

**СЕСАР ВАЛЬЄХО: НАЦІОНАЛЬНА ТОТОЖНІСТЬ  
ПЕРУАНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО АВАНГАРДУ**

У статті проаналізовано творчість перуанського поета Сесара Вальєхо (1892–1938), одного з найвизначніших латиноамериканських письменників ХХ ст., який, на жаль, досі не став об'єктом уваги українських літературознавців. У цій першій спробі наукового аналізу вальєхіанського авангардного за формою та сутнісно екзистенціалістського поетичного бачення світу основний наголос зроблено на розкритті національної тотожності, оприявленої у стилі. Ліва ідеологія Вальєхо перебувала в суперечливій єдності з його чутливою та майже божественною натурою. За таких умов лише рідний світ перуанських гір, зокрема індіанська культура, залишались точкою духовного опертя митця.

*Ключові слова:* Сесар Вальєхо, перуанська поезія, Андійський регіон, авангард, національна тотожність, перуанські індіанці.

*Ihor Orzhytsky. César Vallejo: The national identity of Peruvian poetic avant-gardism*

The article deals with the poetry of the Peruvian César Vallejo (1892-1938), one of the most outstanding poetical voices in Latin America of the 20th century, regrettably unheeded by the Ukrainian scholars up to now. This inaugural analysis of Vallejo's avant-gardist and essentially existentialist poetical attitude focuses on his search for national identity, as manifested in his stylistic palette. The poet's leftism came to obstruct his sensitive and almost bohemian individuality, with Andean and, especially, Indian world remaining as its only fulcrum.

*Key words:* César Vallejo, Peruvian poetry, Andes, avant-gardism, national identity, Peruvian Indians.

Сесар Вальєхо (César Vallejo, 1892–1938) – найвизначніший поет Перу й один із найбільших у Латинській Америці ХХ ст. По смерті він здобув і світову славу як чільна постать іспаномовного авангарду, однак у нас він майже не відомий. За радянських часів ми знали його переважно в російських перекладах: дві збірки поезій, вірші в журнальних публікаціях та антологіях, а також перекладений ще 1932 року соціально-критичний роман “Вольфрам”. Утім російські переклади далеко не завжди відтворювали сутність поезії майстра, подекуди вельми складної для розуміння навіть іспаномовного читача. Достатньо сказати, що глибокий знавець Вальєхо, московський літературознавець Ю. Гірін для авторської глави про творчість поета в п'ятій книзі російської академічної “Історії літератур Латинської Америки” не використав для численних поетичних цитат з Вальєхо жодного наявного перекладу й подав їх у власних інтерпретаціях [2, 16-57].

Проте й українське знайомство з поетом має певну історію. “Вольфрам”, виданий перед тим у Москві, було перевидано 1933 року й у Харкові у видавництві “Український робітник” українською та російською мовами у скороченому варіанті. Російськомовне видання<sup>1</sup> мало помилки на обкладинці й титульному аркуші; як літредактор тексту був зазначений Б. Антоненко-Давидович. 1934 року в Харкові в тому ж видавництві вийшла у двох варіантах – російськомовному та українськомовному (літредактором останнього був В. Підмогильний) – збірка латиноамериканської прози “Южная и Караибская Америка” (“Південна та Караїбська Америка”), вона містила й той самий скорочений харківський варіант “Вольфраму”. Оскільки в україномовному виданні збірника не зазначено перекладача жодного з творів, можна припускати, що всі вони (зокрема “Вольфрам”) були перекладені з російської; про це свідчить і синтаксис тестів. На цей роман, перевиданий у Перу 1957 року,

<sup>1</sup> Я не зміг відшукати україномовного варіанта цього видання, знаючи про його існування лише з бібліографічних джерел.

з'явилася рецензія М. Жердинівської та Л. Олевського в шостому числі "Всесвіту" за 1958 р. Стисла характеристика поезії Вальєхо містилася і в передмові М. Литвинця "Під зорею Сесара Вальєхо" до добірки перуанської поезії у шостому числі "Всесвіту" за 1971 р.; віршів самого поета там не було, але була поезія Густаво Валькарселя "Сесарові Вальєхо". Сонети Вальєхо "Відсутній", "Під тополями", "Поет – до своєї коханої", "Чорний камінь на білому камені" в перекладах Д. Павличка з'явилися в його славетній антології "Світовий сонет" (1982), а наступного року в № 2 "Всесвіту". 1985 року у збірці поезій В. Колодія "Братерство" було вміщено переклад вірша "Хліб наш". Восьме число "Всесвіту" за 1986 р. подає в перекладі О. Буценка вірш під назвою "Еспаніє, хай обійде мене ця чаша (Фрагмент)" (насправді це вірш "Маса" з циклу, назву якого точніше було би подати як "Еспаніє, віддали від мене цю чашу"). "Відсутній" та "Чорний камінь на білому камені" у версіях Д. Павличка разом із віршем "Маса" в перекладі С. Жолоб увійшли в антологію "Заграда: Із світової поезії ХХ сторіччя", видану "Веселкою" 1989 р. І нарешті, сонет "Чорний камінь на білому камені" був опублікований у вибраних перекладах С. Борщевського "Збірка поетів Іспанії та Латинської Америки" (Київ, 2006).

Вальєхо заслуговує на монографії, яких на Заході створено не одну. Тому в цій публікації, спрямованій на перше критичне ознайомлення українського читача з великим поетом, доцільно визначити ті аспекти його поетичної творчості, що унаочнюють глибинну перуанську сутність майстра, закоріненого в рідному ґрунті, попри незначну присутність національно-маркованої тематики та авангардну форму. Вальєхо писав і прозу, тематично пов'язану переважно з індіанським світом, але вона не досягла висот його поезії, а його єдиний роман – це не надто художньо вартісна соціальна агітка, тож у цій статті оминемо прозову частину його доробку.

Вальєхо був настільки багатогранний, що його спадщина стала відправною точкою для представників зовсім різних ідейних та художніх течій. Тою чи тою мірою у творчості поета відбилися всі основні тенденції перуанського авангардизму: індіксізм, революційна ангажованість, герметизм, елементи сюрреалізму.

Його перша збірка "Чорні герольди" ("Los heraldos negros", 1919) увібрала досвід попередньої традиції, зокрема костюмбристської (ліричне переживання місцевих і родинних реалій) та модерністської<sup>1</sup>, про що свідчила й сама назва. Друга збірка "Трільсе" ("Trilce", 1922) виявилася на той час заважкою для перуанського читача. Це було талановите й оригінальне засвоєння художнього перевороту, здійснюваного у французькій поезії, починаючи від С. Малларме. Ця книжка стала першим явищем перуанського авангарду. Але то була його інтровертивна іпостась: Вальєхо повернув не в соціальний бік, як це зроблять буквально за три-чотири роки його сучасники, наснажені футуризмом і телурикою, і чого можна було очікувати й від нього на підставі мотивів, присутніх у "Чорних герольдах", а вперше в Перу створив герметичну поезію. "Трільсе" не мала успіху. Ця обставина та низка особистих причин змусили поета покинути Перу й виїхати до Франції, де він помер і був похований.

Проте 1920–1930-і роки в Європі – не той період, аби відкритий до страждань людей поет, та ще й латиноамериканець, міг залишитися поза соціальною тематикою. Хоча, аби не погрішити проти істини, зауважимо, що в Перу такі поодинокі постаті були, наприклад, відомий у колі сюрреалістів і переважно

<sup>1</sup> Іспано-американський модернізм сутнісно відмінний від того, що цим терміном прийнято називати в європейському літературознавстві. Власне, сам термін був запропонований нікарагуанцем Рубеном Даріо ще 1888 р. В іспано-американському літературознавстві він достосовується до епохи 1880-х – 1910-х рр., коли іспаномовна (насамперед латиноамериканська) література через поетичні засоби парнасців та символістів почала осмислення власної культурної сутності.

франкомовний Сесар Моро; але цей майстер заперечував і громадську діяльність, чого відкритий серцем до людських страждань Вальєхо прийняти не міг. Тож весь триб життя лівозорієнтованої мистецької еліти, зосередженої в Парижі, відвідання СРСР, перебування певний час у Іспанії, охопленій полум'ям громадянської війни (там поет став членом іспанської комуністичної партії), призвели до поєднання в подальшій поезії Вальєхо соціальної спрямованості “Чорних герольдів” та новаторської техніки “Трільсе”. Але, будучи людиною політично ангажованою і піднісши свій поетичний голос проти соціальної несправедливості, Вальєхо силою власного таланту не дозволяв соціальній тематиці в поезії перемінитися на політичну ангажованість. Р. Ернандес Новас наводить таке промовисте висловлювання поета, датоване 1928 р.: “Як людина я можу симпатизувати й працювати задля Революції, але як митець – не в моїх руках і не в чийось інших контролювати політичні наслідки, що можуть чаїтися в моїх віршах” [12, XCIII]. Соціальна поезія Вальєхо – це біль, розпач і водночас мужність маленької покривдженої людини, яка, проте, має почуття власної гідності й буде з усіх своїх кволих сил опиратися неволению, волаючи до неба про допомогу й блюзноючи водночас (Х. Абріль немарно каже про агонізм<sup>1</sup> Вальєхо [див.: 5, 67]), свідомо своїх дрібних гріхів і спрагла чистоти. Поряд із такою тематикою нуртував і потужний струмінь інтимної лірики, вираженої так само переважно засобами авангарду. Така поезія ввійшла до збірок “Людські вірші” (“Poemas humanos”, 1939) та “Еспаніє, віддали від мене цю чашу” (“Esraña, aparta de mí este cáliz”, 1939), що вийшли посмертно. Власне кажучи, творчість С. Вальєхо була поцінована за життя небагатьма – серед таких були провідні перуанські філософи (і то різного ідеологічного спрямування) Хосе Карлос Мар’ятегі та Антенор Оррего – і почала впливати на перуанську поезію допіру з 1940-х рр., уже будучи добре званою в Європі.

Індіанська проблематика, екзистенціалізм, “герметична поезія”, “пролетарська поезія”, проїнята комуністичними переконаннями документальна проза про СРСР, катастрофічні враження від братовбивчої війни в Іспанії – усе це з’єдналося у творчості одного майстра. Він пристосовував до свого цілісно-суперечливого світобачення ще не розвинену до такого рівня іспанську поетичну мову, міняючи її граматичні та лексичні норми. Антенор Оррего, розвиваючи запозичену з мексиканської філософії ідею індоамериканізму<sup>2</sup>, провіщав життєвий синтез культур на американському континенті, синтез, на його думку, вищий, гармонічніший, ніж метисація, і брав за приклад Вальєхо (у статті “Американський та всесвітній смисл поезії Сесара Вальєхо” [10, 62]). Теоретик бажав відшукати у видатного поета підтвердження своїй концепції. Однак найприкметніша риса поезії Вальєхо - якраз повна відсутність гармонії. Як показала (і показує) подальша історія, перуанське суспільство все ще перебуває у процесі шумування, становлення, а Вальєхо прийшов у літературу саме тоді, коли було досягнуто “точки кипіння”, і став першим, хто поетично віддзеркалив багатовекторність культурного процесу.

Поет ясно усвідомлював кричущу несправжність і свого власного існування, й існування своєї країни (“Я – пташеня кондора, обскубане / латинським аркебузом” [12, 37]), що до трагізму загострювалося в ньому світовими культурними та політичними процесами 1920–1930-х рр. Звідси постійні мотиви сирітства, втрати рідної домівки, які були суголосні європейській екзистенціалістській

<sup>1</sup> Термін, ужитий близьким до екзистенціалізму іспанським письменником та філософом Мігелем де Унамуно на позначення сутності існування людини, яка до самої смерті (і в її мить) перебуває в стані боротьби між вірою та безвір'ям.

<sup>2</sup> Філософія індоамериканізму була започаткована мексиканським мислителем Хосе Васконселосом, зокрема у працях “Всесвітня раса” (“La raza cósmica”) та “Індологія: тлумачення ібероамериканської культури” (Indología: una interpretación de la cultura iberoamericana) [див.: 13].

“покинутості”. Звідси фрази на кшталт: “Я народився в той день / коли Бог занедужав” [12, 59] або “монотонне самогубство Бога” [12, 74] (“Чорні герольди”). Звідси ж таки й сприйняття світу як абсурду та відчай від його грубої матеріальності: “Я ненавиджу вулиці й стежку, що не дають загубитися. Такими є місто й село. Душа тут не може загубитися, лишень не плутайте це зі згубою душі. На селі й у місті забагато різноманітних дороговказів та знаків, аби загубитися. Там тебе неunikно обмежено з півночі, півдня, сходу, заходу. Там тебе неминуче розташовано. Усупереч тому, що сталося з Вайльдом того ранку, коли він мав померти в Парижі, мені доводиться зустрічати світанок у місті, завжди оточеним усім: гребінцем, щіткою, милом – усім. Прокидаюсь у світі й зі світом, у собі самому і з собою самим. Кличу, і мені неодмінно відповідають, і чути мій поклик. Виходжу на вулицю, і вулиця є. Починаю думати, і завжди є думка. Це доводить до розпачу” (з прозової збірки “Проти професійної таємниці” [11, 49]). Майже таке саме відчуття передає Ж.-П. Сартр у “Нудоті”: “Я рвучко встаю – якби спинити цей плин думок, усе було б легше. Найогидніше за все – це думки... <...> Кружляють, кружляють, це ніколи не скінчиться!” [4, 104]; “Я серед Речей, серед безіменних Речей. Я абсолютно самотній, безборонний, німий, а вони опали мене і знизу, й згори” [4, 131]; “...існування – це сколошканий простір, який людина полишити не в змозі” [4, 139]; “Я боюся міст. Але й полишати їх не можна. Тільки-но поткнешся кудись далі з них, ураз можеш потрапити в кільце Рослинності” [4, 160]; “Я й не думаю занехаювати себе – якраз навпаки: сьогодні я взяв ванну, поголився. Просто коли я згадую всі ці маленькі процедури, дивом дивуюсь, як це я міг їх доконати – вони ж такі марні” [4, 161-162]. Але роман Сартра побачив світ 1938 року, коли Вальєхо вже помер.

На стилістичному рівні вальєхіанська змудженість світом виливається у використання фігур, що їх суттю є оприявлення суперечностей – антитез, парадоксів, оксюморонів, антифраз тощо, якими рясніють його тексти. Екзистенційне протистояння людини ворожому світові виливається в постійне використання поетом анатомічно-фізіологічної лексики, його тексти рясніють словами на кшталт *тіло, шкіра, кості<sup>1</sup>, кров, волосся, чоло, пальці, зап'ясток, кишки* тощо, ніби власне тіло лишається останнім прихистком збольої душі. У цьому хаосі поет шукав точку опертя, якою для нього, метиса, міг бути індіанський світ.

Протягом усього життя С. Вальєхо звертався до індіанської теми та світу Сьєрри у своїй прозі, не надто вдалій та за життя лише частково опублікованій. Натомість у його поезії з індіанським світом завжди асоціюється сталість – цей мотив утілено в традиційний для кечуанської культури образ каменю як символу сталості та міцності: за деякими міфами, бог Віракоча створив людину з каменю, міфологізовані засновники династії Інків володіли здатністю змушувати рухатися каміння та пострілом із пращі створювати гори й долини. З каменя пірамідальної форми виходили у світ першопредки; окремі камені, називані “уака”, вважалися місцем еманції божества, священні місця позначалися купками каміння (“апахіта”), до яких кожен подорожній повинен був докинути свого камінця на знак пошани, тощо<sup>2</sup>. У Вальєхо, попри відсутність прямого нав'язування до історико-культурної або фольклорної традиції, образ каменю наскрізний, він проходить через усі збірки, а слово “камінь”, його похідні або синонімічні форми – одне з найуживаніших у текстах: воно зустрічається щонайменше 51 раз у 288 віршах майстра, тобто в середньому

<sup>1</sup> Навіть впливовий перуанський літературно-художній журнал “Hueso húmeño” (плечова кістка) нав'язує свою назву до цього образу, двічі вжитого у вірші “Чорний камінь на білому камені”.

<sup>2</sup> Про роль каменю в андійській культурі існує чимала література [див., зокрема: 1, 373; 3, 146-150; 7, 155, 194, 199, 201; 8, 309-316].

в що п'ятому – шостому вірші<sup>1</sup>. До найбільш промовистих рядків належать такі: “Каміння не кривдить; нічого / не вимагає. Тільки прохає / любові в усіх, і прохає / любові навіть у Небуття” [12, 58] (“Каміння” з “Чорних герольдів”); або: “...таж дайте мені / камінь, де б я присів, / таж дайте мені, / будьте ласкаві, кусень хліба, де б я присів” [12, 277] (“Колесо голодного” з “Людських віршів”). Вальєхо, ймовірно, першим із перуанських письменників так спонтанно, на рівні художньо-мисленнєвої матриці виразив це сприйняття каменю – образу надзвичайно важливого для окреслення національної своєрідності перуанської літератури.

У Вальєхо не бракує й інших, опертих на індіанський світогляд образів, а також кечуанських слів, хоч народився він у регіоні, де ця мова широко вже не вживалася. Іноді, намагаючись позбутися деяких національних штампів у прагненні до універсальності, й усупереч локально-інтимістській стилістиці “Чорних герольдів”, поет міг навіть роздратовано вигукнути безпосередньо в тексті: “Кондори? Допекли мене кондори!” [12, 255], – але в тій-таки збірці “Людські вірші” він використовує назву не менш шаблонного “інкського” звіра – пуми (на що проникливо вказав поет і дослідник творчості Вальєхо Х. Абріль [6, 147]: “Хочу писати, але чуюся пумою” [12, 309]; це слово стає ще й римотвірним у вірші. Деінде Х. Абріль віднаходить зв'язок між частим використанням образу плачу й сліз у Вальєхо з присутністю цього мотиву в кераміці культур мочіка й чімү [5, 107].

Останній факт вельми показовий для сприйняття творчості Вальєхо в самій перуанській культурі, оскільки Х. Абріль аж ніяк не схильний перебільшувати автохтонну закоріненість його художнього мислення; він, радше, наголошує у своїх дослідженнях значний вплив французького авангарду на стилістику поета. У Вальєхо таки неможливо відібрати індіанської частини його єства, попри відсутність мотивів боротьби за расову й культурну справедливість. Його поезії, безумовно, так само притаманний вельми прикметний для перуанського авангарду автохтонний складник, тільки не оприявлений плакатно, але органічно присутній у семантиці образів. Навіть сюрреалістична<sup>2</sup> за технікою, надзвичайно інтимістська й позбавлена відвертих соціальних референцій збірка “Трільсе” містить приховані асоціації з андійським світом, на що прозріливо вказала Філіс Родрігес Перальта [9, 433]. Утім, оскільки Вальєхо в 1930-х рр. не цурається лірично осмисленої соціальності в поезії, він може й неприховано виповісти своє усвідомлення індіанського первня: “Індіанець після людини й до неї! / Я розумію все через дві флейти / й себе виявляю через кену<sup>3</sup>! / А решта мені не свербить” [12, 256] (ці рядки – з того ж вірша “Телурична та магнетична”, що й фраза про осоружність кондорів!).

Інші точки опертя – образи домівки та рідних на рівні особистісному. На ідеологічному рівні – ідея вселюдського братерства, СРСР (у книжці “Росія у 1931 році. Репортаж під стінами Кремля”), республіканська Іспанія. Але щоразу сталість не триває довго. Цитування рядків, у яких передано гіркоту за втраченою домівкою та ріднею, забрало би кілька сторінок. Соціалістична переконаність на рівні раціо може бути підважена на рівні достатньо прозорої образності в поезії “Ангельське привітання” (“Людські вірші”): “...більшовик,

<sup>1</sup> Роблячи цей підрахунок, я не брав до уваги синоніми на взір “цеглина” (оброблений камінь) або “гора” (надто загальне поняття), але залічував такі, як “брила” або “базальтовий”.

<sup>2</sup> Визначення поетики “Трільсе” як сюрреалістичної не вповні точне, про що свідчить дата виходу збірки – 1922 р., коли навіть у самій Європі допіру зароджувалася ця течія. Синтаксою та граматиною “Трільсе” не цілком відповідає сюрреалістичній техніці. Але специфіка авангардизму поета потребує окремої розмови, тому цей термін ужито тут як певний загальниковий маркер, зважаючи на недостатню обізнаність нашого читача з поезією перуанського класика.

<sup>3</sup> Кена – кечуанський духовий інструмент низького регістру.

твої непевні риси, / <...> / твоя душа, перпендикулярна / до моєї...”, “... мені так прикро від твоїх шикованих статур...” [12, 248-249]; а написана з прокомуністичних позицій книжка про Росію містить убивчо точні деталі, що свідчать про знеособлення та забюрократизованість радянського суспільства. Руйнується й остання надія – республіканська Іспанія, загибелі якої присвячено цикл “Еспаніє, віддали від мене цю чашу”.

У ньому поет знов поринає в сум’яття синтакси та метафор, у збентеження самої мови. Власне мовні образи, метафоризація граматичних явищ притаманні поезії Вальєхо на всіх етапах: “...А я буду голодний, коли вдарить до меси / на сподобній дзвіниці / сердега музика сліпець, із ким / гомоніли мої свіженькі шкільні склади, / моя щира наївність. / І коли ранок, повний благодаті, / <...> / заспіває й підкине літати Дієслова в множині, / клаптики твого єства...” (з “Чорних герольдів”) [12, 73]; “...І я тоді тягнув іще / закладку по кожній літері у букварі” (з “Трільсе”) [12, 133]; “Такі от враження від цього світу, / пісні в умовному способі...” (з “Людських віршів”) [12, 262]. Та коли Іспанію спіткає катастрофа громадянської війни, поет це сприйме, зокрема, і як загрозу самій іспанській мові: логіку його “лінгвістичних” образів визначатиме ідея знищення чи розпаду мовних категорій:

Є люди такі знедолені, що навіть  
не мають тіла <...>  
Виходять зі своєї шкіри, зіскрібши саркофаг, в якому народились,  
і безупинно підіймаються по свою смерть  
і скочуються вздовж абетки крижаної геть у діл [12, 301].

Це рядки з твору “Спотикання між двома зірками” з “Людських віршів”, написаного вже 1937 р., під час війни. А в циклі “Еспаніє, віддали від мене цю чашу” образи смерті мови характеристично присутні в першій та останній поезіях: “Вбивають книгу, стріляють у її допоміжні дієслова, / в її беззахисну сторінку першу!” [12, 357]; “...Якщо впаде / Еспанія з землі униз, / діти! <...> / як вимовляти міжзубні зубам, / виводити дифтонг<sup>1</sup> перу! <...> / Як вам спускатися по сходинах абетки / до букви, від якої народилась мука!” [12, 382-383].

Певно, що “мука”, *peña* іспанською, “народжується” не від латинської літери *p* – логіка яскравого образу “спускання”, “скочування вздовж абетки у діл”, повтореного двічі, дозволяє вважати такою буквою *a*, через яку чи не в усіх мовах позначається вигук болю. І чи то поетична підсвідомість майстра, чи блискучо розрахований авангардний хід призводять до закінчення вірша “Спотикання між двома зірками”, де цей образ ужито вперше, вигуком “Горе їм!”, що іспанською починається саме словом “ай!” (“¡Ay de ellos!”), і спонукають до завершення останнього вірша в циклі “Еспаніє, віддали...” (й однойменного з ним) закликком “...ідіть її [Еспанію] шукати!”, в якому останньою буквою останнього слова буде *a* з окличним знаком та трьома крапками (*id a buscarla!...* [12, 383]) як символ нескінченного крику болю, символ безсилля мови в осяганні світу та її розпаду до первинних елементів (під літературознавчим кутом зору – суто авангардистська операція!). Реалії несправедливого світу справили той розпач, який Вальєхо відчув уже в першій збірці, в її першій однойменній поезії “Чорні герольди”, провістивши собі з таким дослівно шевченківським вигуком безмежне страждання однаковим рядком на початку й наприкінці вірша: “Бувають у житті удари такі сильні... Я не знаю!” [12, 3].

<sup>1</sup> Міжзубні приголосні та розвинута коренева дифтонгізація – специфічні особливості іспанської мови. Цікаво, що тут Вальєхо робить наголос саме на іберійському варіанті іспанської мови, оскільки в її латиноамериканському варіанті два з трьох міжзубних звуків не вимовляються.

Значення творчості Вальєхо для перуанської літератури полягає не лише в оновленні виражальних засобів поезії, що, як уже зазначалося, було поціновано досить пізно. Настрій вальєхіанських віршів і саме його неприкаяне існування були межовим виразом кризи національної тотожності, її двоїстості (не марно ж – “Я – пташеня кондора, обскубане / латинським аркебузом!”). Горянин, тісно пов’язаний з індіанською культурою, чи індіанець, зневажуваний за бажання зберегти свою ідентичність, зображені у зіткненні зі світом європеїзованого узбережжя, або перуанець узагалі, ошуканий оманю самореалізації в Європі чи Північній Америці, стануть наскрізною темою перуанської (і, ширше, андійської в цілому) літератури в другій половині ХХ ст. від Х. М. Аргедаса до М. Варгаса Льюси та А. Брайса Еченіке.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Галіч М. История доколумбовых цивилизаций. – М., 1990.
2. Гурин Ю. Сесар Вальєхо // *История литератур Латинской Америки*. Кн. 5: Очерки творчества писателей ХХ века. – М., 2005.
3. Кофман А. Латиноамериканский художественный образ мира. – М., 1997.
4. Сартр Ж. П. Нудота. Мур. Слова. – К., 1993.
5. Abril X. Cesar Vallejo o La teoría poética. – Madrid, 1963.
6. Abril X. Vallejo: Ensayo de aproximación crítica. – Buenos Aires, 1958.
7. Mróz M. Los runa y los wiracúca: La ideología social andina en la tradición oral quechua. – Varsovia, 1992.
8. Orzycki I. Piedra: la piedra angular de la identidad literaria andina. Impacto de la geografía en la percepción literaria del mundo // *América Latina con razón y corazón: Homenaje al Profesor Andrzej Dembicz con motivo de sus 40 años de trabajo académico*. – Warszawa, 2003.
9. Rodríguez-Peralta Ph. Sobre el indigenismo de César Vallejo // *Revista iberoamericana*. – 1984. – № 127.
10. *Siete pensadores*. – Lima, 1968.
11. Vallejo C. Obras completas: En 8 t. – Barcelona, 1976–1977. – Т. 3.
12. Vallejo C. Poesía completa. – La Habana, 1988.
13. Vasconcelos J. Obras completas. – México, 1958.

Отримано 15 жовтня 2010 р.

м. Харків



**Дзюба Іван. Нагітання мороку: від чорносотенців початку ХХ століття до українофобів початку століття ХХІ. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2011. – 503 с.**

Книжка І. Дзюби зачіпає проблеми, які тривожать багатьох громадян України. Ці проблеми концентруються в підтриманій правлячою олігархією системній компрометації національних історичних і культурних цінностей та відродженні й насаджуванні ідеології російського націоналізму й неоімперіалізму. Автор показує агресивність, антигуманність і ретроградність цієї ідеології, зверненої в історичне минуле, та небезпеку її для майбутнього України за умов політичної несамостійності сучасної української влади та колаборації значної частини “еліти” із чинниками “руського мира”, в який нас хочуть повернути за всяку ціну.

Складається із розділів “Україна в пошуках нової ідентичності”, “Від надії до “стабільності”, “Епізоди з історії російського націоналізму”, “Прокисли “щі” від Табачника”, “Галичанобобія – отруйне вістря українофобії”, “Русифікація вчора, сьогодні... і завтра?”.

Уміщено деякі давніші статті та виступи автора, що попереджали про тривожний розвиток подій.

Видання розраховане на широке коло читачів. Видано за фінансової допомоги Фондації ім. Івана Багряного (США).

В.Л.

**Наші презентації**

Слово і Час. 2011 • №7

69