории и культуры Испании и Латинской Америки. В этом произведении мастер отдал дань эксперименту с акриловыми красками и мраморной крошкой.

Творчество Освальдо Гуаясамина, этого, по определению Камона Аснара, «андского Микеланджело»⁹, очень разнообразно, многотемно и величественно, но все оно пронизано гуманистическим началом. В настоящий момент Гуаясамин создает, как говорит он сам: «... нечто совершенно отличное от всего, что делал раньше. Это произведение я посвящаю матерям с Майской площади Буэнос-Айреса. В основе сюжета лежит ситуация, получившая в Аргентине название «безумные матери с Майской площади». На эту



Освальдо Гуаясамин.
Кровавые слезы

центральную площадь Буэнос-Айреса к президентскому дворцу почти каждую неделю приходили женщины, чьи сыновья и близкие «исчезли бесследно» во времена правления военных. Это произведение я собираюсь написать совсем в иной манере»¹⁰. Художник еще полон энергии, и мы вправе ожидать от него появления новых замечательных произведений, активно воздействующих на сердца и разум людей.

¹ Произведения О. Гуаясамина хранятся в таких значительных собраниях, как Музей современного искусства, Нью-Йорк, США; Музей Сан-Франциско, США, штат Калифорния; Музей современного искусства, Мадрид, Испания; Музей изобразительных искусств, Карacas, Венесуэла, и во многих других, не считая многочисленных частных коллекций.

² Х. Камону Аспару принадлежит, в частности, фундаментальный труд в двух томах, посвященный творчеству Эль Греко (Мадрид, 1950).

³ *Camón Aznar J. Oswaldo Guayasamín.* Barcelona, 1973, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵ *Mon F. Oswaldo Guayasamín.* Madrid, 1981, p. 21.

⁶ *Camón Aznar J. Oswaldo Guayasamín,* p. 64.

⁷ Освальдо Гуаясамин: художник — певец своей эпохи.— Латинская Америка, 1984, № 1, с. 114.

⁸ Гуаясамин — человек, художник, борец.— Латинская Америка, 1982, № 10, с. 104.

⁹ *Camón Aznar J. Oswaldo Guayasamín,* p. 130.

¹⁰ Освальдо Гуаясамин: художник — певец своей эпохи, с. 116.

Глава XI

АРХИТЕКТУРА

Историю архитектуры Эквадора, так же как и других латиноамериканских стран, принято делить на три основных исторических периода: доколумбовый (с древнейших времен до испанского завоевания), колониальный (XVI — начало XIX в.) и период независимости (с 1830 г. до наших дней).

АРХИТЕКТУРА ДОКОЛУМБОВА ПЕРИОДА

Строительное искусство Эквадора развивалось вместе с древнейшими культурами Косты, Сьерры и Орьенте.

Доколумбов Эквадор был заселен индейцами многочисленных этнических групп, находящихся на стадии первобытнообщинного строя. Первые памятники монументального зодчества этой эпохи относятся к середине I тысячелетия до н. э., однако остатки жилой архитектуры известны еще с III тысячелетия до н. э. (прибрежная культура Вальдивия) *.

Об архитектуре Эквадора доколумбова периода известно значительно меньше, чем древнего Перу и древней Мексики. Более других изучена архитектура эпохи инкского господства. В районе современного г. Куэнки находятся руины инкского г. Томебамба, по которым был сделан вывод, что инки возводили храмы из полигональных каменных блоков, укладывавшихся насухо.

Построенный в древнем Кито большой дворец для правителя Инки Уайна Капака представлял собой вытянутые в длину, геометрически строгие по формам необычайно прочные сооружения из тщательно обтесанных, выложенных четкими рядами камней, которые соединялись пазами и шинами. Этот комплекс был разрушен испанцами, а на его фундаментах вырос один из крупнейших монастырских ансамблей колониальной эпохи.

Инки возводили ирригационные сооружения и дороги. Так, ими была построена «королевская дорога», соединявшая два основных центра «империи» инков — Куско и Кито.

Доколумбова эпоха не оставила в истории архитектуры Эквадора величественных городов, дворцовых и культовых комплексов подобных тем, которые в большом количестве возводились на территориях древней Мезоамерики и древнего Перу.

АРХИТЕКТУРА КОЛОНИАЛЬНОГО ПЕРИОДА

В колониальную эпоху искусство и архитектура аборигенов были почти полностью уничтожены испанскими завоевателями. На смену им пришли европейские художественные и архитектурные стили,

* См. статью «Древние культуры Эквадора» в настоящей книге.

которые на местной почве трансформировались и приобрели само-бытную окраску. На месте индейских поселений испанцы основали города Гуаякиль, Кито, Куэнку и др. В то время территория Эквадора называлась Королевской аудиенсией Кито. До 1739 г. с небольшим перерывом она входила в состав вице-королевства Перу, а с 1739 по 1822 г. находилась в составе вице-королевства Новая Гранада. Такое административное деление в определенной степени отразилось на архитектуре как Эквадора, так и соседних с ним стран.

Города создавались по общей для латиноамериканских колоний прямоугольной схеме. Однако в Эквадоре осуществлению этих тре-



Кито. Старейшая улица Ла Ронда с типичной колониальной застройкой

бований мешали географические особенности, в частности рельеф местности. Архитектура XVI—XVII вв. развивалась главным образом в административном, культурном и экономическом центре — Кито.

Этот город был основан в 1534 г. на месте индейского поселения, которое располагалось в окружении гор вулканического происхождения на высоте 2800 м над уровнем моря. Планировку Кито в старой части характеризуют крутые извилистые улицы, мощенные булыжником. Уже в XVI в. город стал культурным центром, куда съезжались талантливые европейские мастера, воспитавшие не одно поколение учеников — местных уроженцев. Архитектура, скульпту-



Каса де Вильясис. Кито. Музей колониального искусства

ра и живопись достигли здесь такого расцвета, что Школа Кито была признана одной из самых выдающихся в Латинской Америке.

В архитектуре Кито XVI—XVII вв. наибольшее распространение получили стили платереско, мудехар, эрререско; в XVIII в. здесь доминировало барокко. Многочисленные монастыри и церкви поднимались среди низкоэтажной (один-два этажа) застройки жилых домов. Одной из особенностей архитектуры колониального Кито было то, что многие его ансамбли возводились на протяжении десятков лет, а в отдельных случаях — столетий. Поэтому часто в облике одного и того же здания присутствуют элементы самых разных архитектурных направлений. На раннем этапе, однако, наиболее значительно влияние позднего испанского Возрождения (эрререско), которое уживается с декоративизмом платереско и мудехара. Строительство многих зданий колониального времени осуществлялось с участием арабов христиан, приехавших в Кито из метрополии и поселившихся здесь.

Среди талантливых мастеров, работавших в Кито, широко известно имя архитектора-фламандца Х. Рикке, проекты которого относятся к 30-м годам XVI в. С 1580 по 1582 г. здесь творил испанский архитектор Ф. Бесерра (1545—1605). По его проектам были сооружены также крупные соборы в других странах Латинской Америки, в частности в Мексике и Перу. Живописец Мигель де Сантьяго (1626—1706) и скульптор Б. де Легарда (1705—1773), оба метисы, являлись соавторами художественного оформления главных церквей и соборов Кито; их творчество принадлежало местной художественной школе.

Провинциальные города значительно уступали Кито по темпам своего роста и возведению крупных зданий, но и их облик к XVII в. уже был вполне определен. Так, город Гуаякиль, основанный испанцами в 1535 г. в устье р. Гуаяс, довольно быстро превратился в важный торговый центр. Для защиты от индейцев и пиратов здесь была сооружена крепость Ла Планчада, сохранившаяся в развалинах на холме Санта-Ана. Городская застройка Гуаякиля вплоть до XX столетия была деревянной и часто страдала от пожаров и землетрясений. Для провинциального города Куэнка, основанного испанцами в 1557 г. неподалеку от инкского поселения Томебамба, характерна сохранившаяся каменная застройка из одно- и двухэтажных домов, крытых разноцветной черепицей, что придает этому городу живописность.

Однако основное строительство велось, как уже говорилось, в Кито. Сохранившиеся памятники гражданской архитектуры сосредоточены в центре старого города. Дома состоятельных владельцев XVI—XVII вв., прямоугольные в плане, с двускатной крышей, крытой черепицей, строились из камня и кирпича с последующей штукатуркой и побелкой. Богатые дома возводились в два этажа и отличались строгим решением фасадов. Так, на площади Сан Франсиско белые фасады домов дополняются полуколоннами с коринфскими капителями, чугунными решетками балконов и орнаментиро-

ваным фризом. Черепица выкрашена в зеленый цвет, характерный для многих зданий колониального времени.

Блестящим примером светских построек является бывшая вице-королевская аудиенсия в Кито (ныне Дворец правительства). Главные помещения четырехэтажных корпусов аудиенсии группируются вокруг большого квадратного двора. По периметру второго этажа устроена галерея с колоннадой тосканского ордера. Возведение аудиенсии относится к XVI — началу XVII в.; от того времени до нас дошла классическая периметральная колоннада, выполненная в стиле эрререско. Однако в 1747 г. дворец был перестроен и в его облике появились элементы барокко. Последняя реставрация Дворца правительства была осуществлена под руководством эквадорского архитектора Х. П. Сауса в 1880 г. Ему же принадлежит и создание нового портала этого дворцового комплекса.

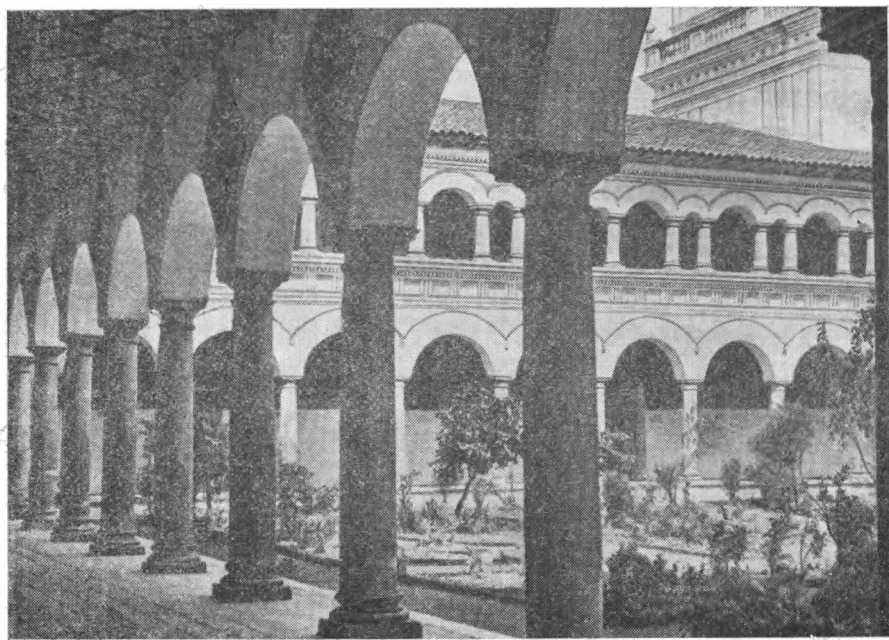
В 1594 г. на окраине старого Кито была построена семинария, в которой с 1769 г. стал помещаться Центральный университет Эквадора. Это величественное трехэтажное здание с коридорной планировкой, фасады которого перекликаются с фасадами венецианских палаццо первой половины XVI в. Подобно дворцовым построй-



Площадь независимости. Кито. На заднем плане Дворец правительства

кам Вероны и Венеции, выполненным по проектам итальянского зодчего эпохи Возрождения Микеле Санмикели, здание Центрального университета Эквадора решено на своеобразном контрасте тяжелых рустованных стей первого этажа и более праздничных форм второго этажа с его торжественной ордерной обработкой и арочными проемами. Такое архитектурно-художественное решение придает всему зданию общественный характер. Комплекс Центрального университета имеет симметричную композицию. Ее центральная часть, видимо, была позже достроена третьим этажом, во внешнем облике которого заметны черты мудехара.

Главное место среди архитектурных сооружений Эквадора колониального периода занимали культовые здания. Основное строительство большинства монастырей и отдельных храмов Кито развернулось во второй половине XVI — первой половине XVII в. Католические ордена францисканцев, доминиканцев, августинцев стремились закрепить свои миссии возведением роскошных церквей. На начальном этапе колониального зодчества, включая первую половину XVII в., архитектура фасадов и интерьеров церковных зданий выдерживалась преимущественно в формах позднего испанского Возрождения — эрререско. Однако часто в эрререско вплетались мотивы арабского зодчества. Так же как и в испано-магрибской архитектуре, здесь получили широкое применение наборные деревянные потолки-артесонадо и галереи-аркады внутренних дворов.



Клуатр монастыря Сан Агустин. Кито

Применение в ряде случаев стрельчатых сводов на нервюрах говорит и о заимствованиях из готики. Начиная с середины XVI в. в течение одного столетия в Кито были сооружены монастыри Сан Франсиско (1564—1650), Ла Мерсед (1586—1627), Санто Доминго (строительство велось с 1590 г.), Сан Агустин (на рубеже XVI—XVII вв.) и другие, составившие славу архитектурно-художественной школы Кито.

Одним из характерных и хорошо сохранившихся культовых комплексов Кито является монастырь Сан Франсиско — самый ранний из памятников архитектуры Кито и первый в Южной Америке среди монастырей ордена францисканцев. Комплекс монастыря был построен на фундаментах дворца Инки Уайны Капака. Этот грандиозный по своим масштабам комплекс культовых зданий включал трехнефную церковь, четыре клуатра, две капеллы, атрий и т. д.

Планы трехнефной церкви и других сооружений монастыря разработал в 1534—1535 гг. зодчий Х. Рикке. Основное строительство велось с 1564 по 1575 г. Фасад церкви Сан Франсиско и главный клуатр были окончены к 1581 г., однако строительство продолжалось вплоть до 1650 г. при участии испанского архитектора Антонио Родригеса, приехавшего из Севильи. По его проекту была построена, в частности, монастырская капелла Вильясис. В дальнейшем еще не одно столетие в монастыре велись оформительские работы, результатом которых явилось создание великолепных



Монастырь Сан Франсиско. Кито

интерьеров и праздничных фасадов со стилизованными признаками платереско, мудехара и барокко. Особенно выразительна и характерна в этом плане архитектура церкви Сан Франсиско. Это трехнефная базилика, которая своим западным фасадом напоминает композицию уравновешенных масс церкви Эскориала. Однако фасад Сан Франсиско, выполненный в традиционных формах (две башни расположены симметрично относительно центральной оси), отличается от испанских образцов более сложным архитектурно-художественным решением: богатством рустовки, выразительной пластикой стен, декоративным оформлением карниза, наличием разорванных сандриков и большой монументальной лестницы перед главным входом. На этом многословном фоне выделяются спокойные плоскости гладкоствольных колонн, фланкирующих главный портал. Вместе с тем ордерной системе здесь уже не придается первостепенное значение, как это имело место в европейской архитектуре. В дальнейшем тенденция к разрушению цельности ордера станет характерным признаком колониальной архитектуры латиноамериканских стран, в том числе Эквадора.

Интерьер церкви Сан Франсиско, подобно многим церквям Кито, отличается безудержной фантазией декора, который в виде лепного растительного орнамента и гирлянд покрывает стены и потолок храма. Как и церковные интерьеры Испании, декор церкви Сан Франсиско имеет полихромную раскраску, что еще больше способствует зрительному разрушению тектоники внутреннего пространства. Первоначально потолок главного нефа был деревянным (с покрытием из кедра) в стиле мудехар, однако до наших дней в таком виде сохранилось только средокрестие.

Архитектуре монастыря Сан Франсиско во многом созвучен монастырский комплекс Ла Мерсед. Он был воздвигнут по проекту архитектора Х. Х. Ортиса в 1586—1627 гг. с последующей перестройкой в 1644—1736 гг. и включает несколько клуатров, церковь и ряд подсобных сооружений. Орган церкви Ла Мерсед богато декорирован в типичном для латиноамериканских церквей XVIII в. стиле чурригереско (вычурное барокко).

По проекту испанского архитектора Ф. Бесерры в Кито были сооружены монастыри Санто Доминго и Сан Агустин. Строительство монастыря Санто Доминго началось в 1590 г. под руководством А. Родригеса. Как и все основные культовые здания Ф. Бесерры, эти монастыри решены в более строгих архитектурных формах, нежели Сан Франсиско. Отдельные детали, однако, выдержаны в типичной для Школы Кито манере. Так, тимпан ложной двери в монастыре Санто Доминго появился значительно позже основной церкви — в 1617 г. и заполнен насыщенным рельефным декором в виде листьев и гирлянд. Портал монастыря Сан Агустин, сооруженный по проекту Б. де Риверо в 1659—1665 гг., своими барочными формами выделяется на фоне более гладких стен.

Самым выдающимся архитектурным произведением XVII—XVIII столетий является церковь монастыря Ла Компанья в Кито. Ее архитектурные формы основаны на творческих достижениях

итальянских мастеров, работавших для иезуитского ордена. Ла Компаниа была построена по проекту архитекторов Дурана и Мастрильи в 1605—1689 гг., однако фасад ее получил окончательное выражение в следующем столетии — в 1722—1765 гг. (архитекторы Л. Дёйблер и В. Гандольфи).

Архитектурно-художественный образ Ла Компаниа очень сложен. Это связано с наложением самых различных приемов конструктивного, планировочного и декоративного решения. В конструктивном плане — это церковь со сводчатым кирпичным перекрытием, что само по себе было новшеством для культовых зданий Кито. В дальнейшем и другие церкви города стали перекрываться сводами, хотя продолжали также использоваться и деревянные перекрытия. Кирпичный полуциркульный свод Ла Компаниа, выполненный по проекту архитектора М. Герры (вторая половина XVII в.), продолжает традицию испанских строителей и художников, дополнявших конструктивное решение узорчатой вязью живописного декора. М. Герра был известен как автор ранее сооруженного в Кито монастыря Кармен Антигуа (1658—1663). По проекту этого зодчего была построена также Большая капелла монастыря Ла Компаниа. Одноименная церковь столичного монастыря имеет простой план, прототипом которого послужила одна из первых церквей ордена иезуитов — Иль Джезу в Риме: широкий неф дополняется боковыми капеллами, которые соединены с ним проходами и образуют анфилады.

Одной из главных художественных особенностей церкви Ла Компаниа является то, что ее фасад выполнен в новой для архитектурной Школы Кито манере: здесь в структуру европейского барокко вплетается причудливый декор. Главный фасад церкви отличается динамикой композиции, которая достигается применением парных витых колонн, раскрепованных карнизов, разорванных криволинейных наличников и фронтонов. Элементы резьбы и растительного орнамента в стиле платереско заполняют свободные пространства над оконными и дверными проемами, на пилястрах и вдоль карнизов. Парные колонны имеют витки, противоположно направленные друг другу, что усиливает впечатление беспокойства от всей композиции. На главном фасаде помещены также ниши со статуями святых ордена иезуитов.

В интерьере церкви Ла Компаниа получил дальнейшее развитие принцип сплошного декорирования стен: растительный орнамент с поверхности потолков переходит на стены, зрительно разрушая конструктивную основу. При этом строители сохранили верность арабским мотивам, применив различные виды орнамента — геометрического, растительного и эпиграфического. Этот сложный декор вырезан в гипсе, наложенном на деревянные панели, и великолепием позолоченных акцентов превосходит многие барочные церкви Латинской Америки. Ретабло церкви Ла Компаниа в значительной мере повторяет беспокойные барочные формы главного фасада. Оно украшено аналогичными парными витыми колоннами, витки которых направлены в противоположные стороны, резьба по дереву

дополняется полихромией и позолотой. В центре ретабло помещено полотно с изображением Христа. Ретабло церкви Ла Компанья, относящееся ко второй половине XVIII в., своим пышным убранством выражает художественные вкусы местного населения, отдававшего предпочтение вычурному барокко.

Среди архитектурных памятников Кито XVIII в. следует также отметить церковь Эль Саграрио (1699—1706). Окончательное оформление ее завершено в 1747 г., когда был выполнен внутренний портал. Витиевато орнаментированные колонны и пилоастры портала, лепные узоры с растительными и животными мотивами свидетельствуют об увлечении архитектуры Кито XVIII столетия ультрабарокко. В 1769 г. к церкви Эль Саграрио была пристроена купольная капелла.



Церковь Ла Компанья. Кито

Культовые здания провинции уступают столичным памятникам по архитектурно-художественной отделке, они дают свой вариант колониального барокко. Большинство церквей Гуаякиля, Куэнки и других провинциальных городов сооружались в XVII в. До сих пор действует Старый собор в Куэнке, фасады которого сохраняют черты ордерной системы, а архитектурный образ в целом более строг, чем в церквях Кито XVII—XVIII вв.: стены и пилястры свободны от чрезмерно вычурного орнамента, декор в виде плоской орнаментальной резьбы покрывает только фриз. По своему пространственному решению Старый собор в Куэнке напоминает большой прямоугольный в плане дом с двускатной крышей, покрытой черепицей. Собор фланкирован с продольной стороны трехъярусной колокольней.



Собор в Куэнке

Для областей Сьерры, территориально тяготеющих к Перу, характерно возведение культовых зданий, близких к традициям перуанского колониального зодчества. Массивные стены однефных в плане церквей, двускатные крыши под черепицей, приземистые звонницы говорят о необходимости приспособления к местным сейсмическим условиям. Именно такова церковь богородицы Гуаделупе в Томебамбе, воздвигнутая в 1722 г. Звонница ее похожа на звонницы церквей в районе Куско. Подобное сходство вызвано наряду с прочими обстоятельствами тем, что до 1739 г. Эквадор входил в состав вице-королевства Перу.

Колониальная архитектура Эквадора оставила значительный след в архитектуре стран Латинской Америки. Развиваясь в общем русле испаноязычных колоний, зодчество этой страны получило самостоятельное направление, которое принято называть архитектурно-художественной Школой Кито. Архитектура и декоративное убранство целого ряда памятников Кито, таких, как монастырь Сан Франсиско и церковь Ла Компания, оказали определенное влияние на зодчество за пределами собственно Эквадора. Отдельные архитекторы и мастера декоративной резьбы колониального Кито работали и за рубежом. Так, под влиянием Школы Кито был создан ряд церквей в Колумбии XVIII в. Известно, что немецкий архитектор ордена иезуитов Симон Шенгер и архитектор из Испании Антонио Гарсиа в 30-е годы XVIII столетия работали в Кито, после чего выполняли заказы по проектированию и строительству церквей в Попаяне (Колумбия), где в последней четверти XVIII в. ими были возведены барочные церкви Ла Компания (С. Шенгер) и Сан Франсиско (А. Гарсиа). Обе церкви однефные, с двумя рядами капелл по бокам, перекрыты полуциркульными кирпичными сводами, однако по оформлению интерьеров значительно уступают церквям Кито. Вместе с тем ретабло, кафедра и ряд элементов внутреннего убранства выполнены в изысканной декоративной манере — резьба по дереву с последующей раскраской и позолотой.

Архитектура колониального периода в значительной степени сформировала облик Кито. Именно благодаря ей город считается одним из красивейших в Южной Америке и по решению ЮНЕСКО в 1979 г. он был объявлен «достоянием человечества».

АРХИТЕКТУРА ПЕРИОДА НЕЗАВИСИМОСТИ

Значительное влияние на развитие национальных культур Латинской Америки в XIX в. оказала Великая французская революция, под воздействием которой в различных регионах латиноамериканского континента утверждались идеи классицизма. Однако в архитектуре Эквадора классицизм не получил такого распространения, как, например, в Мексике. Зодчество Эквадора в 30-е — 80-е годы XIX в. переживает период застоя, оставаясь на уровне традиционных приемов строительства. На рубеже XIX—XX вв. сюда приезжают многие иностранные мастера — носители процветавшей в то время в Европе эклектики.

В связи с развитием капиталистических отношений в XIX в. в эквадорской архитектуре появляются новые типы сооружений: в городах возводятся административные и правительственные здания, банки, учреждения торговли, школы для различных социальных групп населения, учреждения культуры, театры, разбиваются городские парки. Среди эквадорских архитекторов в 60-е годы XIX столетия выделяются Х. П. Санс (1820—1897) и М. Аулестиа (1820—1882), в 70-е годы — Г. Перес.

Наиболее массовое строительство в XIX в. развернулось в столице страны. Наряду с возведением новых зданий архитекторы производили реконструкцию старых. Так, архитектором М. Аулестиа был возведен купол над средокрестием церкви Ла Мерсед (1863) и построены башни монастыря Эль Техар (1870). В 1876 г. по проекту архитектора Г. Переса сооружена башня церкви Сан Себастьян. Подобно капелле коллегии иезуитов (1860, архитектор Х. П. Санс), они выдержаны в традиционной архитектурно-художественной манере колониального периода. В 60-е годы XIX в. значительное внимание уделялось также мостостроению: М. Аулестиа возводит мост на р. Мачангара (1860) и мост Гуайтара (1862); Х. П. Санс руководит строительством моста Пансалео в Кито (1865). В архитектуре мостов также нашли отражение традиции колониального зодчества.

Среди гражданских зданий 70-х годов выделяются крупные постройки столицы — Дворец президента (1876, архитектор Г. Перес) и Дворец юстиции (1870—1875). Г. Перес при участии немецкого архитектора Ф. Шмидта возвел также комплекс Южного рынка в Кито. По проекту Ф. Шмидта был построен столичный театр «Сукре». Последняя четверть XIX в. отмечена перестройкой Центрального университета Эквадора (архитектор А. Асеведо), строительством городской школы «Сукре» (архитектор Г. Путто Собраль). В этих и других зданиях 80-х годов XIX в., выполненных с участием европейских архитекторов, отмечаются черты эклектики. Разбогатевшие промышленники и состоятельные предприниматели все чаще нанимают архитекторов из-за рубежа, следуя общей тенденции — отказу от всего испанского. Так появляются репрезентативные особняки и доходные дома Гарсиа Морено, И. де Вейтемилль, К. Моралеса, выполненные по проекту североамериканца Т. Рида. Итальянские архитекторы Л. Миигетти и Л. Дурини явились авторами проекта столичного Сельскохозяйственного и промышленного банка, а также парка Ла Индепенденсия. Однако участие зарубежных зодчих в строительстве Кито мало изменило традиционный облик эквадорской столицы.

В конце XIX в. появляются различного рода неостили — неоклассицизм, неоготика и др. Своеобразен, например, архитектурный образ коллегии «Провиденсия» в г. Амбато. Главный одноэтажный корпус здания представляет собой уравновешенную симметричную композицию, в центральной части которой возвышается церковная надстройка с высокой пирамидальной башней. Естественный камень из которого построена коллегия, массивные лаконичные формы,



Вид Гуаякиля. Малекон

двускатные черепичные крыши и контрфорсы центральной части здания говорят о влиянии на архитектурный образ окружающей природно-географической среды: г. Амбатто расположен в одной из самых высокогорных частей Сьерры, всего в 35 км от вершины горы Чимборасо. Формы народной архитектуры сочетаются в этом здании с чертами неоготики.

Увлечение в конце XIX — начале XX столетия готической архитектурой было характерным явлением для многих стран Латинской Америки. В Эквадоре неоготика особенно ярко выступает в культовых зданиях. В столице и других крупных городах страны — Гуаякиле, Куэнке — воздвигаются величественные соборы. Если неоготика Нового собора в Куэнке эклектична, то столичный собор Санта Тересита и собор в Гуаякиле соответствуют традиционным образцам готических храмов Европы. Собор в Гуаякиле, например, и поныне является самым высоким сооружением центральной части города, средняя высота домов которого не превышает 4—5 этажей.

В силу слабого экономического развития Эквадора его строительная индустрия не обеспечивала современного уровня застройки городов вплоть до середины XX столетия. Архитектура еще долго продолжала следовать старым образцам. Возросший в связи с открытием в 1972 г. в Орьенте крупных залежей нефти экономический потенциал страны в значительной степени повлиял на градостроительство и зодчество Эквадора последних десятилетий. В 1950-х годах в Кито был возведен ряд зданий по проектам эквадорских архитекторов-новаторов С. Дурана Бальена (р. 1919), А. Леона (р. 1929), М. Баррагана (р. 1935). С использованием прогрессивных строительных материалов и современных форм, отражающих идею функционализма, ими сооружены Дворец юстиции, здание «Банко сентраль дель Экуадор», отели «Гумбольдт» и «Кито». В это же время построены здания Министерства иностранных дел, Торговая палата, Страховая касса (архитектор Мартинес Кобо), коллегия «Монтуфар» (архитектор В. Россерио) и др. В столице продолжает развиваться сеть городских музеев в дополнение к основанным в 1926 г. Музею колониального искусства, в 1930 г. — Музею искусства и истории города, в 1950 и 1969 гг. соответственно — Музею археологии и этнографии и Археологическому музею.

Влияние современной архитектуры коснулось и культовых зданий. Так, в авангардистском стиле выполнена одна из новых католических церквей Кито (район Ла Флореста). В ее облике не осталось ничего традиционного, за исключением, пожалуй, извечной формы латинского креста.

На территории нынешнего Кито, по площади значительно превосходящем территорию колониального периода, прокладываются новые широкие проспекты, создаются площади с величественными монументами. В городе наряду с существовавшими ранее памятниками А. Х. Сукре (1892), Неизвестным героям (1922) и другими воздвигнут памятник вождю восставших индейцев арауканов Кауполикану (на Площади индейца). В столице продолжается усовер-

шеиствование автомагистралей. Проспекты 10 августа и Орельяна оснащены путевыми разводами в два и три яруса.

Современный белокаменный Кито растет вверх. Однако отсутствие единой строительной программы, наличие частного сектора, а также проблема размещения миграционного населения не позволяют контролировать стихийность застройки, что отражается прежде всего на архитектурном облике столицы. Еще недостаточно эффективно используются возможности композиционного решения в условиях разномыслотного рельефа местности. Трудности строительства связаны также с проблемами социального характера. Города Эквадора, как и во многих других странах Латинской Америки, страдают от перенаселенности, вызванной массовой миграцией сельского



Аркада в центре Гуаякиля



Неоготическое сооружение. Гуаякиль

населения. В городах резко возросла безработица, обострились проблемы жилья, водоснабжения и т. п. Население столицы в 1983 г. составило 859 тыс. человек, в то время как еще в 1974 г. исчислялось 550 тыс. Жилищная проблема — одна из острейших в Эквадоре. Более 40% эквадорских семей не имеет собственного жилья. Разработанный правительством план предусматривает в 1980—1984 гг. построить 300 тыс. единиц жилья, однако проблемы в целом это не решит.

В связи с нефтяным бумом, начавшимся, как уже говорилось выше, в 1972 г., иностранные компании, в основном североамериканские, сооружают в северной части города банки, страховые компании, конторы торговых и финансовых фирм. Над их проектами работают в основном иностранные зодчие, однако благодаря тому, что в последние годы в стране улучшилась система подготовки национальных кадров, все чаще к строительству привлекаются местные архитекторы, многие из которых закончили вузы Советского Союза. К сожалению, возможности творческой деятельности эквадорских зодчих в большой мере регламентируются требованиями заказчиков, действующих в рамках частного сектора. Тем не менее в Эквадоре проектируются специализированные учреждения, строятся современные жилые дома и общественные комплексы. При этом зодчие пытаются воплотить в проектах прогрессивные идеи, предлагая пути решения проблем современной архитектуры на уровне новых социальных задач.

Архитекторы Обрегон и Валенсиела спроектировали комплекс жилого дома с общественным обслуживанием, зоной отдыха, торговой зоной и кинотеатром на 700 мест. В генеральном плане этого строительства учтены доминирующие ветры и оптимальная ориентация в условиях жаркого климата. Два высотных дома заблокированы и создают выразительный силуэт на фоне более низких вытянутых по горизонтали зданий обслуживания. Планировка квартир рассчитана на проживание семей различной численности. Квартиры в основном трехкомнатные, однако есть также одно-, двух- и четырехкомнатные. Большое внимание в проекте уделено зоне отдыха: сюда включены бассейн, кафе, комплекс помещений для игр. Закрытая автостоянка дополняет систему обслуживания. Проект предназначен для семей служащих военно-морской базы в г. Эсмеральдас.

Рост экономического потенциала страны и усиленная подготовка национальных кадров архитекторов способствуют становлению современной архитектуры Эквадора в соответствии с местными требованиями и международным уровнем строительного искусства.

Глава XII

ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ

Сохранились достоверные свидетельства, что театральное искусство было одной из важных сфер духовной деятельности индейских племен, населявших в древности территорию Эквадора. Устраивавшиеся время от времени театральные представления, чаще всего приурочивались к религиозным и светским праздникам, в которых воскрешались героические эпизоды из жизни этих племен в далеком прошлом. Известный фольклорист Карвалью Нету упоминает, в частности, что в селении Пильяро в период, непосредственно предшествовавший конкисте, регулярно показывалось представление, повествовавшее о «завоевании Уайна Канака и наказании непокорных из Кихо»¹, в основе которого лежали подлинные исторические события.

Благодаря бережному отношению индейцев к своему прошлому и сегодня в ряде районов Эквадора, особенно сельских, можно получить представление о характере автохтонного театрального искусства этой страны. Из поколения в поколение передаются театральные традиции доколумбовой эпохи. Это позволяет исследователям эквадорского театра предполагать, что многие индейские спектакли сохранились до наших дней практически в первоизданном виде. Правда, в более поздние времена в них проникли отдельные испанские слова и выражения, перемешавшиеся с языком кечуа. Они образовали ту лингвистическую «смесь», на которой говорят многие жители Эквадора и сегодня.

Подлинной жемчужиной театрального искусства страны является дошедшая до нас пьеса под названием «Дьон-Дьон», или «Кильякос» — такой же бессмертный памятник доколумбовой культуры, как мексиканская драма «Рабиналь Ачи» или перуанская «Апу-Ольянтай». Это произведение, датируемое XIII или XIV столетием (точная дата его создания неизвестна), знаменует собой рождение эквадорской драматургии. «Мы испытываем чувство гордости, — пишет эквадорский драматург и театровед Рикардо Дескальси, — что начиная приблизительно с XIII—XIV вв. — предполагаемого нами времени, так как в действительности мы не знаем точной даты создания «Дьон-Дьон», или «Кильякос», — наш театр начинает свой путь»².

В основу драмы «Дьон-Дьон» положена легенда племени кильякос, в которой рассказывается о злом волшебнике, наделенном способностью убивать людей на расстоянии. Эта фантастическая линия переплетается в драме с событиями реальной истории. Сюжет ее таков. Инка Туапак Юпанки готовится к нападению на королевство Кито с целью его захвата. Вождь племени кильякос — Ачу, узнав об этом, поднимает своих людей, чтобы противостоять врагу. Однако по стечению обстоятельств дочь Ачу влюбляется в незаконнорожденного

сына Тупака Юпанки, который уговаривает ее напоить воинов своего отца, с тем чтобы Инка смог захватить их без кровопролития. Палья, ненавидящая войну с ее жестокостью, соглашается. В результате ее предательства инкские войска легко одерживают победу. О предательстве принцессы узнает колдун Дьюн-Дьюн, который убивает ее, воспользовавшись своим волшебным даром. От вражеского копья в конце концов погибает и сын Тупака Юпанки. На этом драма заканчивается, обретая в финале поистине трагическое звучание.

Следует сказать, что воскрешенная в драме битва при Ачупальос действительно имела место. Она произошла примерно за сто лет до прихода испанских конкистадоров и закончилась победой инков во главе с Тупаком Юпанкой над войсками племени кильякос, руководимыми Ачу и Уолкопо. Однако главное содержание пьесы — не столько рассказ о подлинном историческом эпизоде, сколько история романтической любви пальи и незаконнорожденного сына Тупака Юпанки. Интересно отметить, что персонаж, чье имя фигурирует в названии драмы, появляется лишь в финале. Именно в этом персонаже в максимальной степени нашло отражение то фольклорное начало, которое определяло характер эквадорского театра на самых ранних стадиях его развития.

Пьеса «Дьюн-Дьюн» написана стихами и отличается простотой и четкостью стиля. Ее создателю удалось не только передать дух эпохи доколумбовой Америки, но и найти средства, чтобы достоверно воспроизвести психологию древних индейцев. Это обеспечило непреходящую ценность произведения.

Не вызывает сомнений, что драма «Дьюн-Дьюн» родилась именно в тех местах, где разворачиваются описываемые в ней события, — в районе селения Ачупальос, здесь она и была впервые поставлена. Впоследствии вплоть до конца прошлого столетия представление регулярно показывалось как в Ачупальос, так и в других местностях, населенных индейцами кечуа. При этом оно сохранило свою первозданность не только в плане содержания, но и в сценическом оформлении: костюмах, декорациях и т. п. Спектакль игрался на открытом месте, чаще всего на центральной площади селения, актерами-индейцами и на протяжении долгого периода «сценической жизни» пользовался неизменным успехом у зрителей — коренных жителей Нового Света, свято хранивших свои богатые культурные традиции.

Художественная зрелость драмы «Дьюн-Дьюн» убедительно свидетельствует о том, что она не могла появиться на пустом месте, а явилась своеобразным итогом предшествующей эволюции театрального искусства индейцев кечуа, начиная с ритуальных языческих шествий, насыщенных многочисленными аллегорическими персонажами. Эти шествия, во время которых его участники обращались к своим богам со всевозможными просьбами и в первую очередь, конечно, с просьбой о хорошем урожае, превращались в грандиозные красочные зрелища, неизменно собиравшие массу зрителей. Впоследствии театральное искусство индейцев совершенство-

валось, получало самостоятельную жизнь. Таким образом оно подготовило почву для создания столь великолепного его образца, как драма «Дьон-Дьон», а в дальнейшем и для развития в целом эквадорского театра.

С испанским завоеванием началось насильственное насаждение католической веры и европейской культуры. На латиноамериканскую почву были механически перенесены те театральные жанры, которые были широко распространены в то время на Иберийском полуострове, в первую очередь ауто и лоа. Какое-то время они существовали параллельно с индейским театром, пытавшимся противостоять духовному насилию и сохранить свои традиции неприкосновенными. Однако очень скоро это оказалось задачей непосильной, и, несмотря на сопротивление обеих сторон — коренных жителей Нового Света и завоевателей, — начался процесс постепенного сближения двух культур, из синтеза которых рождалась новая латиноамериканская культура. Несколько позднее в нее вошел еще один компонент — негритянский.

История эквадорского театра колониальной эпохи служит прекрасной иллюстрацией того, как именно происходило слияние двух столь непохожих друг на друга культурных начал — индейского и иберийского. Движущим стимулом этого процесса явилась насильственная христианизация местного населения, проходившая очень болезненно, но все же давшая определенные результаты, в том числе и в плане усвоения индейской культурой некоторых европейских моделей. В традиционные индейские театральные представления с их неповторимой пластикой, ритмикой и яркостью постепенно вплетаются новые элементы — христианское религиозное содержание и европейские жанровые формы. И наоборот, существовавший в первые годы конкисы испанский театр «в чистом виде» тоже относительно недолго сохраняет свою «неприкосновенность». Постепенно он начинает взаимодействовать с индейскими корнями, в результате чего рождается качественно новое по сравнению с иберийским театральное искусство, первые образцы которого относятся уже к концу XVI столетия. Символично, что в наибольшей степени это коснулось «ауто сакраменталь» — того самого жанра, который был импортирован из метрополии именно с целью приобщить индейцев к таинствам христианства и заставить позабыть не только своих языческих богов, но и свои культурные традиции. В ауто, показываемые местным жителям различных селений, очень быстро проникала не только индейская фольклорная тематика, но и та индивидуальная специфика, которая характеризовала театральное искусство именно этой общины или именно этого района. Многие исследователи, в том числе и упоминавшийся выше Карвалью Нету, считают ауто в условиях Нового Света не только первым детищем колониального театра, но и в каком-то смысле первым образцом народного театра³.

Структура представлений в жанре ауто была единой. Им обязательно предшествовал поэтический пролог — лоа, в котором в простой и понятной форме рассказывалось о содержании предстоящего

спектакля. Лоа по сравнению с остальными частями ауто подверглась меньшему влиянию индейского театра. Иногда этот жанр существовал самостоятельно. В таких случаях он представлял собой короткое произведение в стихотворной форме почти исключительно на христианскую тематику, исполнявшееся на всевозможных религиозных и светских праздниках. В лоа рассказывалось о жизни и деяниях святых, о добродетелях местных священников, а нередко и представителей политической власти.

Когда лоа являлась прологом, она естественно и незаметно перерастала в ауто, в котором сценическое действие почти всегда сопровождалось пением и танцами. Диалоги и монологи персонажей ауто носили более абстрактно-символический характер по сравнению с лоа, где преобладало реалистическое содержание. Оно помогало понять символические образы ауто.

В начале колониальной эпохи в Эквадоре существовало несколько различных циклов ауто. Наиболее популярными из них на побережье были ауто с рождественской тематикой, а в горных районах — так называемый королевский цикл, посвященный вице-королям и другим представителям высшей испанской колониальной иерархии.

Сохранились названия первых произведений, появившихся в результате взаимодействия двух культурных пластов — автохтонного и европейского: «Арихусинос», «Мама Негра», «Сапхуанес», «Сумашедшая корова». Они регулярно показывались в разных частях страны, начиная с середины XVI в.

Одним из первых драматургов Эквадора был Хосе Кададьес, писавший трагедии в стиле французского классического театра, однако с элементами национальной тематики. Другой автор, чье имя также появилось на заре эквадорской драматургии, Рамон де ла Крус, прославился остроумными сайнете.

К сожалению, о произведениях ранних этапов становления эквадорского театра сохранились очень скудные сведения. Большинство из них, за редким исключением, не дошло до наших дней. К числу таких счастливых исключений относится написанная в XVII в. Хуаном Эспиносой Медрано пьеса «Любить свою собственную смерть», в которой ощущается влияние испанского барокко. В основу пьесы положен библейский сюжет, воплощенный в поэтическую форму. Этому же автору принадлежит произведение совершенно иного плана, которое, несмотря на свое библейское название («Блудный сын»), содержит множество элементов фольклорного характера и написано на языке кечуа.

Таким образом, несмотря на усиленные попытки местных властей засадить в монастырях и колледжах, являвшихся главными очагами зарождавшегося театрального искусства колонии, испанскую традицию в ее «чистом виде», сдержать процесс взаимопроникновения культур не удалось. Театр, пришедший с Иберийского полуострова, адаптировался применительно к новым условиям как в плане содержания, так и формы. В нем отражалась атмосфера, царившая в молодой колонии, более романтическая и одновременно

более «земная», чем академизм, почти безраздельно господствовавший в театральном искусстве метрополии. Это придавало эквадорскому театру уже с самого начала в целом более демократичный дух и способствовало большему интересу к нему со стороны простого народа. Чтобы противостоять такой тенденции, колониальные власти очень скоро установили контроль над театральной жизнью страны. На сценических площадках, построенных прямо на улицах, регулярно показывали произведения дидактического характера, предварительно одобренные церковной цензурой.

Благотворное влияние на последующее развитие эквадорского театра оказали постановки произведений испанской классической драматургии, в первую очередь пьес Кальдерона и Лопе де Вега, которые в Новом Свете имсли такой же ошеломляющий успех, что и в самой Испании.

Исследователи нередко отмечают, что в сознании жителей Эквадора уже в период колонизации родилась настойчивая духовная потребность в театральном искусстве. К сожалению, вплоть до середины XX столетия она далеко не всегда и далеко не полностью удовлетворялась по той причине, что в истории эквадорского театра было немало периодов почти полного вакуума, когда театральное искусство на довольно длительный срок приостанавливало свое развитие. Не случайно по сей день существует мнение, что до середины нашего века театра в Эквадоре практически не существовало. С подобным мнением, конечно, нельзя согласиться, однако нельзя не признать, что столь неравномерная эволюция эквадорского театра (с большими периодами «небытия») давала определенные основания для подобного пессимизма.

Вскоре после учреждения религиозной и светской цензуры в колониальную эпоху стало ясно, что задача, поставленная перед ней, не такая уж простая. Далеко не все театральные представления, подрывавшие авторитет властей, удавалось вовремя проконтролировать. В этих представлениях ставились проблемы реальной жизни. Уже в колониальную эпоху наряду с официальным театром появился и любительский, возникший главным образом в колледжах и других учебных заведениях. Так родилась традиция театра социальной направленности; прошедшая сквозь века и получившая свое наиболее полное развитие в XX в.

Сильным гонениям подверглись произведения кечуанской драматургии, на которые в 1781 г. в конце концов был наложен полный запрет под тем предлогом, что они порождают «непокорство».

Эквадорский литературовед Рикардо Дескальси высказывает предположение, что многие из памятников ранней национальной драматургии, по сей день никому не известные, пылятся в библиотеках монастырей и старинных колледжей⁴. В литературе встречаются ссылки на то, что в колониальную эпоху было создано множество драматургических произведений, в особенности комедий, из которых в наше время известны единицы. «То, что это неизвестный театр,— пишет Дескальси,— не мешает считать его активным театром. Активным потому, что ему удалось просуществовать на про-

тяжении более чем четырехсотлетнего периода литературного творчества, вызывая интерес публики, жаждущей сценических представлений»⁵.

Насколько скуден дошедший до нас материал, можно судить, хотя бы по тому, что вслед за драмой «Дьюн-Дьюн» вторым произведением национальной драматургии признана пьеса, написанная в 1789 г., — четыре, а то и пять веков спустя. Это сарсуэла неизвестного автора под названием «Любовный яд» — короткое драматургическое сочинение в стихах, впервые показанное по случаю прибытия в колонию очередного генерал-губернатора.

В середине XIX в., уже после объявления независимости, создается третья национальная пьеса — «Трагедия Атабалибы». Она посвящена индейской тематике. Следующие произведения эквадорской драматургии появляются более 20 лет спустя и одновременно ставятся в Гуаякиле. На этот раз известны не только названия пьес, но и имена их создателей. Это «Вечер масок» Хуана Хосе Мальты, «Мстительная женщина» Хосе Матиаса Авилеса, «Клеменсия Лафалье» и «Беллини» Хуана Родригеса Гутьерреса.

В 1867 г. с пьесой «Приговор самому себе» выступила первая женщина-драматург, оставшаяся инкогнито в истории театра своей страны.

Утверждение позиций национальной драматургии в XIX в. наряду с частыми гастролями испанских трупп потребовали строительства закрытых театральных помещений. Первый городской театр открылся в Гуаякиле в 1857 г. Он получил название «Ольмедо» — по имени известного поэта, родившегося в этом городе и умершего за десять лет до открытия театра. Театр просуществовал недолго: в 1899 г. он сгорел.

Приблизительно в то же время, что и театр «Ольмедо», в Эквадоре появилась первая постоянная драматическая труппа, в которую в основном вошла молодежь креольского происхождения, страстно увлеченная сценическим искусством. В репертуаре труппы были две пьесы: драма «Сыновья Эдуардо» и сайнете «Комната с двумя кроватями». Обе, несомненно, принадлежали перу национальных авторов, однако их имен история не сохранила.

В 1880 г. в эквадорской столице Кито был торжественно открыт национальный театр «Сукре», а вслед за ним театральные залы стали появляться и в провинциальных городах страны — в Куэнке, Риоамбе и др.

С открытием театра «Сукре» театральная жизнь Кито, ранее уступавшая в своей интенсивности Гуаякилю, значительно активизировалась, дав в свою очередь новый импульс развитию эквадорской драматургии. Именно на сцене этого театра увидели свет первые произведения национальных авторов.

Особое место в драматургии страны прошлого столетия занимает творчество выдающегося писателя и мыслителя Хуана Монтальво (1832—1889), имя которого по сей день является национальной гордостью. Его первое театральное произведение «Прокаженная» написано в 1872 г. в изгнании. Затем создаются и другие пьесы:

«Хара», «Усадьба», «Отлученный от церкви». В 1873 г. Монтальво пишет драму «Диктатор» об эквадорском диктаторе Габриэле Гарсиа Морено. Удивительно, что два года спустя Гарсиа Морено был убит именно так, как это происходило в пьесе. Драматургические произведения Монтальво опубликованы в однотомнике «Книга страстей», название которого точно передавало пафос этих произведений.

Хуан Монтальво никогда не задумывался о постановке своих пьес на сцене. Тем не менее две из них, включая «Прокаженную», все же были поставлены, хотя и со значительным опозданием — в 30-х годах XX в.

Из семи драматургических произведений Монтальво сохранилось пять — количество вполне достаточное, чтобы составить себе представление о его творчестве. Следует признать, что пьесы Хуана Монтальво — не самая главная часть его богатого духовного наследия. Многие из них созданы в подражание классикам — Платону, Лукрецию, Шиллеру, Ренану и с художественной точки зрения несовершенны. В них бушуют непомерные человеческие страсти, каждая из которых доведена до предела в том или ином образе, представляющем по существу скорее персонаж-символ, нежели живого человека. Ревность, ненависть, жестокость, религиозный фанатизм — все, что с таким беспощадным пафосом обличал Монтальво, персонафицировалось им в конкретных личностях и рассматривалось как бы под микроскопом с целью понять их социальную природу. Внимательно изучал Монтальво и добродетельные стороны человеческой души, как, например, в пьесе «Прокаженная», героиня которой — многодетная мать, движимая христианскими чувствами, добровольно идет работать в приют для прокаженных, где впоследствии остается навсегда уже в качестве пациентки.

Порой Монтальво не удается избежать излишней риторики и декларативности. Однако в целом его драматургия — это новый шаг вперед в истории эквадорского театра. Никогда еще с такой страстностью и бескомпромиссностью здесь не ставились проблемы жизни страны, которая совсем недавно обрела независимость и которой предстояло решить множество самых разнообразных задач, прежде чем эта независимость превратится из юридического понятия в реальность.

Вслед за Хуаном Монтальво в эквадорскую драматургию, вдохновленную свободолобивыми идеями выдающегося мыслителя, приходит сразу несколько авторов. Среди них Хулио Матовелье, Эмилио Абад, Николас Аугусто Гонсальвес.

Эмилио Абад написал две исторические пьесы патриотического содержания: «Смерть Атауальпы» и «Первый крик независимости». Пьеса «Первый крик независимости» была создана к столетнему юбилею со дня рождения Симона Боливара (1783—1830). По жанру — это героическая драма, причем автор, положивший в ее основу подлинные события, происходившие в период с 10 августа 1809 г. по 10 августа 1810 г., стремился максимально следовать исторической правде.

Николас Аугусто Гонсальвес — автор множества драматургических произведений, главным образом сайнете, из которых все без исключения были поставлены на сцене. Некоторые из его пьес с большим успехом прошли в других странах Латинской Америки и в Испании. Его творческое наследие включает в себя более 50 театральных произведений различных жанров: комедий, драм, трагедий, написанных как в прозе, так и в стихах. «Любовь королевы и любовь служанки», «Розы и шипы», «Соблазнитель, который не соблазняет», «Мир человека» — таков далеко не полный список пьес Аугусто Гонсальвеса, из которых до нас дошло только две. Они свидетельствуют о том, что наряду с несомненной романтической ориентацией в его творчестве присутствует и социально-критическое начало, позволяющее относить драматурга к числу последователей Хуана Монтальво.

Современник Аугусто Гонсальвеса Абелардо Монкайо прославился своей исторической трагедией «10 августа». Она была поставлена в 1883 г. в г. Ибарра. Тема пьесы — та же, что и «Первый крик независимости». Обращение к ней свидетельствовало о неугасающем интересе к национальной истории.

На рубеже XIX и XX вв. на эквадорской сцене появляется талантливая, остроумная комедия, написанная в стихах, — «Рецепт для путешествия». Ее автор Франсиско Агирре Гуарденас сумел необычайно живо и ярко воспроизвести атмосферу своего родного города Кито, быт и нравы обитателей столицы, запоминающиеся человеческие характеры. Эта пьеса по сей день считается одной из лучших эквадорских комедий, а ее автор, не создавший больше ни одного произведения, признан крупнейшим национальным драматургом. Комедия «Рецепт для путешествия» в течение многих лет не сходилла со сцены различных городов страны. Она положила начало костюмбристской традиции в эквадорском театре. Именно в русле этой традиции были впоследствии созданы многие лучшие образцы национальной драматургической литературы.

Вскоре после Агирре Гуарденаса драматург Модесто Чавес Франко создает сатирическую комедию «В парке» — еще одно произведение раннего эквадорского костюмбризма. В том же жанре написаны и остальные его пьесы: «Современные политики», «Страшный суд», «Бомба», «Сьерра и Коста», «Национальная выставка». Все произведения драматурга вошли в репертуар эквадорских театров, и публика, отдавая дань его таланту и прекрасному знанию национальной специфики, всегда восторженно их принимала.

Некоторые эквадорские критики склонны считать, что наиболее популярным театральным автором в конце XIX в. был Хосе Ансельмо Янес, создавший два произведения — «Уайана Капак» и «Восставший». К сожалению, обе эти исторические драмы не сохранились.

В 1898 г. в театре Эквадора появляется еще одно новое имя — Хуан Эусебио Молестина. Его перу принадлежит большое число драматургических произведений, значительная часть которых была поставлена в его родном городе Гуаякиле. Молестина в отличие от

драматургов-костюбристов выступает продолжателем традиций европейского романтизма. Атмосфера его пьес и его персонажи очень напоминают куртуазные романы. Молестину принято считать одним из наиболее ярких представителей космополитической традиции в эквадорской драматургической литературе, являющуюся своего рода антитезой костюбристской. Наиболее известные пьесы Хуана Эусебио Молестины — «Сын графини», «Две белые розы», «Печали трубадура», «Благородство» — произведения, несомненно, талантливые, однако практически полностью оторванные от национальной почвы.

Следует отметить, что на рубеже XIX и XX вв. в Эквадоре было создано много драматургических произведений, в которых ощущалось не только европейское влияние, но и «погоня» за модой. В подавляющем большинстве своем они очень недолго просуществовав на сцене, навсегда предавались забвению.

Начало XX столетия совпадает с новым этапом в истории эквадорского театра. Драматургом, творчество которого открывает этот этап, стал Эмилио Гальегос дель Кампо, прославившийся двумя пьесами — «Социальное преступление» и «Честь рабочего».

Действие первой происходит в родном городе драматурга Гуаякиле; герои пьесы — представители низших социальных слоев. Автор поставил задачу рассказать об их тяжелой жизни, что ему в полной мере удалось. Несмотря на то что по жанру это трагедия, написанная, как традиционно было принято, в стихотворной форме, ее автору удалось сохранить простоту и естественность диалогов и характеров, избежать преувеличений, присущих трагедиям прошлых лет.

В пьесе «Честь рабочего» Гальегос дель Кампо также обращается к социальной тематике. При этом драматург не только констатирует существующее в стране социальное неравенство, но и показывает моральное превосходство представителей рабочего класса над буржуа, вся респектабельность которых является, по мнению автора, лишь ширмой, не слишком хорошо скрывающей их подлинную сущность. Героиня пьесы — девушка из народа, полюбившая состоятельного молодого человека. Вначале она ослеплена своим чувством, но очень скоро начинает ощущать ту пропасть, которая лежит между ними, причем не только социальную, но и моральную. Драматург наделяет своих персонажей — представителей трудящихся классов — исключительным чувством человеческого достоинства. В любых конфликтах, ситуациях пьесы моральное превосходство всегда на их стороне. Они не задумываясь идут на самые решительные шаги, если речь идет об их чести.

Социальное звучание обеих пьес Гальегоса дель Кампо было по достоинству оценено его современниками. Его сразу же признали драматургом новой темы — темы социальной несправедливости, которую подхватили многие его соотечественники. Гальегос дель Кампо впервые вывел на сцену людей из народа, причем не идеализированных, а подлинных, с их образом мыслей, манерой поведения, живой, разговорной, далекой от книжной нормы речью.

С начала XX столетия театральная жизнь Эквадора становится, таким образом, более оживленной, в нее невольно вовлекаются новые драматурги и театральные деятели, а так же и новые зрители. Искусство театра становится более демократичным, что вызывает не только большой интерес к нему, но и оппозиционные настроения со стороны определенных социальных кругов. Поэтому неудивительно, что после премьеры антиклерикальной пьесы Росендо Укильясса «Два подкидыша» вокруг нее развернулась бурная полемика как политического, так и религиозного характера, в которую были вовлечены приверженцы диаметрально противоположных точек зрения. На страницах эквадорской печати по поводу пьесы высказались и либералы, и консерваторы, и представители церковных кругов. Такая огласка способствовала росту популярности не только этого спектакля, на который, по свидетельству современников, публика буквально «валила толпой», но и всего театрального искусства в целом, подлинными возможностями которого многими были оценены впервые лишь в тот момент.

Интерес к доколумбовой Америке и временам конкисты не угасает с появлением в 10-е годы новых тенденций в эквадорской драматургии. С большим энтузиазмом были встречены публикой исторические пьесы Гильермо Давилы «Жертвы», «Второе августа» и «Атауальпа», созвучные той атмосфере роста национального самосознания, которая царил в стране в первые десятилетия нашего века.

Большой вклад в развитие эквадорской культуры внесли представители семьи Мера. Ее глава — Хуан Леон Мера (1832—1894) — автор текста национального гимна и первого эквадорского романа на местную тематику «Куманда» (1879). Он и его четыре сына работали в различных литературных жанрах, в том числе и в драматургии, где особенно преуспел младший брат Трахано Мера. Некоторые критики склонны даже считать именно его, а никого другого из предшествующих авторов основоположником национального театра, игнорируя тот факт, что ко времени появления первых произведений Трахано Меры театральное искусство в стране продвинулось уже достаточно большой путь.

В декабре 1911 г. в театре «Сукре» в Кито состоялась премьера пьесы Трахано Меры «Война и мир» — комедии, рассказывающей о семейном конфликте, возникшем в результате гражданской войны в стране, которая вызвала раскол внутри всей нации. За этой пьесой последовала костюмбристская комедия «Визит поэта», а затем «Добродетельные люди», в которой разоблачалась буржуазная мораль. Текст этой пьесы не сохранился, однако известно, что ее появление тоже вызвало множество противоречивых откликов в печати, в том числе и резко отрицательных. Последние свидетельствовали о том, что многим она пришлась не по вкусу из-за своей критической направленности.

Произведения Трахано Меры отличались тонким юмором и великолепно разработанными диалогами. Его герои — это живые люди с типическими характерами, взятые непосредственно из жизни. Одной

из главных заслуг Трахано Меры считают то, что он окончательно утвердил на эквадорской сцене разговорную народную речь со всеми ее «неправильностями» и отклонениями от нормы.

Очень успешно костюбристскую традицию в эквадорской драматургии продолжал Карлос Артуро Леон — автор интересных пьес из провинциальной жизни. К числу лучших его произведений относятся «Призывник», «Сирота», «Огонь в пепле», «Да здравствует свобода!», «Жена твоего ближнего». В них наряду с красочным воспроизведением обычаев и нравов, господствовавших в эквадорской провинции начала века, всегда присутствует сатира на лицемерие буржуазной морали. «Представить конфликт, чтобы извлечь из него мораль», — так писал о творчестве Карлоса Артуро Леона Р. Дескальси⁶.

В 20-е годы всю Латинскую Америку охватило модернистское движение, имевшее отголоски и в Эквадоре, в том числе в театральном искусстве страны. Большой резонанс в кругах национальной интеллигенции получила публикация в 1921 г. пьесы «Тень» Рафаэля Коронела — первого драматургического произведения, отмеченного модернистскими поисками. Оно представляло собой синтез нескольких жанров — традиционного драматического действия, пантомимы и балета. В пьесе «Тень» ощущалось влияние европейского сюрреализма и желание автора во что бы то ни стало идти «в ногу со временем». После кратковременных бурных дискуссий по поводу этой пьесы страсти довольно быстро улеглись и эквадорская драматургия продолжала развиваться по своему традиционному пути.

В 1923 г. Хосе Мигель Посо, имя которого тогда еще не было известно, публикует пьесу «Кровавый рассвет», в которой рассказывается о рабочей забастовке 15 ноября 1922 г. в Гуаякиле, — своего рода первую историческую драму на современный сюжет. Появление пьесы знаменовало «открытие» новой темы в эквадорской драматургии — темы рабочего движения.

В целом панорама эквадорского театра 20-х годов представляется достаточно пестрой. Именно в это время входит в моду так называемая высокая комедия, жанр, пришедший из Испании и довольно длительный период культивировавшийся в Эквадоре. К этому жанру относились изящные, остроумные комедии с обязательным любовным конфликтом.

Продолжала развиваться и романтическая традиция. Было создано немало пьес романтического характера, однако их авторы старались избегать излишней экзотики. Они обходились без европейских интерьеров и иностранных персонажей, что было несомненным шагом вперед.

По-новому старались подойти эквадорские драматурги и к национально-исторической тематике, стремясь связать ее с современностью. Это в полной мере удалось автору пьесы «Завоевание Америки» Мануэлю Кинтана, премьера которой состоялась в апреле 1926 г.

В 20-е годы — в период подъема эквадорского театра в стране создаются новые театральные компании, включающие в свой ре-

пертуар произведения национальных авторов. Одновременно с этим довольно часто гастролируют и иностранные труппы. Таким образом, театральная жизнь Эквадора в тот период еще более оживляется. Одна за другой появляются пьесы самого различного характера. Не успевают отшуметь аплодисменты, предназначенные одному автору, как эквадорская театральная публика аплодирует следующему. Перед ее взорами мелькает калейдоскоп имен и названий произведений на самые разнообразные вкусы.

Вот в такой приподнятой атмосфере и появляется в эквадорском театре фигура, которой будет суждено в дальнейшем не только внести немалую лепту в развитие национальной драматургии, но и стать крупнейшим писателем своей страны и всей Латинской Америки. Речь идет о Хорхе Икасе, имя которого всемирно известно и который начал свой долгий творческий путь именно в театре.

Еще в ранней юности увлекшись театром, Икаса бросает медицинский факультет и поступает в Национальную консерваторию на факультет декламации. Одновременно его принимают в качестве актера в Национальную драматическую компанию, которая ставит на сцене городского театра Кито талантливые произведения эквадорских авторов. Это стимулирует интерес Икасы к театральному искусству, и он пробует свои силы в драматургии. Одну за другой он пишет пьесы, которые с успехом идут на сцене театра «Сукре» в исполнении Национальной драматической компании.

Вслед за первой пьесой Хорхе Икасы «Проныра», написанной в 1928 г., появляются и другие его драматургические произведения — «Безымянная комедия», «За старика». Несколько позже — пьеса «Который?», отличающаяся по своей эстетике от первых сочинений Икасы. Затем он публикует еще две пьесы — «Как им угодно» и «Без смысла», создает трагедию «Бич» на индейскую тематику, подготовившую почву для всего его последующего литературного творчества. Премьера этой пьесы состоялась в Буэнос-Айресе в то время, когда Х. Икаса находился там в качестве культурного атташе посольства Эквадора в Аргентине.

Все драматургическое творчество Хорхе Икасы можно разделить на два этапа: на первом он развивает традиции классической драмы с традиционной траекторией фабулы от завязки через кульминацию к развязке. Вполне традиционна и сюжетная структура его первых пьес — семейных драм нередко с трагическим финалом. Такова, например, пьеса «Проныра», героиня которой в конце убивает покинувшего ее любовника. В основе пьесы «За старика» — конфликт поколений. Добропорядочные родители шокированы поведением своих детей, которые, кроме спорта и вечеринок, ничем не интересуются. В наказание их увозят из города в асьенду, где события принимают еще более нежелательный для родителей оборот. Сын начинает выпивать, а дочь влюбляется в соседа и собирается убежать с ним. В конце пьесы родители понимают, что дети уже никогда не смогут жить по их нормам и, смирившись, возвращаются вместе с ними в город.

Новый этап в творчестве Х. Икасы начинается пьесой «Кото-

рый?». Все та же проблема семейных отношений предстает здесь в другом ракурсе. Главное внимание уделено тончайшим психологическим нюансам, лежащим в основе поведения персонажей, которое внешне кажется порой совершенно непонятным и необъяснимым.

Пьеса «Как им угодно», пожалуй, единственное произведение Икасы, не считая некоторых его ранних рассказов, вошедших в сборник «Глина гор», относительно которой можно говорить о несомненном влиянии фрейдизма. Многие же из современных буржуазных критиков склонны усматривать это влияние на протяжении всего творческого пути писателя. Таким образом они пытаются несколько приглушить социально-критическое звучание его произведений⁷.

Впоследствии слава Икасы-романиста затмила славу Икасы-драматурга. Однако его драматургическое творчество, в котором уже в достаточной степени проявился художественный дар писателя, заняло достойное место в истории эквадорского театра и, возможно, заслуживает более пристального внимания, чем то, которое ему уделялось до сих пор. «Его сценическое творчество, мало известное, — справедливо отмечает Р. Дескальси, — достойно большей популярности. Оно поможет дополнить представление о нем, как о писателе континентального масштаба»⁸.

Среди драматургов, пришедших в эквадорский театр в 30-е годы, можно назвать такие имена, как Мануэль Сальгадо Риваньо, известный под псевдонимом Хуан Хиль или Хуан Хокобо, автор пьес на политическую тематику («Легендарное преступление», «Сознание долга», «Преступный дом» и др.); Висенте Морено Мора — продолжатель романтической традиции, автор единственной пьесы, принесшей ему большую популярность, — «Сад, который расцвел вечером»; Филемон Проаньо — создатель лирико-драматических произведений на исторические темы, в которых он широко использовал индейские легенды («Принц Кача», «Примитивное царство Киту» и «Руминьяви»).

В это время в кругах эквадорской интеллигенции намечается увлечение различными западными теориями и концепциями, что незамедлительно находит отражение и в драматургическом творчестве. Под сильным влиянием фрейдизма создает свои пьесы студент-медик, ставший впоследствии журналистом, писателем и драматургом, Энрике Гарсес («Трагический рот», «Жаворонок», «То, чего не могло быть»). Другой драматург — Гонсало Эскудеро пишет сюрреалистическую пьесу «Параллелограмм», предназначенную для чтения и вызвавшую большой интерес своей необычностью.

В противовес этой космополитической тенденции в эквадорском театре 30-х годов возникает очень интересное явление, которое заслуживает специального рассмотрения. В театре «Сукре» ставится сайнете Альфонсо Гарсиа Муньоса «Эстампы Кито», положивший начало целому циклу в национальной драматургии с тем же названием. В этот цикл вошли многочисленные произведения костюбристского характера, написанные различными авторами, которых объединял интерес к национальной специфике и стремление подверг-

нуть критике отдельные стороны жизни эквадорской столицы и ее обитателей. С присущим Гарсиа Муньосу чувством юмора, свойственным, как принято считать, всем жителям Кито, он создает колоритные, в какой-то степени комические, но вместе с тем жизненно достоверные персонажи, которые впоследствии будут странствовать из пьесы в пьесу у многочисленных продолжателей начатого им цикла «Эстампы Кито».

Сам Гарсиа Муньос создал еще семь сайнете того же жанра, а затем стали появляться одно за другим произведения, авторы которых стремились внести свою лепту в драматургический цикл «Эстампы Кито». Всех их невозможно перечислить, особенно если учесть, что работа над этим циклом продолжается по сей день. Гильермо Гарсон, Родриго Чавес, Леонардо Паэс, Луис Москосо Вега, Гонсало Альмейда — таков далеко не полный список авторов, наиболее успешно продолживших начинание Гарсиа Муньоса. Исследователи отмечают, что в рамках цикла «Эстампы Кито» в настоящее время насчитывается такое количество произведений, что авторство многих из них далеко не всегда можно установить.

Во второй половине 30-х годов состоялся творческий дебют сразу нескольких драматургов, ставших впоследствии крупнейшими фигурами эквадорского театра XX в., — Грегорио Кордеро-и-Леона, Рикардо Дескальси, Мигеля Анхеля Леона, Рохелио Новоа и, наконец, на наш взгляд, самого выдающегося драматурга Эквадора, пользующегося если не мировым, то по крайней мере общеконтинентальным признанием, — Деметрио Агилеры Мальты, на творчестве которого мы в дальнейшем остановимся более подробно.

От создания произведений для цикла «Эстампы Кито» Кордеро-и-Леон постепенно перешел к пьесам социально-политического содержания, среди которых наиболее известны такие, как «Пролетарий», «Прицести себя в жертву», «Сброд». В драматургии Кордеро-и-Леон предпринял попытку выразить свои идейные и политические взгляды, свою убежденность в необходимости революционного переустройства общества.

Интересна творческая эволюция и Рикардо Дескальси, в прошлом студента-медика, начавшего с пьесы «Анатомический театр», написанной под непосредственными впечатлениями студенческих лет, и пришедшего впоследствии к созданию зрелых в идейном и художественном отношении драматургических произведений резкой социально-критической направленности, среди которых особенно выделяется его пьеса «Портовело». Она рассказывает о трудной жизни эквадорских шахтеров, об их борьбе за свои права. В числе других произведений перу Рикардо Дескальси принадлежит и очень удачная инсценировка романа Хорхе Икасы «Уасипунго».

Уроженец Риобамбы Мигель Анхель Леон, как это нередко случалось в истории эквадорского театра, приобрел большую известность благодаря практически единственному драматургическому произведению — исторической пьесе «Неизвестные герои», вновь возвращающей зрителей к неисчерпаемой теме — эпохе борьбы за независимость.

Пьесы подчеркнуто народного характера создает Рохелио Новоа. В их числе «Пролетарский очаг», «Материнская любовь», «Побежденная раса», предназначенные для самой широкой аудитории и рассказывающие о жизни простых людей, скромных тружеников, иными словами, о той социальной среде, в которой вырос сам драматург и которая знакома ему до мельчайших подробностей.

Говоря в целом об эквадорской драматургии 30-х годов, следует упомянуть, что из всех течений современного ей западноевропейского искусства в наибольшей степени на нее повлиял символизм. Именно он был воспринят как наиболее конструктивная альтернатива устаревшему академизму, все еще занимавшему прочные позиции в театральном искусстве страны. Влияние символизма прежде всего сказалось в обращении к аллегории, прослеживающейся в большей или меньшей степени в творчестве практически всех эквадорских драматургов — с 30-х годов и до наших дней. Наиболее гармоничное переплетение аллегорических и реалистических элементов мы встречаем в произведениях крупнейшего драматурга страны Деметрио Агилеры Мальты.

Агилера Мальта начал свой путь в национальной литературе как поэт и прозаик, однако полное развитие его талант получил именно в драматургии, где он уже 40 лет прочно носит титул лучшего драматурга страны.

Как писатель, Агилера Мальта и хронологически, и эстетически принадлежит к так называемому поколению тридцатых, образованному главным образом писателями — уроженцами Гуаякиля. Во главе группы стоял Хосе де ла Куадра, сформулировавший главный лозунг «поколения тридцатых» — «создавать литературу разоблачения и протеста»⁹. Участники группы неуклонно следовали этому принципу, направив развитие эквадорской прозы в русло литературы, которую можно было бы назвать литературой социального протеста.

В это магистральное направление безоговорочно вписывается и драматургическое творчество Агилеры Мальты, оставшегося верным исходным идейно-эстетическим позициям «поколения тридцатых», несмотря на то что художественная форма и стилистика его произведений значительно эволюционировали.

В творчестве Агилеры Мальты обычно выделяют три этапа. На первом из них безраздельно господствует реалистическая концепция искусства. В ранних пьесах драматурга все правдоподобно, просто и рационально объяснено. К этому периоду относятся: героико-романтическая драма «Лояльная Испания», героиня которой — молодая девушка, отдающая свою жизнь за республиканские идеалы в гражданской войне 1936—1939 гг.; пьеса, разоблачающая донжуанство, — «Порабощенный Сатир»; «Уголь» — произведение резкое, критикующее острейшие социальные противоречия, существующие в сельской местности страны, между индейцами и чоло и их белыми эксплуататорами; «Чемпиономания» — костюмбристская комедия, высмеивающая спортивный фанатизм. За этими произведениями, созданными в 30-е годы, последовали пьесы 40-х годов:

«Голубая кровь» — легкая изящная комедия, разоблачающая национальные и расовые предрассудки, и «Пират-призрак» — пьеса, напоминающая по жанру авантюрный роман, действие которой происходит в колониальном Гуаякиле и насыщено всевозможными приключениями.

В 50-е годы Агилера Мальта создает одно из самых известных произведений — «Не хватает атомов» о разрушительной силе ядерного оружия и его реальной угрозе человечеству.

На первом и самом протяженном этапе своего творчества Агилера Мальта пробует с одинаковым успехом силы в самых различных жанрах: трагедии, социальной драме, легкой, искрящейся юмором комедии. Произведения этого времени сочетают черты национального стиля с универсальными традициями мирового театрального искусства. При этом исходным унифицирующим признаком является последовательная приверженность реалистическим принципам искусства.

Второй, переходный этап творческого пути Агилеры Мальты отмечен поисками новых художественных средств выражения. На этом этапе он испытывает определенное влияние экспрессионизма и латиноамериканского магического реализма с его фольклорно-мифологическими элементами. Изменения в средствах и методах драматургии Агилеры Мальты начинают ощущаться с одноактной пьесы «Белые зубы», которой и открывается второй период его творчества. Однако в наибольшей степени эти изменения заявили о себе в его следующей, тоже одноактной пьесе «Тигр», которую нередко называю в числе лучших произведений латиноамериканской драматургии XX в. Она написана, как и «Белые зубы», в 1955 г. Сюжет пьесы «Тигр» внешне необычайно прост. Ночью в сельве у костра собираются крестьяне в ожидании, когда наступит рассвет. В это время прибегает в испуге один из их товарищей и с ужасом сообщает, что он только что видел тигра. Крестьяне успокаивают его, однако с тех пор он теряет покой и ему постоянно кажется, что тигр преследует его повсюду — и на суше, и в воде. Он знает, что должен погибнуть от своего врага. В конце концов так и происходит, и причиной гибели послужило не что иное, как его собственное чувство страха, которое герою не удалось победить в себе.

Агилера Мальта в аллегорической форме подвергает критике пассивность и фатализм, неумение постоять за самого себя, бессилие и безволие при столкновении с кризисными ситуациями, невольно влекущие за собой гибель, если не физическую, как в пьесе, то по крайней мере моральную, как это нередко случается в реальной жизни.

Помимо вышеназванных, ко второму периоду творчества Агилеры Мальты относятся пьесы «Гонорар», «Женщина для каждого действия», «Марионетка», в которых резкой критике подвергаются различные аспекты буржуазной «цивилизации» — расовое угнетение, стяжательство, лицемерие капиталистической морали и т. д. Автор при этом неизменно выступает с гуманистических позиций, в защиту человеческого достоинства, что роднит его произведения с дра-

матургией лучших драматургов нашего времени, из которых Агилера Мальта чаще всего сравнивается в своей бескомпромиссности с Юджином О' Нилом.

На третьем этапе творческой эволюции Деметрио Агилера Мальта, оставшись верным социально-критическому пафосу своей драматургии, в большей степени, чем раньше, склоняется к символизму и экспрессионизму. В символизме его привлекает условность и аллегоричность, позволяющие иногда выразить то, что по разным причинам не может быть выражено слишком прямо. У экспрессионистов эквадорский драматург унаследовал формальные приемы, отдельные из которых те в свою очередь заимствовали из греческой трагедии (хор, маски и т. д.). В театральные спектакли он включает и новейшие выразительные средства: фото- и киномонтажи, различные технические новинки.

С 1958 г. Агилера Мальта проживает в Мексике, где и создает свои наиболее известные пьесы: «Смерть — дело серьезное», «Черный ад», «Бессмертие».

В первой из них рассказывается о хитром, циничном человеке, наживающемся на несчастиях других людей. По жанру — это фарс, и драматург широко использует в пьесе экспрессионистские приемы.

Одним из самых ярких и талантливых произведений Агилеры Мальты справедливо признается его пьеса «Черный ад», созданная в 1967 г. Это аллегорическая притча о судебном процессе, происходящем в загробном мире. Обвиняемый посвятил всю свою жизнь погоне за наживой. Выясняется, что он является владельцем фабрики, изготовлявшей колбасу из мяса негров. Кроме того, ему предъявляется обвинение в изобретении аппарата под названием «аэрометр» для регулирования потребления воздуха жителями вымышленного города Нейлонполиса в соответствии с их социальным положением. Трибунал приговаривает обвиняемого к «черному аду», иными словами, к той жизни, которой живут народы, подвергающиеся дискриминации. Персонажи пьесы символичны. Часть из них, фигурирующие как «знать Нейлонполиса», — карикатура на так называемое высшее общество. Каждый из представителей этой «элиты» символизирует один из пороков буржуазного общества, доведенный до крайней степени выражения. В то же самое время персонажи-негры, выступающие в роли судей, наделены лучшими человеческими качествами и пользуются несомненной симпатией автора.

В пьесе присутствует хор негров, одетых в маски, декламирующих стихи, в том числе и известных поэтов, включенные в пьесу. Композиция пьесы эпизодична. Она состоит из 36 коротких картин. Декорации, освещение и звуковое оформление спектакля, предусмотренные автором, подчеркивают ее фрагментарную сюжетную структуру. Все художественные средства, используемые драматургом в этой пьесе, служат в конечном счете одной и той же цели — усилению ее критического, обличительного пафоса, который проходит лейтмотивом через все творчество талантливого эквадорского драматурга. «Если содержание драматургии Агилеры Мальты и претер-

пело естественную эволюцию, которую предполагает обращение к новым темам, таким, как, например, тема негров или мифы фольклорного происхождения, то в целом, несмотря на это, в ней сохраняется постоянный тематический субстрат,— мотив угнетения низших классов теми, в чьих руках сконцентрирована экономическая и политическая власть»¹⁰.

В 1940—1950-е годы эквадорский театр переживает период застоя. Театральные подмостки Кито почти полностью отданы так называемым ярмаркам хохота — развлекательным представлениям в большинстве своем очень низкого качества. В других городах страны также происходит резкий спад театральной жизни. В Эквадоре практически безраздельно господствует коммерческий театр.

Несмотря на это, в 50-е годы все-таки состоялось несколько театральных премьер, свидетельствовавших о том, что национальная драматургия хотя и замедленными темпами, но все же продолжала развиваться. Особый интерес представляют в этом плане пьесы Франсиско Тобара Гарсии, явившегося одновременно драматургом, актером и создателем собственной группы. Его перу принадлежит несколько драматургических произведений различных жанров: «Страх», «Бабочка», «Из одной плоти», «Связанные по рукам и ногам», «Тишина», «Курица, несущая золотые яйца». Вершина творчества драматурга — «Трилогия об Ильзе», в которую вошли «Капля дождя на песке», «Птица умирает на берегу», «Голые ветви». Драматургия Тобара Гарсии — образец так называемого интеллектуального театра, где много недосказанного, где зрителю нужно немало разгадать и домыслить самому. Драматург, так же как и многие его коллеги-соотечественники, разоблачает различные аспекты существующей социальной несправедливости. Однако он не предлагает никакой позитивной альтернативы, так как не находит ее в реальной жизни. Отсюда в его пьесах нередко звучат религиозные мотивы. Именно в возрождении христианской морали видит Тобар Гарсия единственную возможность вернуть человечество, погрязшее в грехах, на путь истинный.

Радикальные изменения происходят в эквадорском театре уже в самом начале 1960-х годов. Это связано с общим подъемом латиноамериканской культуры, с активизацией поисков путей ее самостоятельного развития, с дальнейшим ростом самосознания латиноамериканских народов. Движение за обновление эквадорской культуры возникло одновременно в различных ее сферах — в литературе, в изобразительном искусстве и в театре.

Молодые театральные деятели (более 100 человек) объединяются в 1963 г. вокруг итальянского режиссера Фабио Пакьонни, приехавшего в Эквадор по линии ЮНЕСКО для того, чтобы стимулировать развитие национального театра этой страны.

Фабио Пакьонни издает воззвание и организует семинар, из которого в 1964 г. рождается театр «Репетиция», просуществовавший пять лет и проделавший колоссальную работу по приближению театра к рабочей и сельской аудитории. Первыми постановками стали произведения испанской классики — пьесы Сервантеса и Лопе де

Вега, которые игрались на городских площадях, во дворах, непосредственно в сельской местности. В 1965 г. Пакьонни организует повторный семинар, за которым последовал второй театральный сезон группы «Репетиция», обратившейся на этот раз к произведениям эквадорских авторов. Были поставлены пьесы «Тигр» Агилеры Мальты и два произведения Хосе Мартинеса Кейроло — «Монтескьо и его супруга» и «Реквием по дождю». Эти спектакли тоже игрались для самой различной публики, начиная от профессоров и студентов университетов и кончая рабочими фабрик и крестьянами из индейских деревень. По поводу спектаклей организовывались дебаты, круглые столы, дискуссии с аудиторией. На одном из таких представлений в Амбато, несмотря на сильный дождь, присутствовало 8 тыс. зрителей — случай беспрецедентный в истории эквадорского театра.

В горных и сельскохозяйственных районах страны, куда группа «Репетиция» постоянно выезжает, показываются чаще всего одноактные пьесы национальных авторов или короткие поэтические спектакли.

Во время третьего семинара и третьего театрального сезона возникает Школа драматического искусства — учебное заведение по подготовке профессиональных кадров для нового театра. В этот период были осуществлены постановки пьес «Собаки» мексиканского драматурга Элены Гарро и «Кувшин» Луиджи Пиранделло.

Размах, который приняло новое движение, требовал того, чтобы в него включились эквадорские драматурги и восполнили существующий пробел своими произведениями, отвечающими целям и задачам нового театра. Так был дан импульс дальнейшему развитию национальной драматургии.

В 1967 г. в театре «Репетиция» ставятся сразу две пьесы эквадорских авторов, полностью соответствующие духу нового движения. Это «Отчеты и жалобы об уплате налогов» Сесаря Давилы и «Рассказ дона Матео» Симона Корраля. Обе они пользуются еще большим успехом, чем предыдущие постановки коллектива, так как являются подлинными образцами нового театра.

Еще в 1964 г. по случаю первого сезона театра «Репетиция» уже неоднократно упоминавшийся нами Рикардо Дескальси, в то время президент Эквадорского института театра, обратился с «Воззванием к театральным авторам», в котором говорилось: «Я искренне полагаю, что наступил момент, когда эквадорские театральные авторы должны пересмотреть наш путь развития, сделать стремительный поворот, чтобы получить право вписать в эквадорскую театральную литературу свою страницу. Им необходимо начать создавать наш театр, театр нашей национальности, проложить дорогу будущим национальным драматургам, которых и сейчас уже немало, и они пойдут по этому пути, потому что это путь правильный»¹¹.

На призыв Р. Дескальси откликнулись многие эквадорские драматурги. И все же бурные темпы развития движения за обновление театрального искусства опережали рост такой национальной драматургии, которая могла бы полностью удовлетворить потребности

этого движения. По примеру театра «Репетиция» в стране стали создаваться и другие аналогичные ему группы.

В 1968 г. появляется Народный театр, во главе которого также стоит Фабио Пакьонни. Он успешно осуществляет постановку пьесы бразильского драматурга Диаса Гомеса «Исполняющий обет».

В тот же год возникает и театр «Баррикада». Он издает манифест и ставит на своей сцене спектакль-коллаж «Свобода, свобода...» бразильских авторов Флавио Ранжела и Миллора Фернандеса.

В манифесте группы «Баррикада» говорилось, что ее главной целью является борьба за новую действительность, которая сменит ныне существующую и откроет эквадорскому народу верную историческую перспективу¹². Организаторы группы попытались четко сформулировать основные задачи движения за обновление эквадорского театра: 1) необходимость поисков новых форм, соответствующих назначению «театра протеста» как орудия борьбы против духовного и интеллектуального застоя; 2) непреклонное следование национальным интересам при создании театральных произведений; 3) повышение художественного уровня спектаклей; 4) преодоление инерции публики; 5) выбор репертуара, соответствующего главным целям движения, и т. д.¹³

В обстановке общего духовного подъема в Эквадоре в 1968 г. создается боевая организация писателей, художников и других деятелей искусства под названием «Культурный фронт». Она формулирует свою основную задачу — «бороться за новую культуру, тесно связанную с народом и отвечающую его чаяниям»¹⁴.

В рамках этой организации возникает группа «театра для чтения», которая готовит устные спектакли и ездит с ними по заводам, фабрикам и сельской местности. Спектакли повсюду принимают с огромным интересом.

Параллельно с этим в рабочих коллективах рождается мысль о создании своего самостоятельного театра. Первый такой театр появился на холодильной фабрике ФКАСА. Его участники совместно изучали историю театра, различные вопросы культурного и политического характера, а затем показали своим товарищам постановку собственной пьесы «Три актера». Она имела ошеломляющий успех, и почти все рабочие предприятия приняли участие в ее обсуждении.

Затем было принято решение поставить пьесу Б. Брехта «Исключение и правило», так как она давала возможность, по мнению участников группы, впоследствии развернуть на фабрике широкую дискуссию по проблемам борьбы рабочего класса за свои права.

К этой работе подошли особенно серьезно. Предварительно были изучены основные положения театральной эстетики Брехта. Текст пьесы был несколько адаптирован с учетом аудитории. Так, например, имена собственные были заменены на испанские, более привычные для публики. Декорации сделали собственными руками с учетом того, чтобы их можно было легко перевозить с места на место. Премьера состоялась прямо на фабрике в одном из цехов и получила большой резонанс в других рабочих коллективах. Впослед-

ствии пьеса Брехта была показана на других промышленных предприятиях Кито, для рабочих и их семей. Спектакль продолжался 1 час 10 минут, и каждый раз после его окончания завязывалась интересная дискуссия, длившаяся иногда по нескольку часов. Одно из представлений происходило на ткацкой фабрике во время забастовки и вызвало вмешательство полиции, которая расценила его как политическую акцию.

Обездвиг множество предприятий столицы, рабочий театральный коллектив отправился в провинцию, где имел не меньший успех.

Вслед за постановкой пьесы Брехта та же группа выступала с выездными спектаклями-пантомимами, воспроизводившими сцены из жизни рабочего класса, различные конфликты с предпринимателями, эпизоды борьбы трудящихся за свои права.

Впоследствии группа, состоявшая вначале из нескольких человек, была расширена. В нее вошли и работники других предприятий. Наряду с актерами появились свои декораторы, музыканты, костюмеры и т. д. Так, в Эквадоре впервые возник в полном смысле слова «рабочий театр», в котором представители трудящихся масс были не только зрителями, но и его непосредственными участниками.

В 1968 г. Национальный союз журналистов Эквадора организовал Первый фестиваль театра, в котором участвовало шесть групп, представлявших новое движение: «Репетиция», «Народный театр», «Баррикада» и др. Каждый из коллективов показал свою работу, выполненную в соответствии с принципами движения за создание подлинно народной культуры. Через год за первым последовал второй, а затем и третий аналогичный фестиваль, продемонстрировавший успехи нового эквадорского театра.

После третьего фестиваля по инициативе Культурного фронта было проведено два коллоквиума по проблемам развития национального театра. В них приняли участие как театральные деятели, так и зрители. В ходе дискуссии обсуждались вопросы, связанные с разработкой концепции так называемого независимого театра. Многие из выступавших подчеркивали, что «независимый театр» — это театр социального протеста, который может успешно развиваться лишь на основе предварительного глубокого анализа политического и социально-экономического контекста, изучения проблем и задач рабочего класса и крестьянства. В итоге обсуждения были сформулированы принципы театральной деятельности, необходимой для создания такого театра. В их числе фигурировали: тесная связь с народными массами, лучшая профессиональная и техническая подготовка деятелей нового театра, дальнейшее развитие национальной драматургии, постоянное изучение национальной действительности и многие другие¹⁵.

В такой атмосфере энтузиазма и неустанных творческих поисков возникает одна из самых талантливых и интересных групп движения «коллективного творчества», охватившего почти одновременно всю Латинскую Америку, — «Ольянтай» (1970 г.).

Первоначально в группу «Ольянтай» вошли студенты Националь-

ного политехнического института. Его непосредственным создателем и руководителем стал Улисс Эстрелья — активный деятель нового движения. Цели своего коллектива, как и всего движения в целом, он сформулировал четко и ясно: «Создать в Латинской Америке культуру, тесно связанную с народными массами, выражающую их чаяния и их проблемы. При этом необходимо руководствоваться одновременно воспитательным и революционным критериями, что может внести вклад в создание столь необходимого в настоящий момент союза рабочего класса и крестьянства нашей страны»¹⁶.

Первыми постановками группы «Ольянтай», отвечавшими поставленным целям, были композиция по произведениям Николаса Гильена и пьеса Брехта «Тот, кто сказал да, тот, кто сказал нет».

Однако в полном смысле слова произведением коллективного творчества стал спектакль «S + S = 41», название которого расшифровывается как «Стандарт ойл» + «Шелл» = 41. Он рассказывает о войне 1941 г. между Эквадором и Перу, в которой народы обеих стран потерпели поражение и которая на деле являлась войной между монополиями США и Англии за упрочение своего господства в Латинской Америке.

В работе над этим спектаклем постепенно формулировались принципы нового метода. Сам текст его рождался в процессе работы, в которой участвовала вся группа, включая технический персонал. Постановка спектакля заняла семь месяцев. Подробно изучались документы и материалы, рассказывавшие о войне 1941 г., брались интервью у ее участников.

Текст пьесы был сознательно упрощен и схематизирован, открыв возможность для импровизации, «ставшей одним из требований театра «коллективного творчества»¹⁷. Актеры получали право не только сами импровизировать на заданную тему, но и вовлекать публику, делая ее непосредственной участницей представления.

Каждый персонаж пьесы был не столько конкретным человеком, сколько обобщающим символом. Так, например, рупором американских монополий выступало действующее лицо под именем «Супермен». Представителей концерна «Шелл» символизировал англичанин по имени Шерлок Холмс. Среди других действующих лиц фигурировали несколько эквадорских президентов и перуанских политических деятелей.

В финале пьесы Шерлок Холмс и Супермен играют в воздушный шарик, символизирующий латиноамериканскую нефть. В определенный момент он ускользает от них и падает в публику, которая уже не возвращает его на сцену. Так каждый раз заканчивался спектакль, который незаметно перерастал в диалог между его участниками и зрителями.

В 70-е годы — начале 80-х годов Эквадор посещают зарубежные деятели театра — представители движения «коллективного творчества» — из Колумбии, Аргентины, Чили, Венесуэлы, Франции. Происходит плодотворный обмен опытом.

В 1972 г. происходит знаменательное событие — Первый фестиваль латиноамериканского театра в Кито, на который приезжают

многие коллективы и известные театральные деятели — Энрико Буэнавентура, Аугусто Боал, Атауальпа дель Хиоппо — теоретики и вдохновители движения «коллективного творчества».

В 70-е годы военное правительство Веласко Ибарры пытается воспрепятствовать деятельности театральных групп. 1973—1976 годы — самое трудное время для нового эквадорского театра. Однако и в этих сложных условиях участники движения «коллективного творчества» продолжали свою деятельность, для которой теперь, помимо всего прочего, необходимо было еще и гражданское мужество.

В конце 1970-х годов, когда к власти приходит новое правительство, движение «коллективного творчества» достигает еще больших успехов. Однако на его пути возникают трудности иного порядка: слишком большое число театральных групп не всегда позволяет им выработать свою четкую, конкретную программу. В результате, просуществовав недолго, многие из них распадаются. По этой же причине трудно осуществить задачу объединения всех этих многочисленных коллективов в единое общенациональное движение.

Позитивный вклад в дальнейшее развитие эквадорского театра внесло строительство в 1977 г. театрального здания «Прометей», где с тех пор играет подавляющее большинство спектаклей самых различных групп.

По примеру театрального движения Колумбии — одной из наиболее развитых в этом отношении стран — в Эквадоре в 1979 г. была создана Ассоциация работников театра, которую возглавил известный актер Рамон Серрано. Ему принадлежат большие заслуги в плане консолидации эквадорского театрального движения. Ассоциацией был разработан проект организационного плана, в котором намечались пути дальнейшего развития национального театра и указывались необходимые меры для его выполнения. Проект был представлен в Министерство образования, однако на сегодняшний день еще не получил одобрения. В числе других мероприятий он предусматривал создание пяти крупных постоянно действующих центров, координирующих все виды театральной деятельности¹⁸.

Осуществится ли этот и подобные ему проекты — покажет будущее. Но уже и сегодня неоспоримы значительные успехи, достигнутые театральными деятелями страны в последние годы. Они не могут не радовать всех тех, кому небезразлична судьба эквадорского театра.

¹ *Carvalho Neto P.* Diccionario del folclore ecuatoriano. Quito, 1964, p. 170.

² *Descalzi R.* Historia critica del teatro ecuatoriano. Quito, 1969, 1, p. 119.

³ *Carvalho Neto P.* Diccionario..., p. 214.

⁴ *Descalzi R.* Historia..., p. 73.

⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁶ *Ibid.*, p. 449.

⁷ См., например: *Literatura icaciana.* Quito, 1977.

⁸ *Descalzi R.* Historia..., p. 523.

⁹ *Latin American Theatre Review,*

1970, 3/2, p. 41.

¹⁰ *Ibid.*, p. 43—44.

¹¹ *Conjunto*, 1969, N 8, p. 117.

¹² *Ibid.*, p. 118.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Conjunto*, 1970, N 9, p. 117.

¹⁵ *Conjunto*, 1972, N 12, p. 65.

¹⁶ *Conjunto*, 1974, N 22, p. 55.

¹⁷ *El teatro latinoamericano de creación colectiva.* La Habana, 1978, p. 391.

¹⁸ *Conjunto*, 1981, N 50, p. 61.

Глава XIII

КИНЕМАТОГРАФ

«Эквадорский кинематограф» — само сочетание этих слов звучит пока несколько необычно, вернее непривычно: национальное кино в Эквадоре — явление новое, формирующееся, только начинающее свой путь.

Существует ли эквадорское кино, можно ли считать его еще одним национальным течением латиноамериканского киноискусства? Совсем недавно подобные вопросы возникали при разговоре и о боливийском, колумбийском, даже венесуэльском кинематографе. Сейчас же сомневаться в их существовании и жизнеспособности не приходится. Широкую известность получили талантливые работы боливийцев Хорхе Санхинеса и Хорхе Руиса, венесуэльцев Маурисио Валерстайна, Клементе де ла Серда и других, целой плеяды колумбийских режиссеров. И вот в последние несколько лет буквально на наших глазах рождается еще одна своеобразная кинематография — эквадорская.

Как и киноискусство многих других стран континента, она испытывает огромные трудности. Прежде всего это связано с экономической зависимостью от США, диктующих свои законы на кинорынках Латинской Америки. Североамериканское кино владеет экранами континента в пропорции от 40 до 90%. Общая кинопродукция Латинской Америки составляет ежегодно примерно 200 полнометражных фильмов, но при этом каждая страна импортирует не менее 300—400 иностранных, в основном североамериканских кинолент¹, а Колумбия, например — до 700².

Зависимость от североамериканских дельцов зачастую усугубляется отсутствием взаимной информации, творческих связей, нужного количества собственных кинематографистов, продюсеров, режиссеров.

Перед молодыми кинодеятелями Эквадора стоят важные и непростые задачи. Их содержание — выразить сущность проблем своей страны, своего континента через собственное национальное восприятие, «впитать в себя историческую сущность всего континента и лучшие традиции национальных культур»³. Эта общность целей сближает и сплачивает их с кинематографистами других стран, подводя к осознанию общеконтинентальной близости, взаимосвязи при одновременном ощущении своеобразия своей национальной культуры.

Создателям эквадорского кино приходится отстаивать право на существование в нелегкой обстановке. Они вынуждены бороться не только с североамериканскими кинофирмами, но и с противодействием внутренних реакционных группировок различного толка. Так, известный эквадорский деятель культуры Улисс Эстрелья в интервью корреспонденту «Сине кубано» в 1980 г. рассказывал, с каким трудом пробивали себе путь кинематографисты, работающие при Центральном университете в Кито.

У. Эстрелье, возглавившему с начала 70-х годов отдел кино при Центральном университете, и помогавшим ему энтузиастам удалось сформировать университетскую синематеку, а также — и это стало важным событием в культурной жизни страны — открыть путь социальному кинематографу.

Работа в этом направлении велась упорно и неутомимо. В стране, наводненной коммерческими лентами Голливуда и собственными дешевыми поделками, появление на экранах в 1978 г. работ кубинских режиссеров стало одним из важных завоеваний эквадорских кинематографистов. Предложенные ими к прокату кубинские фильмы прошли четыре цензурных просмотра различными ведомствами, в том числе и военным. Правительство военных (в тот период его возглавлял вице-адмирал А. Повела Бурбано) требовало полного контроля. Возможность познакомить эквадорцев с кубинским киноискусством стала настоящей победой прогрессивных деятелей культуры страны. Кубинские фильмы демонстрировались практически во всех городах Эквадора и пользовались невероятным успехом. Только фильм «Новая школа» посмотрели более 3 млн. зрителей.

В 1978 г. в Эквадоре прошло несколько кинофестивалей, в которых приняли участие кубинские, чешские, польские и советские кинематографисты.

На формирование национального кинематографа, несменно, повлияла совместная работа с одним из лучших латиноамериканских режиссеров Хорхе Санхинесом и его группой «Укамау». Вместе с эквадорскими кинематографистами он снял фильм «Вон отсюда!» Съемки происходили в Эквадоре, в них участвовали крестьяне провинции Чимборасо. Эта работа стала единственным значительным полнометражным фильмом, снятым в стране. Остальные полнометражные ленты сделаны, как правило, вместе с мексиканскими коммерческими фирмами в качестве рекламы для туристов.

Национальное киноискусство Эквадора формируется в короткометражных фильмах. В июне 1979 г. в Кито состоялся I Национальный съезд кинематографистов, на котором были представлены 83 короткометражные работы. Само появление этих лент, очень разных по профессиональному уровню, снятых и на 16- и 8-миллиметровую пленку, а также на видеокассетах, знаменовало, тем не менее, начало истории национального кино, свидетельствовало об энтузиазме и целеустремленности его создателей. Темы этих работ, как правило, обращены к национальной истории («Великий крик», «Меж солнцем и змеей»), древним традициям, народным обычаям и легендам («Камари»). Особого внимания заслуживает фильм Федерико Элерса «Наша первая история», обошедший экраны многих стран Америки и Европы и рассказывающий о далеком прошлом страны. Важной стороной фильма является музыкальное сопровождение: древние мелодии воссозданы на подлинных инструментах доколумбовой эпохи.

Известный эквадорский деятель культуры, писатель, литературовед, дипломат Бенхамин Каррион назвал этот фильм «антропологическим» и «чарующим, как приключенческий роман», а Хорхе

Санхинес сказал, что фильм «присоединил к памяти народа страницы славного культурного и исторического прошлого Эквадора»⁴.

Очень интересна и работа Хосе Корраля Тагле «Колониальное искусство: школа Кито», посвященная некоторым аспектам колониального искусства Кито, уникальному и оригинальному явлению культуры XVII—XVIII вв.

В отличие от предыдущих две ленты — «Современный Эквадор» и «Незабываемый Эквадор» — отражают современный облик страны, рассказывая об ее географии, архитектуре, народных обычаях, традициях, экономической ситуации.

Съезд эквадорских кинематографистов стал первой попыткой сплотить всех деятелей кино страны: режиссеров, продюсеров, операторов, критиков. Участники съезда поставили перед собой задачу сообща бороться за закон, который способствовал бы развитию прогрессивного национального кино и препятствовал засилью коммерческого. Другим важным решением стало предложение организовать встречу кинематографистов андских стран с тем, чтобы обсудить общие задачи борьбы за национальное кино.

Как уже упоминалось выше, создателям прогрессивного киноискусства приходится отстаивать право на существование в нелегкой борьбе. Так, например, ровно через месяц после I съезда эквадорских кинематографистов террористическая вооруженная группа, поощряемая реакционными силами Центрального университета в Кито, захватила университетский кинозал и потребовала у Совета университета роспуска отдела кино. Прогрессивные деятели культуры страны оказали стойкое сопротивление. Их поддержали и сотрудники Объединения синемажек Латинской Америки, а также кубинские, мексиканские, венесуэльские, колумбийские кинематографисты. Тем не менее в сентябре 1979 г. университетский Совет принял решение о роспуске отдела кино под тем формальным предлогом, что он не был оформлен юридически.

Правда, Улисесу Эстрелье, несмотря на всякого рода угрозы, давление и преследование, удалось остаться в университете в качестве преподавателя, ведущего кинематографическую мастерскую при факультете искусствознания.

На сегодняшний день положение эквадорских кинематографистов остается достаточно сложным. Как известно, кино в отличие от живописи, литературы, музыки требует огромных капиталовложений. Это одна из важнейших проблем латиноамериканских деятелей кино. Вот что говорят об этом они сами: «Основа подлинного национального кино — не только самосознание, но и техническая возможность выразить его»⁵ (чилийский режиссер Мигель Литтин); «Мы не сможем сосредоточить внимание на идеологических и эстетических аспектах кинематографа, если не будем в состоянии преодолеть экономический кризис, который он переживает на всем континенте»⁶ (известный бразильский режиссер Жералду Сарну).

По-прежнему острой остается проблема проката. Даже когда преодолено огромное количество трудностей, связанных с изысканием средств для производства фильма, возникают новые осложне-

ния: как сделать его доступным для зрителей, как получить возможность показать его миллионам простых людей Латинской Америки? Лишь в немногих странах, в частности в Венесуэле и Колумбии (в Мексике и Аргентине значительно раньше), введены в последние годы законы о защите национального кино, обязывающие определенное количество экранного времени отводить отечественным лентам.

Очень важна и проблема интернационального кинорынка, возможность демонстрировать свои фильмы в других странах. С этой целью в 1979 г. на Кубе возникла организация Кинорынок Латинской Америки (МЕКЛА).

Большая доля экранного времени эквадорских кинозалов по-прежнему отдана североамериканским и европейским кинолентам. В сотрудничестве с мексиканскими коммерческими фирмами штампуются рекламные ролики для туристов; существует и серия фильмов, финансируемых правыми организациями Перу, Эквадора, Боливии и прославляющих боевой дух армий этих стран.

Поэтому можно вообразить себе, каким взрывом стало появление в стране такого, например, фильма, как «Вон отсюда!», созданного вместе с боливийскими кинематографистами, а затем и известной работы Густаво Гуаясамина «Продавцы льда из Чимборасо». Это был фильм, снятый эквадорскими кинематографистами на эквадорской земле, и в нем люди увидели себя, свою страну, свои проблемы.

Действительно, говоря об эквадорском кино, трудно не согласиться со словами мексиканского критика Альфонсо Гумисио Дагрона: «...любой кинематограф политичен, и вообще нет такой человеческой деятельности, которая бы была «аполитична»⁷. Политика скрывается и за безобидными, на первый взгляд, пошловатыми коммерческими поделками, пытающимися примирить зрителя с действительностью, вселить в него несбыточные надежды. Такие же фильмы, как «Продавцы льда», другими выразительными средствами, но, возможно, не менее красноречиво, чем ленты откровенно политические, заявляют протест против унижительной и несправной жизни, которую ведут тысячи обездоленных.

Об успехах эквадорских кинематографистов говорят простые факты. Если еще несколько лет назад о них не слышали ни на одном международном кинофестивале, то в 1979 г. в Гаване на I фестивале Нового кино пользовался заслуженным успехом уже упоминавшийся нами фильм, снятый режиссером Альваро Паредесом Феррейрой и одним из лучших операторов страны Хосе Корралем Тагле, — «Колониальное искусство: школа Кито»; в 1981 г. на XII Международном кинофестивале в Москве фильм Г. Гуаясамина «Продавцы льда из Чимборасо» получил серебряную награду по конкурсу короткометражных фильмов; в 1982 г. в Ташкенте была показана целая программа короткометражных лент эквадорских кинематографистов, получившая специальный приз «Заря Востока».

Эти, по существу первые произведения национального кино, возможно, не всегда совершенны технически. Но их отличает присталь-

ное, пожалуй, даже пристрастное внимание к жизни своего народа, к истории своей страны. У тех, кто смотрит эти ленты, возникает необыкновенно сильное ощущение сопереживания: кажется, что бесчисленные страдания, муки и унижения, которые претерпевали на протяжении долгих лет их соотечественники, острой болью отзываются в душе создателей этих лент.

Основой фильма Улисеа Эстреллы «Письма в Эквадор» стала одноименная книга уже упоминавшегося выше Бенхамин Карриона, посвященная необходимости утверждения «экуаторианидад», т. е. осознанию своей национальной общности. Фильм этот — по сути дела, несколько эпизодов истории страны, особенно сплотивших народ, — с особой горечью повествует о территориальном конфликте с Перу в 1941 г.

Воскрешает страницы истории еще одна лента Ташкентской программы «Дон Элой» Камило Лусурьяги — воспоминание о лидере либеральной революции 1895 г. Элое Альфаро. Те дни, когда после победы народного восстания в Гуаякиле к власти пришли либералы и Народная ассамблея провозгласила Элоя Альфаро верховным правителем, воссозданы с помощью старых фотографий, рисунков, воспоминаний людей, которые хранят в памяти образ «дона Элоя», как его с любовью называли в народе.

Фильмы «Дакилема» Эдгара Севальеса и «Продавцы льда из Чимборасо» Густаво Гуаясамина посвящены проблемам индейцев.

Лента Гуаясамина начинается сценой на рыночной площади маленького городка, расположенного в предгорье. Пожилой индеец, размахивая руками, истушленно выкрикивает что-то. Ни к кому не обращаясь конкретно и в то же время обращаясь ко всем, сломленный отчаянием человек рассказывает о том, как добывают крестьяне лед для продажи: два дня занимает нелегкий путь в горы за огромными глыбами льда, а торговцы прохладительными напитками, для которых предназначен этот товар, не всегда покупают лед у индейцев, привозя его с фабрики. И добытые изнурительным трудом громадные голубые льдины оказываются ненужным товаром...

Эта сцена — единственная «громкая» нота фильма, который снят в очень плавном, как бы бесстрастном ритме. Но, может быть, именно благодаря такому ритму он и достигает особой выразительности. Спокойное, естественное его течение рождает в зрителях не безразличие, а напротив, — горячее сочувствие, гнев и тревогу.

В начале фильма камера показывает природное великолепие высокогорья: глубокую синеву неба, белизну снегов, изумрудную зелень лугов. Но красота эта кажется надменной, высокомерно-равнодушной к маленьким жалким человечкам, упорно карабкающимся вверх. Продавцы льда — взрослые и дети — добывают хлеб мучительным и опасным способом. Забравшись в горы на высоту 5 тыс. м, они рубят там лед, чтобы на следующий день, спустившись вниз, продать его и купить хлеба. Иногда чудовищные глыбы срываются вниз, грозя обвалом. Но не страх смерти мучает индейцев. Они боятся лишь одного: вдруг лед растает по дороге, или, если не растает, его не купят там, внизу. Однако, несмотря ни на что,

вновь и вновь отправляются в тяжелый путь молчаливые люди, на лицах которых застыли тоска и безысходность.

Фильм кончается коротким, но многозначительным текстом: «За 160 лет истории страны 44 раза менялись президенты, но для таких людей, как продавцы льда, история остановилась на колониальных временах — и тогда в Чимборасо в надежде заработать немного денег на хлеб добывали лед, рискуя жизнью».

Второй фильм об индейцах — «Дакилема» Э. Севальоса посвящен восстанию крестьян против землевладельцев, которым руководил молодой индеец Дакилема. Это восстание в Чимборасо в 1870—1871 гг., — лишь глава из истории индейского движения, насчитывающей 400 лет. Один из эпизодов фильма рассказывает о начале индейского бунта: крестьяне договариваются прогнать сборщиков податей и, вооружившись кольями и камнями, убивают своих притеснителей. Их окрыляет, пьянит сознание собственной силы, возможность отомстить за годы унижений и насилия.

Но радость крестьян длится недолго, жестоко расплачиваются они за свои действия: приходят войска, Дакилема арестован, его приговаривают к смертной казни. Перед расстрелом он, обреченный, но не сломленный, обращается к своим товарищам: «Братья! Придет час и для нашего народа».

К сожалению, этот интересный по замыслу фильм не отличаются та естественная пластика и безыскусность, которые характерны для «Продавцов льда». Не хватает ему и целостности, он воспринимается скорее как ряд отдельных разрозненных сцен. Несколько грешит фильм и пристрастием к натурализму. В одной из его центральных сцен, снятой крупным планом, индейская девушка, жертва хозяина-насильника, насквозь протыкает его копьем, а затем выкалывает ему глаза, наслаждаясь своей мезтью.

«Дакилема» — один из двух игровых фильмов программы, показанной в 1982 г. в Ташкенте. Второй снят по рассказу эквадорского писателя Педро Хорхе Веры и называется «Покинутый гроб». Это история о том, как у смертного одра некоего отца семейства по имени Грегорио собрались его близкие — жена, сын и любимая им женщина (служанка) и как по-разному видят они свое будущее в связи с возможной смертью Грегорио. По-настоящему искренне лишь горе его возлюбленной — она в отчаянии, она заклинает его «не умирать». Жена ждет смерти мужа, жизнерадостного гуляки, «еретика», как называет его священник, с трудом согласившийся прийти к умирающему, как облегчения для себя. Сын же мечтает как можно быстрее получить возможность тратить деньги отца по собственному усмотрению. Жена и сын грезят о счастливых днях, которые придут после смерти Грегорио. Лишь молодая служанка, его возлюбленная, не представляет своего будущего без него, без его любви. Финал фильма неожидан: Грегорио становится лучше. Гроб, о цене которого так яростно торговался с продавцом сын умирающего и который поторопились внести в комнату к больному, оказывается ненужным. Радуются лишь служанка, остальные, включая священника, выглядят жестоко обманутыми.

И хотя в плане профессионально-техническом фильму еще много недостает, тем не менее ему удалось передать живой дух сочного народного юмора.

Такие ленты, как «Китумбре», «Кито, срединная страна», «Дороги камня», обращены к древней истории страны, к истокам ее культуры.

«Китумбре» режиссера Теодора Гомеса де ля Торре воссоздает эпизоды легенды о великом вожде народов Китумбре, прошедшем от эквадорского побережья до Андских гор и основавшем многие города, в том числе и Кито. «Кито, срединная страна» Пепе Коррала воскрешает прошлое индейской провинции Пичинча. Старинные индейские мелодии, которые наигрывает старый флейтист, руины построек доколумбовой эпохи — все это корни индейской культуры, подчеркивает автор фильма. Очень интересна работа Хайме Куэсты «Дороги камня», рассказывающая о тех эпизодах национальной истории, о которых напоминают каменное зодчество, памятники, скульптуры.

Все фильмы, о которых здесь шла речь, по существу лишь первые работы эквадорских кинематографистов, что и оправдывает их пока еще недостаточный профессиональный уровень. Это — начало пути национального кино. Не хватает средств, профессиональных кадров (в стране насчитывается всего 70 кинематографистов), нет профессиональных актеров кино, мало сценаристов. Нет определенного учреждения, которое бы ведало кинематографом, финансировало кино съемки. Упомянутые здесь фильмы финансировали самые разные организации: Отдел культуры Центрального банка Эквадора, Национальное управление по туризму, Дом эквадорской культуры, Национальный союз журналистов, Совет провинции Пичинча и даже Министерство иностранных дел.

Эквадорские кинематографисты борются за проведение закона о защите национального кино. Безусловно, такой закон способствовал бы формированию национальной киношколы. И все же главное заключается в том, что, несмотря на все эти трудности, уже сейчас в Эквадоре снимаются фильмы, доказывающие существование в стране способных и честных художников, стремящихся создать национальный кинематограф, что вселяет веру в его будущее.

¹ Mahieu J. A. Cine iberoamericano: otras voces y otros ambitos.— Cuadernos hispanoamericanos, Madrid, 1980, febrero, N 356, p. 392.

² Новикова Л. Колумбия: против социального унижения.— В кн.: Мифы и реальность. М., 1981, с. 231.

³ Vega P. El nuevo cine latinoamericano: algunas características de su estilo.— Cine cubano, 1972, N 73—75, p. 35.

⁴ Carta semanal de noticias. Ministerio de relaciones exteriores. Quito, 1979, N 168, p. 15.

⁵ Латиноамериканское кино: проблемы развития.— Латинская Америка, 1982, № 4, с. 111.

⁶ Там же, с. 113.

⁷ Dagrón A. G. El cine militante en America Latina desde 1969.— Plural, 1979, N 98, p. 52.

Глава XIV

СССР — ЭКВАДОР: КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ

Рост политических, экономических и культурных связей между СССР и странами Латинской Америки значительно повысил интерес самых широких кругов советской общественности, в том числе латиноамериканистов, к истории русско- и советско-латиноамериканских отношений. В результате в 60-х годах появляется ряд работ, посвященных именно этой проблематике, в которых не остается без внимания и сфера культуры¹. С 1968 г. периодически выходят в свет сборники сектора культуры ИЛА АН СССР. Каждый из них рассказывая об одной из латиноамериканских стран, включает очерк культурных связей этой страны с Советским Союзом. Постепенно появляются специалисты по русско- и советско-латиноамериканским отношениям с ярко выраженным интересом именно к области культуры, причем с преимущественной ориентацией на историю одного из латиноамериканских государств. В качестве примера можно привести ленинградского историка Б. Н. Комиссарова, в исследованиях которого сюжет культурных связей зачастую приобретает звучание проблемы взаимовлияния культур, культурного сотрудничества и т. д. Однако Эквадор в Советском Союзе не только не имеет подобного исследователя, но, более того, является, можно сказать, исключением среди других латиноамериканских стран, — так мало о нем написано вообще.

Книга историко-этнографических очерков, подготовленная сектором Америки Института этнографии АН СССР, вышедшая в 1963 г. была одной из первых опубликованных на русском языке работ, посвященных Эквадору². Она получила высокую оценку видного эквадорского писателя и литературного критика, основателя Дома эквадорской культуры Бенхамина Карриона, который отметил, что ее авторы сделали все возможное, чтобы объективно и с симпатией к судьбам эквадорского народа разобраться в его прошлом и настоящем. Книга, безусловно, сыграла положительную роль в деле расширения культурных связей между Эквадором и СССР. Следует сказать, что наиболее удачные разделы написаны Ю. А. Зубрицким («Индийцы Эквадора»), С. П. Мамонтовым («Литература Эквадора»), И. Р. Григулевичем («Католическая церковь в истории Эквадора»), т. е. латиноамериканистами, входящими на сегодняшний день в группу ведущих.

То, что Эквадор ранее не привлекал или почти не привлекал внимания советских исследователей, во многом объяснялось общим состоянием советско-эквадорских отношений: в течение многих лет фактически отсутствовали дипломатические, экономические и культурные связи между этой латиноамериканской страной и СССР. Дипломатические отношения между Эквадором и Советским Сою-

зом были установлены в июне 1945 г., однако лишь 12 ноября 1969 г. достигнута договоренность об оформлении дипломатических отношений и обмене посольствами, которые были одновременно открыты в Кито и Москве 25 мая 1970 г.

Тем не менее это не означает, что до обмена посольствами между Эквадором и СССР вообще не существовало никаких связей и контактов в области культуры.

Еще в начале 30-х годов председатель Испаноамериканского общества, известный в свое время литературовед и переводчик художественной литературы с испанского языка, Д. И. Выгодский вел переписку с эквадорским писателем Хосе де ла Куадра, а Хорхе Икаса и Умберто Мата присылали ему свои произведения. Любопытен такой факт: роман Хорхе Икасы «Уасипунго», принесший автору мировую славу и давно ставший классикой эквадорской литературы, вышел в Кито в 1934 г., а в 1935 г. уже был опубликован (в сокращенном переводе) на русском языке в журнале «Интернациональная литература» (№ 7).

«В 1934 г.,— вспоминает Х. Икаса,— я опубликовал в одном из наших столичных издательств свое первое большое произведение — роман «Уасипунго», над которым много и мучительно работал. И как раз эта книга получила необычайно резкую критику в наших литературных кругах, в периодической печати... И, представляете, вдруг — спустя всего только год после выхода из печати эквадорского издания «Уасипунго» — до Кито донеслось известие, что за тысячи и тысячи километров, в далекой Москве, фрагменты моего романа были напечатаны в советском журнале... Можно ли это забыть?! Именно после советской публикации — пусть даже неполной — моим романом заинтересовались издательства других стран, и «Уасипунго» пошел буквально по всему свету»³.

В свою очередь в Эквадоре большой интерес вызывали произведения советских авторов. Хорхе Икаса в интервью журналу «Латинская Америка» говорил о значении Горького, Маяковского, Шолохова, А. Толстого, Леонова, Фадеева, Федина, советской литературы в целом для эквадорских писателей-реалистов 30-х годов⁴. Влияние советской литературы на литературный процесс Эквадора довоенного периода отметил С. П. Мамонтов в книге «Испаноязычная литература стран Латинской Америки в XX в.»⁵.

Контакты в области научных связей были буквально единичными. Поэтому здесь нельзя не сказать о том, что в Эквадоре работал, правда очень недолго, академик Н. И. Вавилов. Он посетил Эквадор во время своей поездки 1932—1933 гг. по Северной и Южной Америке. В результате проделанной им работы советские ученые впервые получили из Эквадора сортовой материал различных сельскохозяйственных культур⁶.

Эквадорцы приняли участие во Всемирном конгрессе друзей СССР, состоявшемся в ноябре 1927 г. в Москве⁷.

Эквадор входит в число латиноамериканских государств, президенты которых направили Советскому правительству поздравления с победой по случаю окончания второй мировой войны⁸.

В 1957 г. представители Эквадора участвовали в Московском Всемирном фестивале молодежи и студентов.

И все же до начала 60-х годов процесс взаимного изучения и узнавания, налаживания культурных контактов протекал медленно.

С 60-х годов происходит значительное расширение культурных связей между нашей страной и Эквадором. Примерно с этого же времени связи начинают приобретать постоянный, регулярный характер. Большую роль в их развитии сыграл визит в Советский Союз в 1961 г. группы видных эквадорских общественно-политических и культурных деятелей и делегации государственных деятелей Эквадора во главе с Карлосом Хулио Аросеменой, занимавшим тогда пост вице-президента республики. В свою очередь Эквадор посетили советская миссия доброй воли во главе с секретарем Президиума Верховного Совета СССР М. П. Георгадзе, советские журналисты, деятели искусства и литературы. Н. В. Мостовец, — автор одной из глав историко-этнографических очерков, побывавший в Эквадоре в августе 1961 г., вспоминает, что на приеме в Министерстве просвещения Серхио Киrolа Мартинес, министр просвещения Эквадора, сказал: «Я рад, очень рад вашему приезду. Это начало знакомства между нашими странами... Мы хотим наладить с вами постоянный обмен культурными ценностями». «Крупнейшие эквадорские газеты, — пишет далее Н. В. Мостовец, — «Комерсио», «Диарио дель Эквадор», «Насьон», опубликовали подробные отчеты о переговорах, которые вела советская делегация с министром просвещения. «Насьон», приветствуя переговоры, писала в те дни: «Путь для культурного обмена с СССР открыт»⁹.

В 1962 г. Советский Союз посетила делегация эквадорских борцов за мир во главе с Бенхаминном Каррионом. В том же году в Москве вышел сборник «Эквадорские рассказы», познакомивший советского читателя с творчеством 14 эквадорских писателей. В 1964 г. отдельной книгой в издательстве «Художественная литература» появился роман Энрике Хилья Хильберта «Наш хлеб» — произведение, получившее признание не только в Эквадоре, но и отмеченное премией на латиноамериканском конкурсе романа. Оно включено в «Литературную антологию человечества»¹⁰. В 60-е годы в Эквадоре гастролировали лучшие советские танцевальные и хоровые коллективы. Так, в 1963 г. успешно прошло выступление Государственного ансамбля народного танца СССР под управлением Игоря Моисеева. Приведем один из отзывов об ансамбле, напечатанный в эквадорской газете «Комерсио»: «Все номера программы заслуживают только одного определения: прекрасно! Это самое прекрасное из того, что мы видели»¹¹. Гастролировали в Эквадоре также ансамбль «Березка», государственные ансамбли народного танца Грузии и Молдавии, Хор имени Пятницкого. Весной 1969 г. Эквадор посетила делегация Союза писателей СССР в составе С. Смирнова и поэта Р. Рождественского. Своего рода итогом, результатом развития советско-эквадорских культурных связей было создание в Кито Эквадору-советского института культуры (ЭСИК). Открытие этого учреждения состоялось в марте 1969 г.

В 1970 г. в Советском Союзе широко отмечалось 100-летие со дня рождения В. И. Ленина. Общественность Эквадора откликнулась на это событие. В Кито экспонировалась специальная фото-выставка. XXV Национальный конгресс Федерации студентов эквадорских университетов принял решение, опубликованное в газете «Пуэбло», — отметить ленинский юбилей во всех университетах страны¹².

В 70-е годы панорама культурных связей еще более расширяется. Об этом свидетельствуют, в частности, контакты ученых во время захода в 1974 г. научно-исследовательского судна «Академик Курчатов» в эквадорский порт Гуаякиль, а также тесное советско-эквадорское сотрудничество по проблеме «Научные исследования с помощью наблюдений искусственных спутников Земли»¹³.

В 1973 г. Чрезвычайным и Полномочным послом Республики Эквадор в Советском Союзе стал Хорхе Икаса. Назначение Х. Икасы на эту должность было важным событием, закрепившим уже достигнутые успехи в области советско-эквадорских культурных связей, и активизировавшим их дальнейшее развитие. К этому времени в СССР были изданы два романа писателя: «На улицах» (1963) и «Человек из Кито» (1966). В 1976 г., к 70-летию Хорхе Икасы, в издательстве «Художественная литература» вышел роман «Уасипунго», на этот раз полностью, тиражом в 50 тыс. экземпляров. В настоящей книге имеется специальная глава о творчестве Хорхе Икасы, поэтому здесь отметим лишь, что именно этот эквадорский писатель дал возможность читателям СССР почувствовать национальный колорит эквадорской культуры, неизменное присутствие в ней двух начал — индейского и европейского.

Несколько слов о деятельности Эквадуро-советского института культуры. Главная задача ЭСИК в соответствии с его уставом состоит в развитии и укреплении дружественных эквадорско-советских связей. В работе института принимают участие видные деятели культуры и науки, парламентарии, студенческая молодежь, представители различных прогрессивных организаций Эквадора. Институт имеет ряд филиалов. Первым национальным президентом ЭСИК стал известный общественный деятель Эквадора Элиас Гальегос Анда. С 1975 г. по май 1982 г. эту должность занимал доктор Освальдо Родригес, по специальности военный врач, нейрохирург. В мае 1982 г. национальным президентом Эквадуро-советского института культуры избран Хуан Исаак Ловато — бывший посол Эквадора в СССР. Институт регулярно проводит в Эквадоре недели и дни советской культуры, организует фотовыставки об СССР, выставки советской графики, книг и плакатов, устраивает просмотры советских документальных и художественных фильмов. С самого начала своей деятельности ЭСИК установил тесные контакты с Советской ассоциацией дружбы и культурного сотрудничества со странами Латинской Америки и Союзом советских обществ дружбы. В ноябре-декабре 1974 г. Союз советских обществ дружбы принимал президента Эквадуро-советского института культуры Элиаса Гальегоса Анду, прибывшего в Москву для участия в III Всесоюзной конфе-

ренции ССОД. В 1979 г. Советский Союз посетил Освальдо Родригес, который принял участие в работе IV Всесоюзной конференции ССОД. ЭСИК и Советская ассоциация дружбы и культурного сотрудничества со странами Латинской Америки регулярно подписывают соглашения о сотрудничестве. В 1979 г. было подписано соглашение на 1980—1981 гг., которое предусматривало мероприятия, посвященные национальным праздникам, историческим датам и событиям, имеющим важное значение в общественной и культурной жизни Эквадора и СССР, просмотры советских и эквадорских кинофильмов, встречи с деятелями культуры, литературы и искусства, содействие в переводе на русский и испанский языки и издание в обеих странах произведений эквадорских и советских писателей, обмен делегациями и туристами.

Заслуживает упоминания и тот факт, что в 1979 г. в Гуаякиле вышел сборник работ В. М. Гончарова¹⁴, одного из советских историков-латиноамериканистов. Сборник включает ряд статей по истории Эквадора, опубликованных Гончаровым в разное время в Советском Союзе, в основном в периодических изданиях, в том числе в журнале «Латинская Америка». Составитель сборника и автор предисловия Хосе Солис Кастро таким образом формулирует причину, побудившую его собрать, перевести и опубликовать эти статьи в Эквадоре: В. Гончаров — серьезный ученый, но, кроме того, он еще и неустанный пропагандист культуры и истории Эквадора, знаний о его сегодняшней жизни среди советских читателей. Очевидно, что его деятельность соответствует интересам Эквадора, в огромной степени способствуя укреплению дружбы между эквадорским и советским народами, а также между двумя странами¹⁵.

Делу мира, укреплению дружбы между народами призваны служить и международные спортивные встречи, в первую очередь такие, которые проходят в рамках Олимпийских игр. На Олимпиаде-80 в Москве эквадорские спортсмены не заняли призовых мест, но эквадорский спорт, тем не менее, был представлен в соревнованиях по легкой атлетике, велосипеду, боксу, дзюдо и плаванию.

С начала 80-х годов получает развитие такая форма культурных связей, как обмен художественными экспозициями. В Эквадоре в 1982 г. прошла большая выставка «60 лет советского изобразительного искусства». В свою очередь в Советский Союз присылал свои работы известный во всем мире художник Освальдо Гуаясамин, которого эквадорская критика считает выдающимся представителем индихенистского экспрессионизма — направления, ориентирующегося на индейские традиции и тематику. Однако сам Гуаясамин не считает себя индеанистом¹⁶. В беседе с корреспондентом «Правды» В. Листовым специально подчеркнул, что «своим творческим счастьем обязан тому, что вовремя понял простую истину — художник не может замыкаться в личных и даже национальных рамках: он должен своими произведениями выражать неразрывную связь национального и интернационального»¹⁷. С полотнами О. Гуаясамина имели возможность познакомиться не только москвичи: выставка экспонировалась сначала в Эрмитаже, затем в Вильнюсе, а в начале

1983 г. — в Выставочном зале Дома художника МОСХ РСФСР. На вернисаже выступили О. Гуаясамин, Временный поверенный в делах Эквадора в СССР Хавьер Понсе, первый секретарь Правления Союза художников СССР Таир Салахов. Осенью 1982 г. журнал «Латинская Америка» организовал для советских искусствоведов встречу с О. Гуаясамином, в ходе которой художник рассказал о своих творческих планах, эстетических установках, новых явлениях в эквадорской и латиноамериканской живописи, о своей большой и очень важной работе по созданию крупнейшего в Эквадоре музея изобразительного искусства. Интервью с художником опубликовано в январском номере журнала «Латинская Америка» за 1984 г.

Выставка Освальдо Гуаясамина в 1982—1983 гг. была уже не единичным явлением из области советско-эквадорских культурных связей. Весной 1983 г. в Москве в Музее прикладного искусства экспонировалась выставка «Прикладное искусство Эквадора», а в Доме культуры МГУ выступал хор студентов Гуаякильского университета под управлением Энрике Хилья Кальдерона. В апреле 1984 г. в СССР приезжал на гастроли ансамбль политической песни — «Эль Пуэбло Нуэво».

Киноискусство Эквадора переживает период становления, однако показанный на конкурсе короткометражных лент фильм эквадорского режиссера Густаво Гуаясамина «Продавцы льда из Чимборасо» получил серебряный приз XII Московского международного кинофестиваля.

На Ташкентском кинофестивале 1982 г. Эквадор был представлен пятью документальными лентами, объединенными в «Программу эквадорских фильмов». Вся серия получила специальный приз журнала «Заря Востока». Несмотря на то что фильмы созданы разными режиссерами и являются совершенно самостоятельными работами, они объединены общей тенденцией, общей сверхзадачей, состоящей в поисках истоков национальной самобытности. Это видно уже из названия фильмов: «Письма в Эквадор» (режиссер Улисс Эстрелья); «Дакилема» — о восстании индейцев в Чимборасо и

Министерство культуры СССР
Союз художников СССР
Фонд Гуаясамина при содействии
Министерства иностранных дел Эквадора

приглашают Вас на открытие
выставки произведений
ОСВАЛЬДО ГУАЯСАМИНА

Открытие выставки состоится
в 11.00 января 1983 г. в 12.00 часов
в Доме художника МОСХ РСФСР
(Кузнецкий мост, 11)

Пригласительный
билет на выставку
О. Гуаясамина

1870—1871 гг. (режиссер Эдгар Севальос); «Дон Элой» — об Элоэ Альфаро (режиссер Камило Лусурьяга); «Кито, срединная страна» — рассказ о доколумбовом прошлом провинции Пичинча и в то же время — попытка увидеть это прошлое отраженным в глубинах внутреннего мира современного крестьянина-индейца (режиссер Пепе Корраль); «Дороги камня» — фильм о традициях каменного зодчества Эквадора, которое не только свидетельствует о высокой исполнительской технике и художественной одаренности древних мастеров, но и иллюстрирует политическую историю страны (режиссер Хайме Куэста).

В последние годы с большим успехом в Эквадоре идут советские фильмы. В декабре 1980 г. в Кито была проведена Неделя советского кино, организованная на базе фильмов, закупленных у В/О «Совэкспортфильм» эквадорской кинопрокатной фирмой «Рафаэль Гарсиа». Восемь дней в одном из центральных кинотеатров Кито «Колон» на четырех сеансах демонстрировались советские фильмы: «Неуловимые мстители», «Принцесса на горошине», «Подранки», «Большое представление», «Третий тайм» и др. За время кинонедели кинотеатр посетило около 10 тыс. зрителей. Крупнейшие газеты страны — «Тьемпо», «Комерсио», «Универсо» напечатали материалы о церемонии открытия кинонедели, выступления членов делегации Госкино СССР, принявших участие в этой церемонии и пресс-конференции и рассказавших о развитии советского кинематографа и деятельности «Совэкспортфильма».

Картина В. Меньшова «Москва слезам не верит» получила вторую премию на IV Международном конкурсном кинофестивале, который прошел в Кито в ноябре 1981 г., а фильм «26 дней из жизни Достоевского» был отмечен специальной премией «Экиноксио». В конце 1981 г. в столице Эквадора был проведен кинофестиваль советских фильмов.

Чтобы дать представление, насколько успешно и какие именно советские фильмы идут в Эквадоре, приведем некоторые данные — о деятельности «Совэкспортфильма» за последние годы: в 1977 г. в Эквадор проданы фильмы: «Восхождение», «Белый башлык», «Конец-горбунок», «Соло для слона» и др.; в 1978 г. — «Белый пароход», «Седьмая пуля», «Ненависть», «Раба любви»; в 1980 г. — «Транссибирский экспресс», «Подранки», «Да здравствует Мексика!», серия фильмов о цирке («Сегодня на манеже», «Феерия на манеже», «Ревю на льду»), «Пираты XX века», «Драма на охоте»; в 1981 г. — «Экипаж», «Москва слезам не верит», «Осенний марафон»; в 1982 г. — «Ответный ход», «34-й скорый», «Горячий снег». Все эти и многие другие фильмы, закупленные ранее, были проданы фирме «Рафаэль Гарсиа» для коммерческого проката. Кроме того, многие фильмы были куплены фильмотекой Центрального университета Эквадора для некоммерческих целей («Александр Невский», «Иван Грозный», «Арсенал», «Потомок Чингисхана» и др.). Возникшая недавно Национальная фильмотека Эквадора (Cinemateca Nacional del Ecuador) также установила контакты с «Совэкспортфильмом» и сразу же запросила о возможности продажи

для некоммерческих целей таких фильмов, как «Броненосец Потемкин», «Летят журавли», «Первый учитель», «Чапаев», «Андрей Рублев».

Советско-эквадорские культурные связи в последние годы стали значительно шире, разнообразнее по форме, стабильнее. Об этом свидетельствует, в частности, и то, что между Советским Союзом и Эквадором сейчас подписан и реализуется целый ряд соглашений в области культуры: в апреле 1981 г. впервые была подписана Программа научных и культурных обменов, имеются соглашения о принципах сотрудничества между спортивными организациями, союзами журналистов и т. д. 11 марта 1982 г. парламент Эквадора ратифицировал Соглашение о культурном и научном сотрудничестве с СССР, которое открывает новые перспективы для дальнейшего развития советско-эквадорских культурных связей.

- ¹ Среди таких работ в первую очередь хотелось бы отметить следующие: *Слезкин Л. Ю.* Россия и война за независимость в Испанской Америке. М., 1964; СССР и Латинская Америка. 1917—1967. М., 1967.
- ² Эквадор. Историко-этнографические очерки. М., 1963.
- ³ Иностранная литература, 1973, № 1, с. 248.
- ⁴ Латинская Америка, 1976, № 4, с. 183.
- ⁵ *Мамонтов С. П.* Испаноязычная литература стран Латинской Америки в XX в. М., 1972, с. 131.
- ⁶ *Вавилов Н. И.* Пять континентов. М., 1962, с. 251—252.
- ⁷ *Сизоненко А. И.* Очерки истории советско-латиноамериканских отношений. М., 1971, с. 43.
- ⁸ *Сизоненко А. И.* Становление отношений СССР со странами Латинской Америки. М., 1981, с. 177.
- ⁹ Эквадор. Историко-этнографические очерки, с. 15.
- ¹⁰ Иностранная литература, 1977, № 11, с. 228.
- ¹¹ СССР и Латинская Америка. 1917—1967. М., 1967, с. 126.
- ¹² *Костин Г. В.* Бессмертие левинских идей.— Латинская Америка, 1970, № 2, с. 189.
- ¹³ Эхо Октября. Эквадор (Хуан Ривас).— Латинская Америка, 1977, № 5, с. 150—151.
- ¹⁴ *Goncharov V.* Ecuador: tierra y hombres. Guayaquil, 1979.
- ¹⁵ Ibid., p. 3—4.
- ¹⁶ Об идеализме в литературе и изобразительном искусстве см.: Латинская Америка. Энциклопедический справочник. В 2-х тт. М., 1979, т. 1, с. 514.
- ¹⁷ Правда, 1982, 13 окт.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	ПРЕДИСЛОВИЕ	А. Я. Колос	3
Глава I	ДРЕВНИЕ КУЛЬТУРЫ ЭКВАДОРА	В. А. Башпилов	12
Глава II	ЭКВАДОРСКИЕ ИНДЕЙЦЫ И ИХ КУЛЬТУРА	Ю. А. Зубрицкий	36
Глава III	КОЛОНИЯ И ЭСПЕХО	С. П. Мамонтов	54
Глава IV	ГЕОГРАФИЯ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО ЭКВАДОРА	Э. Г. Павлова	73
Глава V	НАРОДНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ	В. П. Беляев	84
Глава VI	ЛИТЕРАТУРА	Б. Ю. Субичус	105
Глава VII	ХОРХЕ ИКАСА	Н. С. Константинова	133
Глава VIII	НАРОДНАЯ МУЗЫКА	П. А. Пичугин	154
Глава IX	ЖИВОПИСЬ	Н. А. Шелешнева	188
Глава X	ОСВАЛЬДО ГУАЯСАМИН	Н. А. Шелешнева	209
Глава XI	АРХИТЕКТУРА	А. Б. Раллев	223
Глава XII	ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ	Н. С. Константинова	241
Глава XIII	КИНЕМАТОГРАФ	Л. В. Ростоцкая	264
Глава XIV	СССР — ЭКВАДОР: КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ	А. В. Гришин	271

КУЛЬТУРА ЭКВАДОРА

Утверждено к печати
Институтом Латинской Америки
АН СССР

Редактор издательства Н. Г. Ларгина
Художник Н. И. Шевцов
Художественный редактор Н. А. Фильчагина
Технический редактор Л. В. Каскова
Корректоры Ю. Л. Косорьгин, Н. А. Несмеева

ИБ № 28490

Сдано в набор 25.09.84
Подписано к печати 15.11.84
Т-19883. Формат 60×90^{1/16}
Бумага тип. № 1
Гарнитура обыкновенная
Печать высокая
Усл. печ. л. 17,5. Уч.-изд. л. 20,5. Усл. кр. отт. 17,75
Тираж 1650 экз. Тип. зак. 620
Цена 2 р. 20 к.

Издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485
Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10