

ВПЛИВ РЕЙЄСІВСЬКОГО ІНТЕРТЕКСТУ НА ПОЕТИКУ ПРОСТОРУ І МІСЦЯ У РОМАНАХ Р. БОЛАНЬО «АМУЛЕТ» ТА «ДИКІ ДЕТЕКТИВИ»

У даній статті розглянуто актуальність та основні напрямки постмодерністського переспіву чилійським письменником Роберто Боланьо геополітичного і топографічного складників дискурсу Альфонсо Рейєса, мексиканського есеїста і культуролога, який зіграв вирішальну роль у переосмисленні сутності латиноамериканської/мексиканської ідентичності в Мексиці у першій половині ХХ ст.

Ключові слова: Альфонсо Рейєс, Роберто Боланьо, ідентичність, національний пейзаж, кастильський пейзаж, край найпрозорішого повітря, магічний реалізм, мапа.

В данной статье рассматриваются актуальность и основные направления постмодернистской переоценки чилийским писателем Роберто Боланьо геополитической и топографической составляющих дискурса Альфонсо Рейеса, мексиканского эссеиста и культуролога, который сыграл решающую роль в переосмыслении сущности латиноамериканской/мексиканской идентичности в Мексике в первой половине ХХ века.

Ключевые слова: Альфонсо Рейес, Роберто Боланьо, идентичность, национальный пейзаж, кастильский пейзаж, край безоблачной ясности, магический реализм, карта.

The article deals with the relevance and principal directions of postmodern reassertion on part of the Chilean writer Roberto Bolaño of geopolitical and topographical ingredients of Alfonso Reyes' discourse. The discourse in question played the important role in rethinking and reformulating the supposed essence of Latin-American/Mexican identity, the process which took place in Mexico after the revolution of 1910-1917.

Key words: Alfonso Reyes, Roberto Bolaño, identity, national landscape, Castilean landscape, the region whose air is the most transparent of all, magical realism, map.

Sólo una cosa sé. Que Alfonso Reyes
(Dondequiera que el mar lo haya arrojado)
Se aplicará dichoso y desvelado
Al otro enigma y a las otras leyes.

In Memoriam. Хорхе Луїс Борхес¹

У латиноамериканському культурному просторі Альфонсо Рейєс посідає особливе місце. Мексиканський поет, письменник-есеїст, перекладач, дипломат, Рейєс жив у добу бурхливих суспільно-політичних і літературознавчих полемік, породжених Мексиканською революцією і потребою розбудови нації на нових засадах (після поразки ліберального проекту англо-саксонського зразка). Тому і наслідки цієї надзвичайно плідної творчої роботи – а повне

зібрання творів письменника налічує 26 томів – осмислюються у двох провідних напрямках: оновлення іспанської поетичної мови і потужний внесок до дискурсу латиноамериканської і мексиканської ідентичності.

На чилійського письменника Роберто Боланьо, юність якого пройшла у місті Мехіко, Рейєс справив відчутний вплив, який виявляється як у виборі Боланьо тем, мотивів, так і, перш за все, у комплексі ідей, якими просякнута його творчість, серед них і роздуми про творення латиноамериканської/мексиканської ідентичності. Найкраще рейєсівський інтертекст простежується в «мексиканських» романах Боланьо – «Диких детективах» та «Амулеті» (останній є розширеною версією одного з розділів «Диких детективів»). При цьому в «Амулеті» він домінує

¹ Borges J.L. El hacedor / J.L. Borges. – Buenos Aires: Emecé Editores, 1960. – С. 83.

на рівні тем, мотивів і прямих алюзій, у той час, як у «Детективах» яскраво проступає полеміка з рейєсівським дискурсом ідентичностей. Розглянемо ці два аспекти окремо.

В есе «Вид Анагуаку», написаному у Мадриді, де Рейєс принагідно співпрацював з Центром історичних досліджень під керівництвом Менендеса Підаля, він закладає основи національного пейзажу (які багато у чому нагадуватимуть кастильські пейзажі покоління 98-го року), дбаючи передусім про «моральне і національне виховання індивідів» [1, с. 118]. При цьому виховним потенціалом наділяється саме пейзаж, який ніби «акумулює енергію поглядів

минулих поколінь» [1, с. 118]. Однак вже у «Палінодії пилу», іншому есе, написаному у 1940 році, коли Рейєс остаточно повертається до Мексики після двадцяти семи років, проведених у добровільному екзилі та на дипломатичних службах закордоном, письменник знову звертається до теми національного пейзажу, підмальовуючи картину у більш похмурі кольори: його топофілія поступається місцем ностальгійній топофобії.

Щоб скоротити виклад й унаочнити результати порівняння боланівського роману «Амулет» і двох вищезгаданих текстів Рейєса, наведемо уривки з них у вигляді таблиці.

Таблиця 1

Альфонсо Рейєс	Роберто Боланьо
<p style="text-align: center;"><i>Вид Анагуаку</i></p> <p><i>Американський мандрівник приречений на те, щоб європейці запитували його, чи багато дерев є в Америці*. Ми б здивували їх, якби розказали про американську Кастилію, вищу, ніж їхня, більш гармонійну, достоту мені похмуру (незважаючи на те, що замість нагорбів її розсаджують величезні гори), де повітря виблискує як дзеркало і люди насолоджуються вічною осінню. Кастильська рівнина навіює аскетичні думки, долина Мексики – швидше лагідні і стримані. Там, де одна вирає у трагічному, інша – у пластичній повноті**.</i></p> <p>Наша природа має два протилежні аспекти. Один – це не раз оспівана незаймана американська сельва, яку навряд чи варто описувати. Обов'язковий предмет захоплення у Старому Світі, вона надихає словесні захвати Шатобріана... Крики папуг, гук водоспаду, очі звірів, le dard empoisonné du sauvage! У цьому надмірі вогню і сну – поезія гамака і віяла – нас, безсумнівно, перевищують інші південні регіони.</p> <p>Наше – анагуаківське – річ краща і потужніша. Принаймні для тих, кому подобається повсякчас мати волю напоготові і ясні думки. <i>Вид, найбільш притаманний нашій природі, знаходиться у зоні центральної меси: рослинність тут стримана і геральдична, пейзаж організований, атмосфера щонайчистіша, у ній навіть тлумляться кольори**</i>, але це компенсується загальною гармонією картини; світний етер, у якому речі віддаляються і кожна виокремлюється...</p> <p>Це помітив ще великий мандрівник, ім'я якого викликає гордість Нової Іспанії; <i>людина класична й універсальна*</i>, як ті, що їх ростило Відродження, і який воскресив у своєму столітті стародавній спосіб отримувати мудрість, подорожуючи, звичку писати виключно про свої спогади і роздуми щодо власного життя: у своєму політичному Есе барон Гумбольдт відмічав <i>дивні відблиски сонячних променів на гірському масиві центральної плоскогір'я, де повітря очищується**</i>.</p> <p>У тому пейзажі, не позбавленому певної аристократичної стерильності, де очі блукають уважно, розум розгадує кожну лінію і пестить кожне заокруглення; під тим блиском повітря і у його загальній свіжості і погідності, розгулював широкий і замислений духовний погляд тих невідомих людей [2, с. 5-17].</p> <p style="text-align: center;"><i>Палінодія Пилу</i></p> <p>І це край найпрозорішого повітря? (в оригіналі: <i>¿Es ésta la región más transparente del aire?*</i>) Що ж зробили ви тоді з <i>моєю високою метафізичною долиною**</i>? Чому вона тьм'яніє, чому жовкне? Пролітають над нею, як вогники-жовтики, вихорці землі. Падають на неї ковдри сепії, що крадуть глибину пейзажу і зближують на єдиній маревній площині далечини і близькості, наділяючи їх риси і кольори <i>ірреальністю***</i> гротескних перебивних малюнків, старої рукотворної гравюри, передчасно зів'ялого листка [3, с. 61].</p> <p>І коли впадуть гори андесіти, <i>у повільному зсуві улоговини, що чатує нас і оберігає, ви побачите, як, всмоктуючись у чорну вихрову вирву – смерч сміття, – зникає самісінька наша долина**</i>. Пустеля, втомлена від наруги міст; втомлена від людської рослинності, яка урбанізує, де проходить, пил, притиснений до землі; втомлена від столітніх очікування, вона тут: швиригає об витончені камінні квіти, об житла і вулиці, об сади і башти, фатальною кіннотою Атили, легким диким військом</p>	<p style="text-align: center;"><i>Амулет</i></p> <p>Я приїхала до Мехіко, коли ще був живий <i>Леон Феліпе, яка колосальність, яка міць природи*</i>, а Леон Феліпе помер у 1968-му. Я приїхала до Мехіко, коли ще жив <i>Педро Гарф'яс, яка велика людина, яким він був меланхолійним*</i>, а дон Педро помер у 1967-му, отже я мала приїхати до 1967-го. Припустімо тому, що я приїхала до Мехіко у 1965-му.</p> <p>Остаточно, я вважаю, що приїхала у 1965-му (хоча, можливо, я помиляюся, адже ми майже завжди помиляємося) і часто навідувалася до цих <i>універсальних іспанців*</i>, щодня, година за годиною, з пристрасною поеткою і необмеженою відданістю англійської медсестри і молодшої сестри, яка заппадає перед своїми старшими братами, блукаючими, як і я, хоча характер їхнього переселення був таки відмінний від мого, мене ніхто не виганяв з Монтевідео [4, с. 4].</p> <p>Я пам'ятаю цю демонстрацію, можливо, що вона була першою у Латинській Америці з приводу падіння Альєнде. Там я побачила деякі обличчя, відомі з 68-го і побачила декого з неодмінних факультетських, але більше всіх було <i>щедрої мексиканської молоді</i>. Але я також побачила ще дещо: <i>я побачила дзеркало і просунула голову всередину дзеркала, і побачила величезну і безлюдну долину, і вид долини наповнив мені очі слізьми**</i>, між інших причин, через те, що тими днями я не припиняла ревіти через найнезначніші питання. Долина, яку я побачила, не була незначним питанням. <i>Я не знаю, чи була це долина щастя чи долина недолі**</i>. Але я побачила її, а тоді я побачила саму себе, замкнену в жіночій вбиральні, і пригадала, що там мені снилася ця сама долина і що, прокинувшись від цього сну чи кошмару, я розплакалася чи, можливо, це слізки мене і розбудили. І цього вересня 1973-го з'являвся сон вересня 1968-го, і це точно щось значило, такі речі не трапляються випадково, ніхто не виходить неушкодженим з таких зчеплень, чи підмін, чи розподілу випадку, можливо, Артуріто вже мертвий, подумала, <i>я, можливо, ця самотня долина є втіленням долини смерті, оскільки смерть – це посох Латинської Америки, а Латинська Америка не може йти без свого посоху***</i> [4, с. 25].</p> <p>І <i>Ремедіос Варо*</i> дивиться на мене усміхнена, а потім розвертається, повертається до мене спиною і протягом якоїсь миті вивчає картину, але не знявши і не відслонивши спідниці, яка оберігає її від нескромних поглядів. Це остання, – каже вона. Чи, можливо, вона каже передостання. Луна від її слів відскакує від кахлів, вихоплених місяцем, і так легко сплутати останній з передостанням. Ох, усі картини Ремедіос Варо о цій годині войовничого безсоння проносяться як слізки, проліті місяцем чи моїми блакитними очима. І так, відверто кажучи, важко зосередитися на деталях чи ясно відрізнити слово останній від слова передостання. <i>І тоді Ремедіос Варо підіймає спідницю гігантки* і я можу побачити величезну долину, долину, побачену з найвищої гори, зелено-буру долину, і самий лише вигляд цього пейзажу викликає в мене занепокоєння**</i>, бо я знаю, так само, як знаю, що у будинку є ще хтось, що те, що показує мені художниця, це <i>преамбула, декорації, на тлі яких розгортатиметься сцена, яка позначить мене вознем, чи ні, вознем ні, ніщо не позначить мене вознем на цих висотах**</i> ...</p> <p><i>Я знаю, що цей пейзаж, ця величезна долина, злегка схожа на ренесансне тло, чекає. Але чого вона чекає?***</i> [4, с. 36]</p>

Закінчення таблиці 1

<p>сірих і жовтих копитів (в оригіналі «resuñas»). Помста і помста пилу. <i>Плането, приречена на пустелю, мусульманська хвиля пилового вихору готується стерти твої сліди</i>*** [3, с. 62].</p> <p>Земний Одисей, розітнений рубцями, курить на ній [лаві, прим. О.Н.] свою згубну філософію. Наляканий Стівенсон зізнається одного разу, що будь-яка матерія викликає пилове забруднення, що все з'єднується завдяки бруду. <i>Яка б була, о Раскіне, справжня «етика пилу»? У пилюці народжуємося, у ній помираємо. Пил – це альфа і омега. А що якби він був справжнім богом</i>*** [3, с. 63]?</p>	<p>Ауксиліо, казали мені, досить вже снувати квартирою, облиш у спокої ці папери, жінко, бо пил завжди уживався з літературою. І я стояла, і дивилася на них, і думала, які вони праві, пил завжди і література завжди, і оскільки я тоді шукала відтінки, я уявляла собі напрочуд гарні і сумні ситуації, я уявляла нерухомі книжки на полицях і уявляла світовий пил, який все входив і входив до бібліотек, повільно, настирливо, безупинно, і тоді я розуміла, що книги – легка здобич пилу (я це розуміла, але відмовлялася прийняти), <i>я бачила шквали пилу, хмари пилу, які матеріалізувалися у пам'яті, що існувала вглибині моєї пам'яті, і хмари просувалися, аж поки не доходили до ДФ, хмари з-над моєї особливої пам'яті, яка була пам'тю усіх, хоча багато людей відмовлялися бачити її, і тоді все вкривалося пилюкою</i>***, книжки, які я прочитала, і книжки, які я думала почитати, і тут уже нічого було робити, скільки б не бралася я до віника чи ганчірки, пил не збирався йти ніколи, бо цей пил був складовою частиною книг, і там, по-своєму, вони жили, або наслідували щось схоже до життя [4, с. 5].</p> <p>Але як вони можуть мене супроводжувати? – питаю я себе. Вони висять наді мною? Висять над моєю головою? Книжки і статуетки, які я потроху розгублювала, перетворилися на повітря ДФ? Перетворилися на попіл, який облітає це місто з півночі на південь і зі сходу на захід? Можливо. <i>Глуна ніч душі просувається вулицями ДФ, стираючи все, уже ледь чути пісні, тут, де раніше все було піснею. Хмара пилу стирає на порох усе. Спочатку поетів, потім кохання, а потім, коли здається, що вона наситилася і запропастилася, хмара повертається і оселяється у найвищій високості твого міста, або твого розуму</i>*** і каже тобі загадковими жестами, щоб ти і не думав поворухнутися [4, с. 7].</p> <p>Потім я почитала Педро Гарф'яса. Потім я заснула. Потім я почала дивитися у шибку, і побачила дуже високі хмари, і подумала про <i>картини Доктора Атля і про найпрозоріший край</i>*** [4, с. 57].</p>
--	--

Примітки: *Напівжирним курсивом* виділені суголосні місця в обох авторів, при цьому:

- позначені* нагадують про європейську, зокрема іспанську присутність у культурному виробництві Мексики;
- позначені** обігрують подвійну природу долини Анагуак, яка водночас є улоговиною і плоскогір'ям, переводячи ці природні характеристики до реєстру онтологічних й етичних категорій верх-низ;
- позначені*** протиставляють традиційній «прозорості» повітря таке природне явище як пилова буря, випадки яких почастишали з погіршенням екологічної ситуації у всьому світі, при цьому пил теж отримує культурно-філософське і метафізичне потрактування: оскільки раніше пилові бурі були найбільш характерні саме для Азії, то зринає сарм'єнтівська парадигма варварство-цивілізація (причому у Боланьо іронічно обігрується, оскільки пил насувається саме з пам'яті), а далі «прозорість» зближується з метафізичною категорією небуття.

Зауважимо, що іншим творцем національного пейзажу у Мексиці був художник-авангардист Херардо Мурильйо, відомий як Доктор Атль. Саме на нього часто вказує Боланьо у романі як на джерело своєї образності, експліцитно назвавши Рейеса лише один раз і то побіжно². На нашу думку, це пов'язано, по-перше, з бажанням свідомої самоідентифікації з митцем, чия просторова чутливість близька Боланьо, прискіпливій роботі над формальними нововведеннями, які дозволили б відобразити її. Так, Херардо Мурильйо, як і Боланьо, уявляв витоки своєї творчості у мандрах, русі: *«Я не народився художником. Але народився подорожнім. І хода привела мене до любові до природи і бажання*

відобразити її» [6, с. 128]. Тобто йдеться саме про активну роль тіла, його переміщень: *«Я ніколи не виходжу «шукати пейзаж»: я завжди дозволяю, щоб пейзаж знайшов мене, несамовито накинувся на мою чуттєвість»* [6, с. 130]³. Як наслідок, пейзаж перестає бути предметом і тлом для споглядання і роздумів, у Доктора Атля пейзаж стає рухливим і набирає агресивних форм [6, с. 130]. По-друге, в «Амулеті» Боланьо увесь час вживає два ключові слова: «пил» і «прозорий», причому вони отримують виразне метафізичне звучання, стають ключем до розуміння проблематики роману. Коли Ауксиліо марить у жіночій вбиральні в УНАМі (Національному автономному університеті Мексики), вона уявляє

² Єдине виключення, це наступна згадка про нього у літературних пророцтвах Аухіліо Лакутор: «Альфонсо Рейес буде остаточно вбитий у 2058 році, але насправді це буде Альфонсо Рейес, хто вб'є своїх убивць» [4, с. 53]. Це парадоксальне твердження, на нашу думку, є пародією багатьох інших відомих висловлювань про Рейеса, наприклад, Сальвадора Ново: «Ми всі захоплювалися Рейесом майже настільки, наскільки він сам захоплювався собою» [5].

³ Е. Еспіноса Лопес називає Х. Мурильйо *«швидше братом Тернера, ніж Хосе Марії Веласко»*, оскільки у Тернера художні параметри (рух, світло, колір, лінія тощо) ніколи не функціонують *«у межах форми, а у без-межжі світла й уявного реалізму, які, окрім його лісових пейзажів, сягають рівнів запаморочливого «крецендо» аж до абстракції, яка доводить нам, що її автор був художником неорганічної матерії, матерії без даних ваги і місця; він не був художником скель, ті, які він намалював, видаються величезними легкими масами, що підіймаються серед хмар»* [6, с. 132]. Дослідниця називає картини Доктора Атля *«інтенсивними пейзажами»*, звідси хвилясті лінії, сферична перспектива, види з повітря (точніше, з гелікоптера, оскільки Х. Мурильйо був змушений припинити свої регулярні зайняття альпінізмом після ампутації ноги), використання прозорих і насичених кольорів (відомий атлькоптор), синій колір, який хвилями підіймається вгору від найтемніших до найсвітліших відтінків і створює відчуття безкінечності тощо.

себе у «холодному краї помножених Попокатепетлів й Іштасігуатлів» [4, с. 54], де і розгортається основний метафоричний і символічний план роману. У романі «Амулет» Боланьо вдається значно видозмінити екологічний дискурс навколо мексиканської столиці.

Починаючи від XVI ст. і до другої половини XX ст. міська іконографія «намагалася представити місто як закінчене ціле, острів, оточений колом гір, які позначають його межі. На картині Вільяльпандо від 1695 року, як і на інших полотнах колоніального періоду, регіональний горизонт представлений легко пізнаваним обрисом вулканів басейну Мехіко» [7]⁴. Попокатепетль та Іштасігуатль перетворилися на іконографічні образи міста завдяки роботам Хосе Марії Веласко, а пізніше – муралістів Дієго Рівери і Луїса Коваруб'яса. Прикметно, що у Доктора Атля – який, як це відомо, в основному малював гори і вулкани – є картина під назвою «Ясний ранок, долина Мехіко» (1942), яка пориває з традиційною іконографією Хосе Марії Веласко: глядач бачить схематичне місто, що розкинулося у долині, з гірської вершини, цілком у дусі перших картографічних замальовок міста, наприклад Арнольдуса Монтануса. Щоправда у Доктора Атля ракурс міста «випадковий», у результаті зображення неповне: місто від глядача затуляє купа каміння.

Ж. Монне стверджує, що ці художні зображення вражають ясністю і прозорістю тла і наочно ілюструють повсякчасний дискурс, який вихваляв чистоту повітря, глибину неба і дивовижне світло міста Мехіко. Так, мексиканський письменник і журналіст Флоренсіо Марія дель Кастильйо писав про Мехіко кінця століття: «Мехіко ... одне з найгарніших міст Нового Світу... У його розпорядженні помірний і здоровий клімат, а чистота і прозорість його неба гідні подиву» [7]. Цей дискурс досягає кульмінації у «Виді Анагуаку» Рейеса, який починається з наступного епіграфа: «Мадрівнику, ти прибув у край найпрозорішого повітря». Але вже починаючи з другої половини XX ст. вулкани зникають з повсякденних горизонтів міського життя, затьмарені атмосферними викидами (серед інших екологічних катастроф, про які пише у тому числі й Рейес у «Паланодії пілу», – осушування озер). Образи вулканів відтепер

(починаючи з середини 80-х рр.) використовуються в екологічній іконографії як символи забруднення і «ностальгії за втраченим раєм»⁵.

У Боланьо вулкани нікуди не зникають: переїхавши до Мехіко у 1968 році, він уже не бачив їх домінуючими над міською лінією горизонту (англійською мовою «skyline»), тому ностальгія за минулим відсутня. Вулкани і долина помножуються, втрачають конкретику, видові ознаки і набувають родових⁶, стають узагальненим ментальним/оніричним простором, такою собі засніженою горою, з якої відкривається вид на якусь долину, на якій не видно навіть слідів міста, воно стало прозорим у сенсі неіснуючого (як у «Паланодії»). За Боланьо, його поглинув не природний катаклізм, а поступове і послідовне абстрагування, схематизація національного пейзажу. Цей схематичний національний пейзаж стає однією з причин і місцем, де розігрується політична фантазмагорія: тисячі молодих людей, співаючи, йдуть цим абстрактним полем, щоб «героїчно» звалитися у провалля. Далі у тексті долина, яка попередньо двічі зринала у тексті як театральні підмостки майбутньої екзистенційної дії і характеризувалася моторошною/зловісною (unheimlich) подібністю з ренесансним картинним тлом, втрачає навіть родові ознаки, оскільки закінчується прірвою: «Потім я поглянула на дерево і побачила, що кетцаль і горобець знову всілися на ту саму гілку і нерухомі насолоджувалися спокоєм долини. Потім я подивилася на провалля, і мені зацемило серце. Це провалля позначало кінець долини. Я не пригадувала жодної долини з подібним елементом рельєфу. Насправді у цей момент швидше, ніж у долині, мені здалося, що я знаходжуся на месеті. Але ні. То не була месета. Месети, за власним характером, не обмежені природними стінами. Але долини, сказала я собі, не западаються у безодні прірви. Хоча, можливо, деякі так» [4, с. 59].

Тут виникає паралель з іспанським національним пейзажем. Хоча Анагуак дійсно є «високою долиною», все ж геологічно це не месета, а улоговина, яка щоправда знаходиться на висоті більш, ніж 2200 метрів над рівнем моря. Ввівши у свій текст такі прискіпливі розрізнення, Боланьо водночас виявляє свою перебільшену чутливість до «місця», конкретного тут, у якому проживається

⁴ Також дослідник посилається на картину Хуана Гомеса де Трасмонте «Форма і рел'єфність міста Мехіко» (1628), бйомбо Дієго Корреа «Дуже шляхетне і вірне місто Мехіко» (1690), Хуан Патрісіо Морлете Руїс «Головна площа Мехіко» (див. *Márquez Retana O. R. Las pinturas de Juan Patricio Morlete Ruiz en Malta* : [Електронний ресурс] / O. R. Retana Márquez // *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*. – 1996. – Vol. 18, № 68. – P. 113–148. – Режим доступу: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/68_113-125.pdf).

⁵ Схоже описує Мехіко американський журналіст Піт Гемілл у 1999 році, в есе з промовистою назвою «Втрачені міста» (щоправда у мексиканському часописі «Летрас Лібрес» назву іронічно пом'якшили й есе надрукували як «Історію двох міст»): «Я вперше побачив місто Мехіко вкінці літа 1956 року. Мені був 21 рік, і я хотів бути художником... це був найкращий рік мого життя. Під кінець того року я припинив займатися живописом, щоб присвятити себе письму, і повернувся додому розпочинати своє життя. Цим я завдячую Мехіко. Це було місто надзвичайної краси. Там, у тому місті, проживало 3,5 мільйони людських істот, і це достоту був край найпрозорішого повітря. Небо завжди було сяючо-блакитним і ясным ранком можна було побачити Попокатепетль та Іштасігуатль» [8, с. 10].

До цієї теми звертається і Карлос Фуентес у романі «Край найпрозорішого повітря».

⁶ Так Ауксильо Лакутор, замкнена без їжі у жіночій вбиральні університету під час придушення студентського руху у Мексиці у 1968 році (вирішальний етап якого увійшов в історію як «бійня на Тлателолько»), водночас перебуває у реальному й уявному, оніричному (жінка марить й агонізує) просторах. Тому коли вона завважує таку просту річ як вечірні сутінки, її змінена свідомість водночас переживає побачене як у просторі вбиральні, де маленьке віконечко є єдиним вікном у світ, так і на засніженій вершині якоїсь великої гори, з якої відкривається вид на долину. Ауксильо роздумує: «Находив вечір. Сонце починало сідати далеко звідси, на інших одиничних долинах, можливо, менших, ніж величезна долина, яку знайшла я» [4, с. 58].

людське життя, і заперечує рейсівську схематизацію національного пейзажу. Також, на відміну від Рейеса, Боланьо остерігається майбутніх візій і пророцтв. Для нього катастрофа, якою марить екологічний дискурс, уже сталася, причому поступово і непримітно. Поруч з долиною, з усіх боків захищеною горами, утворилося провалля, яке мирно уживається з багатомільйонним містом. Це провалля наділяється невизначеним онтологічним статусом: водночас нереальне, воно поглинає справжніх юнаків і дівчат. Причому Боланьо уточнює, що мексиканська молодь не ширяє над долиною, а простує до завалу, на зустріч своїй загибелі, по землі.

Таким чином, специфіка художнього моделювання простору в романі «Амулет» полягає у: використанні і переосмисленні елементів національного пейзажу (в основному, рейсівської моделі); співіснуванні реального і ментального просторів, доведенні їх взаємообумовленості й комунікативності; постійне перебування Європи на тлі розіграної трагедії (від ренесансного тла до національного кастильського пейзажу і Громадянської війни в Іспанії, через яку до Мексики перебираються іспанські культурні діячі, які перебували в опозиції до Франко).

Тепер звернемося до роману «Дикі детективи», який у жанровому відношенні наближається до метафізичного детективу, а перша і третя частини, до того ж, є постмодерною версією роману виховання. Саме у першій і третій частинах, написаних у вигляді щоденника поета-початківця, Гарсія Мадеро, Боланьо найщиріше визнає все те, чим він завдячує Рейесу, хоча і з деякими застереженнями. Так, захоплення Рейесом приписується Гарсія Мадеро, який знаходиться всього лише на стадії поетичного учнівства, більше того, щойно відкриває для себе світових класиків: «Сьогодні увечері, впорядковуючи книжки [які вкрав у книжковій крамниці, серед них «Афоризми» Ліхтенберга у перекладі Рейеса – прим. О.Н.] у кімнаті, я думав про Рейеса. Рейес міг би бути моєю хатиною. Читаючи лише його або кого він любив, людина могла б бути безмежно щасливою. Але це занадто легко» [9, с. 108-109]. Також Гарсія Мадеро є продуктом культивування в Мексиці класичної освіти: він знайомий з грецькою метрикою, античною літературою. Дуже іронічний наступний епізод книги, у якому Гарсія Мадеро наступного дня, закінчивши впорядковувати помешкання, намагається впорядкувати історію свого теперішнього – після того, як він став поетом – життя, переповідаючи її старому іспанському крамарю з книгарні «Битва на Ебро» (як згодом виявиться, гомосексуалісту) і поміж інших фактів, як те, що він вештається книгарнями, шукаючи своїх зниклих друзів і крадучи книги, і не ходить до університету, Гарсія Мадеро зізнається у своєму захопленні Рейесом, «бо він знав не лише грецьку і латину, а також французьку, англійську і німецьку» [9, с. 109].

Проте окрім іронії, вчувається і захоплення просвітницькою діяльністю, рейсівською традицією, завдяки якій його прихильники поважають

літературну традицію і будь-яку форму знання, наприклад, класичну метрику. З іншого боку, ситуація, яка склалася у Мехіко у 1980-х рр. з «рейсівським заповітом», далеко не втішна. Так, коли вісцеральні реалісти відвідують поетичний гурток при Національному автономному університеті Мексики – тобто при найвагомійшій навчальній інституції країни – і Гарсія Мадеро скаржиться їм, що їхній вчитель не знає, що таке ріспето, вони привселюдно визнають і своє невігластво у цьому питанні. Але на відміну від вчителя Аламо і гуртківців, вони цим не хизуються: «моє зауваження здалося їм доречним, про що вони й заявили; один з них запитав, скільки мені років і я сказав, що сімнадцять і спробував ще раз пояснити, що таке ріспето; Аламо був червоний від люті; члени гуртка звинуватили мене у педантизмі (один сказав, що я академічний); вісцеральні реалісти мене захистили; розпалившись, я запитав Аламо й гуртківців загалом, чи знали вони принаймі, що таке нікаркій (вірш, схожий на фалекійський) або тетрантих. І ніхто не зумів відповісти» [9, с. 8]. Підтверджує це й інший епізод, цього разу у третій частині роману, коли Белано, Ліма і Мадеро, втікаючи від переслідувань сутенера Лупе, відправляються у штат Сонора на пошуки Сесареї Тінахеро, а Гарсія Мадеро знову розважає усіх визначеннями різних віршованих форм. Артуро Белано з сумом зізнається, що не знає, що таке зехель (форма іспано-арабської поезії) [9, с. 588]. У вісцеральних реалістів навіть вистачає мужності визнати, що єдиний мексиканський поет, який знає усі ці речі – Октавіо Пас, «наш великий ворог» [9, с. 6], висновує Гарсія Мадеро після першого знайомства з Белано та Лімою.

По-друге, якщо прикметно є повага до будь-якої форми знання – адже Мадеро зізнається, що просто вивчив напам'ять усі ці визначення разом з прикладами, – то особливо цінується поетичне знання, коли річ оживає, актуалізується. Діяльність самого Рейеса, багато разів звинуваченого у недостатній обізнаності з античними студіями, у простому засвоєнні, а то і викривленні історико-культурного контексту античності, дає свої плоди. Досить патетичною – і в поезії Боланьо це слово не матиме негативної конотації – є сцена, коли зі скупих, механічно засвоєних фактів з підручника історії, поступово проступає, народжується поетична близькість Мадеро і молодого Горація.

Загалом Горацій багато разів згадується у романі, але вжиток цього імені дуже різний. Спочатку згадується вулиця Горація: тут особове ім'я повністю стирається, перетворюючись на загальне, потім це «безсмертний Горацій», якого цитує якийсь псевдовчений адвокат-поет. Алькеїта строфа є одним з небагатьох понять добре відомих Лімі і Белано, при цьому обидва знають, що саме Горацій вперше ввів його у латинську поезію. Але всі ці вжитки відсилають лише до «мертвого класика». Далі у гру вступає інтертекст і поезія: Белано проводить паралель між Орасіо Геррою й Октавіо Пасом, він зазначає, що «цей чувак» (професор УНАМу) є «точною копією, але в мініатюрі» [9,

с. 601] Октавіо Паса. На поверхні антиномія Герра-Пас (іспанською мовою «війна» і «мир» відповідно), але окрім того, Белано питає Мадеро, чи не жив Горацій у часи Октавіана Августа Цезаря. Цього разу ерудиція підводить Мадеро, але повертаючись до цього питання знову і знову, він раптом пригадує історичні факти: Горацій виступав проти Цезаря за відновлення Республіки і підтримав Брута і Касія у битві при Філіппах. Саме тоді і відбувається згадана поетична актуалізація, коли Горацій звільняється від тягаря канону і постає майже однолітком Мадеро, близьким і зрозумілим:

Чортівня, ніби не приймав ЛСД, а побачив Горація у Філіппах, двадцятичотирьохрічного, лише трохи старшого за Белано і Ліму, лише на сім років старшого за мене, і пройдисвіт Горацій, який дивився вдалину, розвертається, без попередження, і дивиться на мене! Привіт, Гарсія Мадеро, – казав він латинюю, хоча я в дідька не розумів латину, – я Горацій, народжений у Венеції у 66 році до н. е, син вільновідпущеника, найніжнішого батька, якого тільки можна собі побажати, записаний трибуном у військо Брута, готовий рушати у бій, у битву при Філіппах, яку ми програємо, але у якій мене змушує битися доля, і тоді одна зі стареньких торкнулася моєї руки і запитала, що привело мене до Санта Тереси [9, с. 602]⁷.

Боляно синтезує досвід Рейєса та індієнізму, авангарду і магічного реалізму, зводить їх до купи у своїй поетиці. У першій і третій частині «Диких детективів» його герої буквально шукають свої витоки – першу засновницю вісцерального реалізму, Сесареу Тінахеро. Але це також і пошук власної ідентичності, на що безпосередньо вказує сюжетна лінія Гарсія Мадеро і його ініціація до дорослого життя через поезію і назва першої частини роману – «Мексиканці, загублені в Мексиці». Історія цієї авангардної поетки розгортається протягом усього роману і є ніби його організуючим елементом. До речі саму структуру роману Боляно також описував у просторових термінах – два уламки, між якими глибочить провалля у 400 сторінок (основний масив тексту): «*я поділив твір на три частини. Розмістив свідчення посеред щоденника Гарсія Мадери, оскільки це був єдиний спосіб утримати пустку, яка утворюється, починаючи від 1976 року, де зі смертю Сесареи Тінахеро уривається лінійна частина. Звичайно, пустка важлива*» [10].

Якщо зібрати до купи події навколо спогадів і розслідувань про Сесареу Тінахеро, а також епізод з її вбивством суєнером Лупе, у якому вона нарешті фізично оприявнюється у романі, то виходить ніби схематична історія латиноамериканської літератури ХХ ст. У 1920-х рр. Сесареа Тінахеро зближується з рухом естридентистів, але посідає осібне місце у його діяльності. Поетка не зараховує себе до естридентистів і натомість видає єдиний номер власного журналу під назвою «Каборка» (Каборка –

рідне місто Сесареи), офіційний друкований орган вісцерального реалізму. Після весілля своєї найкращої подружки, дівчини далекої від літератури, Сесареа вирішує повернутися додому, до штату Сонори. Коли Амадео Сальват'єра намагається зупинити її і посилається на те, що вона допоможе їм збудувати Естридентополіс, Сесареа сприймає це як жарт і відповідає, що вона не естридентистка, а реаль вісцералістка. На що Амадео дає відповідь, якою Боляно підсумовує діяльність усього латиноамериканського авангарду: «*Я теж – сказав чи закричав я, – всі ми мексиканці більше реаль вісцералісти, ніж естридентисти, але яка різниця, естридентизм і вісцеральний реалізм лише дві маски, які потрібні, щоб дістатися туди, куди ми справді хочемо дістатися. І куди ми хочемо дістатися? – запитала вона. До сучасності, Сесарео, – сказав я їй, – до бісової сучасності*» [9, с. 486]. Сесареа відкидає надуманість і пиху авангарду (її найкращій подрузі забороняють висловлювати свої думки на естридентистських читаннях на підставі того, що вона не є експертом у цій царині), а метафорично – Сесареа звільняється зі служби у генерала Дієго Карвахалю, – і його співпрацю з колишніми революціонерами, військовими і вирішує повернутися до власних початків. Якийсь час зустрічається з тореадором, потім, з 1930 по 1936 рік працює шкільною вчителькою по селам і містечкам Сонори. Так у романі, подієвість якого розгортається на трьох континентах, з'являються Ель Кубо, Ермосільйо, Пітікіто, Бабако і Санта Тереса. Водночас Тінахеро багато читає і пише, хоче реформувати систему народної освіти. У ній все ще живе дух авангарду (децентралізація також присутня в історії естридентизму, наприклад, Естридентополісом повинно було стати м. Халапа, оскільки рух підтримувався губернатором штату Веракрус Геріберто Харою). Влаштувавшись на роботу на консервну фабрику, Сесареа малює і вішає на стіну план фабрики, у якому авангардна естетика (захоплення пролетаріатом, анархізмом у душі Р. Арльта, нерепрезентативним мистецтвом, типографічною виразністю, марення майбутнім тощо) поєднується з постмодерністською (принаймні у потрактуванні вчительки, подружки Сесареа). Адже план – це водночас мапа, на якій стирається межа між досвідом зовнішнього і внутрішнього, об'єктивного і суб'єктивного: «*план консервної фабрики, план, який намалювала Сесареа, місцями з прискіпливістю в деталях, а в інших – розпливчасто і неясно, з помітками на полях, хоча почерк у деяких випадках був нерозбірливий, в інших – слова написані з великої літери і навіть зі знаками оклику, ніби Сесареа зі своєю мапою, зробленою від руки, впізнавала саму себе у власній праці чи ті сторони, про які до цього не здогадувалася*» [9, с. 631]. Ми не знаємо, що трапилося з Тінахеро потім, але в результаті ця жінка змінюється фізично, розростається, набуває рис телуричного образу. Цей етап у її житті легко ототожнити з романом магічного реалізму в історії

⁷ До речі, принаймні поверхнево Горацій у Санта Тересі перегукується з назвою поетичної збірки Рейєса «Гомер в Куернабаці».

латиноамериканської літератури. При цьому важить і псевдо-межовий досвід: Сесареа починає жити у двох країнах. Боланьо обігрує постійні міграції своєї героїні досить іронічно, адже насправді перетнути Кордон між двома державами, означає лише потрапити з Вільявісйоси (Мексика) до Ель Паліто (фікціональне містечко в Аризоні, США). При цьому дистанція загострює почуття національної самобутності (ми бачимо Сесареу, яка продає цілощі трави і пере білизну коло річки). Це важливо як з погляду історії літератури «буму», так і з точки зору її історіографії, критичного осмислення літературного процесу, варто пригадати лише «Лабіринт самотності» О. Паса. У художній і критичній літературі «буму» саме перебування «поза» є гарантією доступу до більш достовірної реальності, у тому числі до власної національної сутності.

Проводячи свого персонажа через ряд етапів в історії національної літератури, але одночасно – і через ряд «масок», ідентичностей, які формує певний вид ідеології, Боланьо намагається скласти колаж з різних історичних пластів становлення мексиканської ідентичності, пішовши у цьому напрямку далі Рейеса, але і відкинувши претензії на унікальність і органічність цього процесу.

А. Рейес написав численні портрети-замальовки європейців, які у певний момент свого життя відвідали Америку, серед них Ф.Р. де Шатобріан, О. фон Гумбольдт, Р. дель Вальє-Інклан, С. Ейзенштайн, граф Сен-Симон, Г. Кайзерлінг (ці двоє, як відомо, відвідали лише Сполучені Штати, але це не зупинило Рейеса) та багато інших. Зокрема Гете та Унамуно у Рейеса нарікають на свій вік, який єдиний стоїть на заваді їх поїздки до Нового світу (збірка есе «Симпатії і відмінності»). Так само Боланьо розпочинає «Диких детективів» епіграфом з найвідомішого роману англійського письменника Малькольма Лаурі «Під вулканом», дія якого розгортається в Куернабаці і є певною мірою автобіографічною, оскільки у 1936-1939 рр. Лаурі дійсно жив на півдні Мексики, у тому числі й у Куернабаці. Наступний європеєць з'являється вже на дев'ятій сторінці роману, цього разу ним виявляється Лотреамон: *«Згідно з Артуро Белано, реаль вісцералісти загубилися у пустелі Сонори. Потім вони згадали таку собі Сесареу Тінахеро, чи Тінаху, цього я не пам'ятаю, думаю, що саме тоді я голосно сперечався з офіціантом через декілька пляшок пива, і повели про «Поезії» графа Лотреамона, щось у цих «Поезіях» пов'язане з цією Тінахеро, а потім Ліма висловив загадкове твердження. За ним, сучасні реаль вісцералісти йшли назад. / Як це назад? – запитав я. / – Стіною, дивлячись на точку, але віддаляючись від неї, навпрошки до невідомого».* Постає Лотреамона

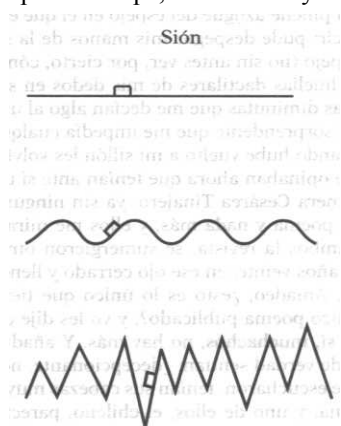
вабить Боланьо тим, що до 15 років поет прожив у Монтевідео, подорожував туди й у відносно старшому віці (можливо, протягом цієї подорожі розпочав першу пісню «Мальдорора»). А особливо парюю метафікціональних естетичних антонімів «Пісні Мальдорора» – «Поезії» і забуттям, з якого його відроджують Ф. Супо та А. Бретон. У лекції «Література + хвороба = хвороба» Боланьо концептуалізує творчість Лотреамона у термінах його подорожного життя: *«чия подорож – з периферії до метрополії і чий спосіб подорожувати і бачити все це залишається оповитий абсолютно цілковитою таємницею, аж до того, що ми не знаємо, чи йдеться про войовничого нігіліста чи надмірного оптиміста»* [11, с. 57]. Це саме та біографічна структура, яку Боланьо перекодує в історії Сесареи Тінахеро. Водночас приклад Лаурі, який ненадовго оселяється в Мексиці, і Лотреамона, який їде геть з Уругваю, покликані ствердити іншу концепцію Латинської Америки у світі. Боланьо не чіпає лише ДФ, місто своєї юності, яке у «Детективах» постає радісним, життєствердним, богемним. Решта ж Латинської Америки постає повсюдною (тут Боланьо іронізує з самого себе, навіть капрал-комунар, який нібито звалтував Рембо під час його поїздки з Шарльвілю до Парижу, виявляється колись був у свою чергу звалтований мексиканськими селянами з Вільявісйоси) і водночас примарною⁸. Тобто еу-топія перетворюється на у-топію Європи в онтологічному сенсі, а з іншого боку, Мексика і Латинська Америка просто зникають з ментальної мапи європейця, часто самовпевненого і пихатого. Так Боланьо описує зустріч Ліми з Мішелем Бульто, французьким неоавангардистом, якого Ліма і решта реаль вісцералістів «штудіювали» ще в Мексиці: *«Я не з тих людей, які люблять ходити пішки. Однак тієї ночі ми йшли не зупиняючись, щодуху ... поки мексиканець пробував розказати англійською, часом нерозбірливою, історію, яку мені важко було зрозуміти, історію загублених поетів, і загублених журналів, і творів, про чие існування ніхто не знав ні слова, посеред якогось пейзажу, можливо, Каліфорнії, чи Аризони, чи якогось іншого мексиканського краю, який межуює з цими штатами, уявного краю чи справжнього, але вилялого на сонці, у забутому минулому, чи у такому часі, який принаймні тут, у Парижі, у семидесяті роки уже нічого не важив. Якась історія по той бік міської брами цивілізації, – сказав я йому. І він відповів: так, так, очевидно так, так, так»* [9, с. 252].

Водночас Боланьо не спрощує рейєсівську поетику і проблематику. Навпаки, він напрочуд вдало протистоїть будь-якій однобічності у царині літературознавчих інтерпретацій. У «Диких детек-

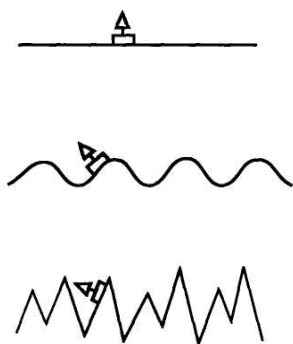
⁸ Старий парубок, – подумав Пельєтьєр. Ще один з тисячів старих і нежонатих німців. Як парубоцька машина. Як целібатник, який швидко старіє, чи як целібатник, який, повернувшись із подорожі зі швидкістю світла, бачить, що інші целібатники постарішали чи перетворилися на соляні статуї. Тисячі, сотні тисяч парубоцьких машин, які щодня перетинають амніотичне море, на Аліталії, їдять спагеті аль помодоро і п'ють к'янти чи яблучний лікер, з напівзаплющеними очима і впевненістю, що рай пенсіонерів не в Італії (а отже не може він знаходитися у жодному куточку Європи), які летять до хаотичних аеропортів Африки чи Америки, де спочивають останки слонів. Великі кладовища зі швидкістю світла. Не знаю, чому я думаю про це, – подумав Пельєтьєр [12, с. 37]

тивах» він наводить дуже кумедне «поширене» уявлення про Рейєса, який ніколи не був лівим, але в мексиканському ідеаріумі міцно посів місце поруч з батьками нації. Йдеться про епізод, у якому дон Панкрасіо Монтесоль, який їде до Нікарагуа у складі мексиканської делегації, щоб засвідчити своє співчуття справі сандіністської революції, називає себе законним сином Рейєса [9, с. 354].

Натомість Боланьо пропонує інший образ Рейєса. Так Ліма і Белано аналізують єдину графічну поему «Сіон» Сесареї Тінахеро, яка має наступний вигляд:



Вони вдаються до постмодерністського ігрового прочитання, стверджуючи, що ця поема – просто «жарт», а щоб його зрозуміти, варто домалювати до прямокутників вітрильники:



І тоді нібито за словом «Сіон» приховане слово «навігація» (іспанською «navegación») і поема

набуває метафоричних значень, серед яких: «Човен Кетцалькоатля, нічна лихоманка хлопчика або дівчинки, енцефалограма капітана Ахаба чи енцефалограма кита, поверхня моря, яка для акул є воротами просторого пекла, човен без вітрила також може бути труною, парадокс прямокутника, прямокутник-свідомість, неможливий прямокутник Анитайна (в універсумі, де прямокутники немислимі), сторінка Альфонсо Рейєса, відчай поезії» [9, с. 423]. Боланьо здійснює метонімічний зсув від поезії Альфонсо Рейєса до поезії взагалі, адже саме про універсальність, яка постає з глибоко національного письма, мріяв мексиканський мислитель. Водночас поезія як загальна категорія виявляється позбавленою «вітрил», характеризується недомовленістю («Sion», а не «navegación»), тут також побіжно відображена одна з тенденцій авангарду, зокрема підтримана і Рейєсом, створити питому мексиканську іспанську мову, а отже необхідність прибрати з неї літеру «с», у тих словах, де вона позначає міжзубний звук [θ], багатозначністю (починаючи з назви), але водночас ігровою природою.

Підсумовуючи, зазначимо, що Роберто Боланьо не просто використовує рейєсівський текст для ускладнення і надання багатоплановості власним романам. Він цілком у дусі постмодернізму розширює саме уявлення про інтертекст. Боланьо не лише виводить свій текст в альтернативне діалогічне поле з текстом іншого автора, а показує механізми функціонування, присутність рейєсівського тексту у мексиканській культурі на метафікціональному рівні. Якщо на початковому етапі магічний реалізм, за Боланьо, дійсно намагався відмежуватися від своїх авангардних, а отже «заражених» Європою, витоків, то це було просто грою поезики амнезії (яка до того ж тривала недовго). Насправді ж у латиноамериканській літературі естетичні пошуки завжди поєднувалися з експліцитним соціально-філософським дискурсом. Альфонсо Рейєс слугує вдалим прикладом такої різнобічної діяльності, що дозволяє йому перетворитися на уособлення латиноамериканського письменника *per se* у постмодерністському письмі Роберто Боланьо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пронкевич О. В. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму / О. В. Пронкевич. – К. : Педагогічна преса, 2007. – 254 с.
2. Reyes A. Visión de Anáhuac / A. Reyes // Obras completas de Alfonso Reyes : en 26 vol. – México : Fondo de Cultura Económica, 1956. – Vol. 2. – P. 10–34. – (Першотвір).
3. Reyes A. Palinodia del polvo / A. Reyes // Obras completas de Alfonso Reyes : en 26 vol. – México : Fondo de Cultura Económica, 1981. – Vol. 21. – P. 61–63. – (Першотвір).
4. Bolaño R. Amuleto [novela] / R. Bolaño. – Barcelona : Editorial Anagrama, 1999. – 154 p. – (Першотвір).
5. Castañón A. México en la obra de Alfonso Reyes [Електронний ресурс] / A. Castañón // Universidad virtual alfonsina. – Режим доступу : <http://www.alfonsoreyes.org/mexicano.htm>.
6. López Espinosa E. Tiempo, fuerza y ascenso en el realismo intensivo del Dr. Atl. Propositiones teórico-poéticas para una nueva interpretación de su pintura / E. Espinosa López // Anales del Instituto de investigaciones estéticas. – 1986. – Vol. 21, № 56. – P. 125–140.
7. Monnet J. The Geopolitics of Visibility : Urban Icons in Contemporary Mexico City [Електронний ресурс] / J. Monnet // Atlas of Urban Icons : Studies in Urban Visual History [Multimedia Companion to Special Issue of Urban History]. – May 2006. – Vol. 33, № 1. – Режим доступу : http://journals.cambridge.org/fulltext_content/supplementary/Urban_Icons/atlas/monnet.htm.
8. Hamill P. Historia de dos ciudades / P. Hamill // Letras Libres. – Mayo, 1999. – P. 8–19.
9. Bolaño R. Los detectives salvajes [novela] / R. Bolaño. – Barcelona : Editorial Anagrama, 1998. – 654 p. – (Першотвір).

10. Posadas C. La escritura salvaje de un nómada. Entrevista con Roberto Bolaño [Електронний ресурс] / C. Posadas // Proyecto Patrimonio. – Режим доступу : <http://www.lettras.s5.com/rb270208.html>.
11. Bolaño R. El gaucho insufrible / R. Bolaño. – Barcelona : Editorial Anagrama, 2003. – 177 p. – (Першотвір).
12. Bolaño R. 2666 [novela] / R. Bolaño. – Barcelona : Editorial Anagrama, 2007. – 1125 p. – (Першотвір).

Рецензенти: Пронкевич О.В., к.філол.н., доцент,
Лебединцева Н.М., к.філол.н., доцент

© Недвига О.М., 2009

Стаття надійшла до редколегії 28.10.09