

УДК: 821.134.(82)

doi 10.17072/2304-909X-2023-16-49-54

ТАНГО В РОМАНЕ М. ПУИГА «КРАШЕННЫЕ ГУБКИ»

Анастасия Петровна Чагина

к. филол.н., доцент кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614068, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

liolio@list.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9654-9318>

Статья поступила в редакцию: 06.03.2023

В статье рассматривается роль танго в романе «Крашенные губки» аргентинского писателя М. Пуига. Цель исследования – определить, как танго проявляется в тексте романа и какую роль играет в сюжете и художественной системе произведения. Было выявлено, что все три элемента танго – музыка, танец и текст – присутствуют в романе. Подчёркнуто значение эпиграфов: цитация известных танго и болеро позволяет не только установить внутритекстуальные связи, но и привносит в произведение авторскую точку зрения. Сделан вывод, что танго, пронизывающее текст произведения, раскрывает внутренний мир героев и авторский замысел.

Ключевые слова: М. Пуиг, танго, болеро, аргентинская литература, интермедальность.

«Крашенные губки» (*Boquitas pintadas*), второй роман аргентинского писателя М. Пуига, вышел в свет в 1968 г., став своего рода продолжением первого – «Предательство Риты Хейворт» (*La traición de Rita Hayworth*, 1968). Действие вновь разворачивается в небольшом провинциальном городе аргентинской пампы Коронель-Вальехос, прототипом которого послужил родной город писателя Хенераль-Вильегас. Если первый роман был основан на детских воспоминаниях М. Пуига, то второй – на впечатлении, которое произвел город на уже повзрослевшего автора после возвращения на родину. Писатель, разочарованный увиденным, вскрывает проблемы аргентинской глубинки, пародируя формат бульварного любовного романа и популярных в то время радио-новелл. В центре повествования – любовные перипетии и страсти, охватившие главных героев. Одну из ключевых ролей в произведении играет ставшее поистине народным для Аргентины и Уругвая явление – танго. Доказательство этому обнаруживается уже в названии

романа в переводе (М. Пуиг принимал в нём активное участие) на английский язык – *Heartbreak tango*.

В настоящее время значимость танго как культурного явления не оспорима – оно является частью нематериального культурного наследия ЮНЕСКО с 2009 г. Однако долгое время танго считалось жанром, присущим низшим слоям населения, гаучо, рабочему классу и грязным портовым улочкам (см. [Пичугин 2010]). Появившись на окраине Буэнос-Айреса в неблагополучном районе Ла Бока, танго постепенно проникло в культурный центр города, а после I Мировой войны «увлечение танго прокатилось по всей Европе, превратив его в национальный музыкальный символ» [Коржукова 2018: 91]. Многие аргентинские писатели и поэты видели в танго отражение национального духа (см. [Кофман 1986]). Так, о танго много размышлял Х. Л. Борхес (*Historia del tango*, 1955), а Х. Кортасар даже написал несколько текстов, на основе которых в 1980 г. вышел музыкальный альбом «Veredas de Buenos-Aires» в исполнении ансамбля Хуана «Тата» Седрона под музыку Эдгардо Кантона. М. Пуиг также обращается к танго, как к важной социально-культурной составляющей аргентинского общества середины XX в., ставшей «подлинным национальным фольклором» [Межиговская 2004: 430], ведь именно в танго находит отражение «коллективное бессознательное» аргентинцев.

Танго состоит из трёх элементов, каждый из которых может существовать самостоятельно: танец, инструментальная музыка и поэтический текст. Все эти элементы так или иначе представлены в романе «Красные губки». Поэтическая или текстовая составляющая танго отражена прежде всего в эпиграфах к главам, являющихся строками из популярных композиций тех лет. Заметим, что эпиграфы, будучи частью паратекста, позволяют как «выявить интенцию автора», так и сформировать «прагматические условия понимания текста как метатекста» [Кузьмина 1999: 151]. Таким образом, лиризм и печальная страсть танго, центральной идеей которого являются любовные отношения мужчины и женщины, полнее раскрывают мелодраматические события романа. Кроме того, цитация вызывает определённые ассоциации у читателя и перекликается с сюжетом. Рассмотрим несколько примеров.

В первой главе романа в качестве эпиграфа используется строчка из песни Альфредо Ле Перы (Alfredo Le Pera, 1900–1935), видного аргентинского поэта-песенника: «Era... para mí la vida entera...» [Puig 1969: 8]. Глава состоит из писем Нене, одной из героинь, которая, узнав о смерти Хуана Карлоса из некролога (с него начинается глава), решает написать его матери. Эпиграф показывает силу чувств героини к первому возлюбленному, которого Нене, будучи уже женой и

матерью двоих сыновей, так и не смогла забыть. Письма героини продолжают во второй главе. Она сопровождается строкой из произведения Луиса Рубинштейна (Luis Rubinstein, 1908–1954): «Charlemos, la tarde es triste...» [Puig 1969: 14]. Цитата показывает грусть и одиночество героини, которая так и не нашла счастья в Буэнос-Айресе. Цитата перекликается и с содержанием писем, в которой Нене признаётся в том, как она одинока, несмотря на семью: «Estoy sola en el mundo, sola» [Puig 1969: 14].

Вторая часть романа, начинающаяся с 9-ой главы, открывается отрывком из произведения Ле Перы: «...Si fui flojo, si fui ciego, / sólo quiero que comprendas / el valor que representa / el coraje de querer» [Puig 1969: 57]. В нём подчёркивается, как ценна смелость любить, которая оказывается не доступна ни одному из героев, что становится очевидно в тексте главы, где кратко показан один день (27 января 1938 г.) из жизни главных героев романа: Нене, Мабель, Рабадилли, Панчо и Хуана Карлоса. Именно здесь выходит на поверхность одна из ключевых идей романа: Пуиг хотел показать, что аргентинский средний класс, который стремился жить в соответствии с идеологией танго, в реальности был далёк от идей «великой страсти» и «самопожертвования ради любви» и, напротив, руководствовался более циничными и приземлёнными идеалами [Corbatta 1983: 616].

Н. А. Кузьмина отмечает, что универсальная функция эпиграфа – диалогизирующая [Кузьмина 1999: 148]. Иначе говоря, эпиграф добавляет ещё одну точку зрения, дополнительный ракурс, что способствует усилению «многоголосия» романа и вовлекает читателя в опосредованный диалог с автором. Представляется, что в «Крашенных губках» именно паратекстуальные элементы отображают авторскую позицию по отношению к персонажам и событиям произведения.

Музыкальная составляющая танго также привносится в роман с помощью цитации. Строки из танго и болеро, встречающиеся в эпиграфах и тексте романа, в некоторой степени уподобляются саундтрекам фильмов: они способствуют созданию определённой атмосферы, задают повествованию необходимое настроение, которое позволяет читателю прочувствовать как события, развивающиеся в романе, так и характеры персонажей. Об этой функции цитат свидетельствует то, что в переводе на английский язык М. Пуиг и его переводчица Дж. Ливайн заменили многие эпиграфы на строки из более известных в Америке произведений: более новыми танго авторства Омеро Манци, Ролдана и Рамучо, композициями из радио-реклам 1937 г. и 1947 г. и из голливудских фильмов тех лет [Pinet 2003: 105]. Обратим внимание, что в 1930-е гг. танго набирало популярность и широко использова-

лось в голливудских фильмах [Carricaburo 2008: 8]. Примечательно, что во многих из них принимал участие Карлос Гардель, исполнявший, в том числе, и некоторые произведения, цитируемые в романе.

Танцевальная составляющая танго тоже проявляется в тексте романа. Заметим, что танго – «это всегда история взаимоотношений мужчины и женщины, рассказанная хореографическим языком и показанная в динамике» [Сергеева 2018: 117]. Так, хитросплетения отношений главных героев представляют собой своеобразный танец, динамично развивающийся на страницах романа, в котором раскрываются страсть, соблазнение, предательство и борьба (см. [Pinet 2003]). Герои, охваченные страстями, то пытаются противостоять судьбе, то покорно следуют её воле, не в силах что-либо изменить. Так, с одной стороны, Нене и Мабель подчиняются требованиям общества: первая в поисках лучшей судьбы выходит замуж и переезжает в Буэнос-Айрес, где отдаёт себя заботе о детях и муже; вторая также ищет и находит подходящую по статусу «партию». С другой стороны, эта покорность лишь поверхностная, и обе девушки продолжают тайно следовать своим желаниям: Нене вступает в переписку с матерью Хуана Карлоса; Мабель заводит тайную «интрижку» с Панчо – простым рабочим из бедной семьи, который совсем не соответствует положению героини в обществе.

Однако наиболее решительно противостоит судьбе Рабадилля. Некоторое время героиня, обесчещенная Панчо на вечере танцев (что также символично), продолжает верить в то, что всё наладится и мужчина признает себя отцом их ребенка. Раба постоянно напевает свои любимые танго и болеро в исполнении Либертад Ламарке (Libertad Lamarque, 1908–2000 гг., аргентинская актриса и певица): когда занимается делами по хозяйству, когда ухаживает за ребёнком, когда ждёт с работы Панчо и надеется, что тот поговорит с ней. Вскоре Раба узнаёт о любовной связи Панчо и Мабель, школьной подруги, у которой она прислуживает в доме, и переходит к решительным мерам – убивает обидчика. Так танго из «любовной дуэли» перерастает в «уличную схватку» – другую ключевую составляющую этого вида искусства. Можно заключить, что именно танго и болеро, в слова которого героиня так верила (вспомним слова Мабель: «в болеро много правды» [Puig 1969: 88]), подталкивает её к решительным действиям и позволяет найти в себе силы на отчаянный шаг, и постоять за свою честь. Подтверждение такой функции танго находим у Борхеса: «может быть, в этом и состоит предназначение танго: внушить аргентинцам веру в их былую отвагу, в то, что однажды они нашли в себе силы не уклониться от требований доблести и чести» [Борхес 1930]. Примечательно, что в «схватку на ножах» вступает женщина, а не мужчина.

Заметим, что танго постоянно присутствует в повседневной жизни героев. Например, Нене слушает радиопередачу «Tango versus bolero», когда пишет письма матери Хуана Карлоса. Панчо вступает в связь с Рабой на вечере танцев, который символично начинается с танго «Don Juan». Позднее, работая полицейским, он забирается на тюремную стену, чтобы установить антенну для радио и слушать любимые танго. С этого события начинаются любовные отношения между Панчо и Мабель, которые приведут героя к гибели. Кроме того, персонажи часто используют клише из танго и болеро в своей речи: cielo azul, cabellos dorados, nubes de azabache, tinieblas sin fin и др. Также в тексте часто встречаются цитаты из танго и болеро: «Lonjazos» (1932) Хесуса Фернандеса, «Maldito Tango» (1916) Луиса Ролдана, «La sieguita» (1926) Рамунчо и др. [Carricaburo 2008: 9]. Танго и болеро, таким образом, пронизывают всё произведение, что сильнее подчёркивает несоответствие поведения героев идеалам «великой страсти», которым они так стремятся следовать.

Представляется, что именно танго, воплощающее «дух» аргентинского народа, позволяет понять мировоззрение и внутренний мир героев. Автор умело вовлекает читателя в сложный, динамичный танец героев, а печально-меланхоличный характер лирики танго усиливает ощущение тоски, безрадостного существования персонажей, постоянно подавленных из-за невозможности изменить свою судьбу. И только Рабадиле, до конца следовавшей идеологии танго, удаётся изменить свою жизнь и обрести счастье.

Список литературы

Борхес Х. Л. Танго уличных задир // Эваристо Каррьего / пер. Б. Дубина. 1930. URL: <http://www.bibliomsk.ru/library/global.phtml? mode=10&dirname=borges&filename=jlb07005.phtml> (дата обращения: 27.02.2023).

Коржукова Е. С. Стереотипная ролевая модель тангеро (tanguero) в романе Артуро Переса-Реверте «Танго старой гвардии» // Риторика. Лингвистика. №12, 2018. С. 90–102.

Кофман А. Ф. Аргентинское танго и русский мещанский романс // Литература в контексте культуры. М.: Наука, 1986. С. 220–233.

Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. Омск: Омск. гос. ун-т, 1999. 268 с.

Межиковская Т. И. Литература Аргентины // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы. / под ред. Н.И. Балашова, В.Б. Земскова, Ю.Н. Гирина, А.Ф. Кофмана, В.Н. Кутейшиковой. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 370–451.

Пичугин П. А. Аргентинское танго. М.: Издательство «Музыка», 2010. 264 с.

Сергеева Т. С. Танго в мировом кинематографе // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. №5 (58), 2018. С. 115–124.