

Ю.Н.Гири́н

Функция мифа в культуре Латинской Америки

В статье представлен индивидуальный взгляд на функцию мифа в истории человечества и в частности в культуре Латинской Америки. Образцом для исследования избран, казалось бы, самый мифологичный писатель Латинской Америки — колумбиец Габриэль Гарсиа Маркес. Автор статьи приходит к полемичному выводу о том, что миф имманентен человеческому сознанию вообще, и латиноамериканская культура не составляет в этом смысле исключения. Расхожее мнение о ее особой мифологичности само является мифом.

Ключевые слова: миф, история, философия, культура, литература.

МИФЫ И «МИФОЛОГИКИ»

Всякий подлинно корректный разговор требует предварительного договора о ключевых понятиях, в данном случае — о терминах. Не стану вдаваться в рассмотрение существующих многочисленных интерпретаций понятия мифа, поскольку в понятия «миф» и «мифологизм» мы обычно вкладываем слишком разные значения. Список классических исследований и соответствующих определений понятия «миф» столь же широк, сколь и общеизвестен, к тому же каждый может дополнить его собственными наблюдениями. Приведу бесспорное суждение нашего крупнейшего мифолога Е.М.Мелетинского: «Миф является средством концептуализации мира — того, что находится вокруг человека и в нем самом <...> Миф интерпретируется местом человека в природе и культуре, его социальной ролью»¹. Замечу, что лично мне представляется наиболее близкой типология понятий, предложенная философом и семиотиком В.П.Рудневым в его «Энциклопедическом словаре культуры XX века», где функционирование мифа в его современном понимании предстает как некое «особое состояние сознания».

Добавлю: состояние сознания, имманентное природе человека в его онтологическом измерении, присущее ему не только в примордиальном бытии, но сущностно неотменимое, сопровождающее каждого из нас «здесь и

Юрий Николаевич Гири́н — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ им. А.М.Горького РАН (y_girin@hotmail.com).

теперь» в любом из наших действий и проявлений, чего мы совершенно не осознаем и осознавать не должны, ибо миф внерационален. По сути дела, миф — это фундаментальный механизм функционирования человеческой культуры. Миф — неотъемлемое свойство человеческого существования. Он родился вместе с человеком и умрет только с его исчезновением. И миф присутствует в каждом из наших повседневных поступков. По сути, именно эта идея лежит в основе фундаментального труда «Мифологии» (1964—1971) французского этнографа и культуролога Клода Леви-Стросса. Позднее немецкий философ Курт Хюбнер, автор серьезного исследования «Истина мифа» (1995), отмечал, что «многообразные формы мифического мышления продолжают жить в современном духовном мире, для большинства, однако, оставаясь на уровне бессознательного»². Кстати сказать, и отечественный философ Я.Э.Голосовкер, автор книги «Логика мифа», как раз и писал: «Имагинация, которая создавала миф, действует в нас и по сейчас, постоянно...». И таких суждений привести можно немало.

Мне представляется, что возрастающая рационализация человеческого сознания и связанный с ним фантом прогресса за последние века, а может быть, даже тысячелетия, отвлек человека от понимания собственной природы, от понимания того, что *мнимостью* является вовсе не логика мифа, а скорее так называемая *реалистическая* картина мира. Другое дело — мифология, религия и связанная с ними история, в которую я тоже слабо верю, ибо история — вещь такая же относительная и детерминированная тем или иным опытом человеческой культуры, как и религия. Оттого-то все эти формы человекобытия — что религиозная, что сциентистская — одинаково легко поддаются сюжетно-фактической интерпретации, не требующей глубокой работы ума и души. Куда достовернее и строже многозначная неопределенность метафизики, ориентированной на бытийственные основания антропности.

Но почему человек непременно мифоносен, почему мифогенез соприсроден любой и всякой его деятельности? Рискну высказать очередную крамольную мысль. Я полагаю, что в отличие от широко распространенных и хорошо привитых нам представлений, научившийся мыслить человек — назову его примордиальным — отнюдь не ощущал себя беспомощным, слабым и ничтожным — совсем наоборот: ощущая себя в полной, органичной слиянности с природой, с космосом, он видел в себе центр вселенной, звезды были ему родственниками, а лес — братом, с которым он и жил по-братски, взимая с него дань и принося себя миру в жертву. В себе же самом он — примордиальный человек — видел образ и модель мира, а собственное тело было ему образцом и мерой оценки всего. И спасибо Гастону Башляру, тонкому эссеисту и философу, за его глубокие и проникновенные размышления в этом направлении. Уже много позже, развившись, рационализировавшись и развратившись, человек придумал, что это бог придумал его по своему образцу, а не наоборот! Вот уже и Борхесом повеяло... Дойдем и до Борхеса, у нас ведь тут сплошной «Алеф», то есть всебытийность.

Между прочим, именно кризис онтологических основ и национально-культурной, а также индивидуальной идентичности в западном (шпенглеровском смысле слова) мире как раз и привел к тому, что в современной

антропологии появился повышенный интерес к проблеме телесности, к интерпретации мира как тела. Попутно стоит заметить, что возникшая в начале XX в. проблематика массового тела — совсем другая история, имеющая, скорее, противоположный смысл. Но смысл этот уже несколько приближает нас к латиноамериканской культуре, как раз и лишенной понятия общественного тела, зато обостренно ощущающей собственную физическую телесность. И тут мы сталкиваемся с прямо противоположной природой двух культур (западноевропейской и латиноамериканской)³, на чем постоянно спотыкаются все, обнаруживающие некую прямую корреляцию западной культуры конца XX в. (т.е. собственно постмодернизма) и латиноамериканской культуры прошлого столетия, словно бы в Латинской Америке творили сплошные нострадамусы!

Собственно говоря, смысл и роль мифологизма как манифестации общественного сознания в западной культуре первой половины и тем более — середины XX в. еще далеко не выяснены. Именно в массовом, общественном сознании мифологизм как форма культуры проявлял себя в виде самообмана, самооболащивания, химеротворчества, утопизма, а постольку — и создания образа антагониста, врага или наоборот — покровителя, божества, вождя, кумира. Однако все это скорее формы некоего субмифологизма или псевдомифологизма, поскольку миф по природе своей, если и не однозначно креативен, то уж точно амбивалентен, но никак не может строиться исключительно на отрицательных ценностях.

А ЧТО ЖЕ В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ?

Здесь, как всегда, все внахлест: соположенность и конвергенция тенденций универсальных и автохтонных, локальных, имманентных ее культурному миру как особому способу бытия — и западническому и противозападническому, и смешанному. В Латинской Америке мифологизм послужил целям самосозидания, самопознания, самосотворения, самореализации, которая была и остается ее сверхзадачей как цивилизации особого типа. Если Европа, Запад вводит себя в миф, впадает в него, отражает себя в нем, то Латинская Америка, наоборот, вбирает миф (современный, естественно, ибо от автохтонных мало что осталось) в себя как культурный субстрат, один из многих других, с целью выстраивания собственного образа мира и собственной аксиологии. Это такая культурная полигlossия с собственным синтаксисом и семантикой. Но, поскольку все же полигlossия, то каждый на этом наречии может вычитать все, на что горазд. И очень трудно объяснить, что все эти вычитывания — не то, и что нужно уметь вчитываться в этот мир и в его онтологию.

Самое расхожее представление и самое большое заблуждение состоит в том, что, дескать, латиноамериканское сознание как-то по-особому мифологично, потому что интегрировало в себя экзотичный мифологизм древних индейских культур. Это представление было убедительно развеяно А.Ф.Кофманом, автором книги «Латиноамериканский художественный образ мира», четко проговорившим, что «пласт мифологических представлений о своем мире присутствует так или иначе в сознании большинства латиноамериканских писателей, однако проявляется он далеко не во всех произведениях и далеко не всегда полностью. Он может обнаруживать се-

бя в виде отдельных мотивов или некоторых цепочек мотивов, а в ряде произведений не проявляется вовсе». Позволю себе продолжить цитату. «В случае с Борхесом (а также с Карпентьером, Астуриасом, Фуэнтесом, Нерудой) можно говорить о сознательном использовании элементов мифологической инфраструктуры. Гальегос, Аргедас, Алегрия, Рульфо, Мистраль, скорее всего, выражают их спонтанно. Впрочем, провести здесь четкую границу невозможно — особенно в отношении писателей типа Гарсиа Маркеса или Варгаса Льосы, которые используют мифологемы латиноамериканского художественного сознания как в целенаправленных формах, подчас травестируя их, так и вполне бессознательно»⁴. С этими словами исследователя нельзя не согласиться, равно как и со следующим утверждением: «Мифосистемы европейских литератур составляют базис художественного мышления; они суть данность и заданность, как почва, на которой выросло древо той или иной культуры»⁵. Однако из всей этой тщательно дифференцирующей аргументации выводится неожиданно всеохватный тезис о наличии единой «мифологической структуры латиноамериканской литературы» (она же «мифосистема»). Борясь с вульгарным этнокультурализмом, исследователь замещает его не более убедительным понятием «мифологической инфраструктуры» (с. 23—24). И опять остается ощущение сугубой мифологичности латиноамериканской литературы.

Между тем эта литература не более мифологична, чем всякая другая, и сознание человека Латинской Америки не более мифологично, чем сознание человека западного типа, да и не в одном мифологизме там дело... И, конечно, пресловутый мифологизм латиноамериканской литературы обязан более специфическим факторам культурообразования Латинской Америки, ее семиотических механизмов, чем довольно-таки периферийным магико-мифологическим представлениям этнического субстрата.

Строго говоря, миф не является ни главной, ни исключительной чертой латиноамериканской литературы как феномена культуры. Эта категория вычленяется из общего состава поэтических средств латиноамериканского художественного мышления лишь в компаративистских целях, дабы выявить специфику механизма культур на материале литератур, принадлежащих разным цивилизационным типам. Специфичность тут в другом: «Миф и утопия здесь идут слитно, нераздельно, постоянно взаимодействуя, порождая своеобразные «утопио-мифологемы», так что порой просто трудно различить и соответствующим образом квалифицировать то или иное духовное образование как утопию либо миф»⁶.

И все же: почему «миф» и почему литература, какая тут есть связь? А связь есть, и недаром отечественный исследователь отмечал «некое поистине «религиозно-имманентное» значение латиноамериканской литературы как единственного яркого проявления всей сути взрывного и непредсказуемого латиноамериканского цивилизационного развития»⁷. Всем известный расцвет художественного и социального творчества пришелся в Латинской Америке на 50-е годы XX в., он получил название «латиноамериканского бума». Но на рефлексивном уровне он стал осмысляться, естественно, позже — тогда-то из него и вычленили пресловутый «мифологизм».

МИФОЛОГИЗАЦИЯ МИФА

В Советском Союзе, как всегда, идея «мифологизма» аукнулась позже, но зато уж с истинно российским размахом и советским масштабом. Необычайно популярными были тогда и «мифологичные» произведения Ч.Айтматова и В.Орлова, если говорить только о крупных, действительно значимых явлениях. Произошла необычайная по своей сути вещь: такое бесконечно множественное по своей структуре явление, как миф, стал культивироваться со всей фанатичностью советского абсолютно моно-идейного сознания! Это была парадоксальная ситуация, когда освобожденное от мифов, но все еще находившееся в их плену сознание все же тянулось к мифу, видя в нем способ раскрепощения от культурных и социальных догм и канонов. Находившееся в состоянии латентной мифологичности общество на сломе эпох наконец-то обрело возможность говорить на языке адогматичной культуры. Причем происходило одновременное «утоление жажды» (неслучайное название актуального романа) и мифом, и документализмом сразу. Сквозь эту призму и был воспринят у нас в 1968 г. роман «Сто лет одиночества» Г.Гарсиа Маркеса, популярность которого в советском контексте изумляла и самого автора. Как же возник миф о латиноамериканском мифе? Для выяснения этого вопроса придется обратиться к самым началам становления латиноамериканского культурного мира.

ОСНОВАНИЯ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО МИФОГЕНЕЗА

Латиноамериканская культура возникала не исключительно на основании традиционных мифологем, исторически встроенных в общественное бытие европейского типа — бытие было новым, иным, поэтому все транспонированные культурные концепты неизбежно подвергались радикальной ресемантизации, да к тому же дополнялись автохтонными смысловыми коннотациями. И вот Новый Свет принимается творить собственные мифосимволы, в которых кристаллизуется структура его мирообраза. Поэтому можно с полным основанием говорить о специфически латиноамериканском мифогенезе, поскольку речь идет о культуре не только становленческого, но и самосозидающего типа, и без мифогенеза как основного креативного инструмента тут никак не обойтись. Однако мифологическая составляющая здесь является всего лишь частью более масштабного утопического проекта, обретающего в Латинской Америке особые, культуротворческие коннотации.

Можно сказать, что если европейский образ мира обусловлен наличием прототипа, то латиноамериканский ориентирован на некий гипотетический *эпитип*, сотворение которого и составляет смысл латиноамериканской культуры. Причем ориентированность эта, устремленность *вовне*, в запредельное *más allá* возникла еще до начала собственно Конкисты — она существовала в зародыше уже в сознании устремившихся к берегам неведомого авантюристов-первооткрывателей. Можно полагать, что латиноамериканский мир был *явлен* или *дан* еще до своего открытия — ведь его образ несли в своем насквозь мифоориентированном, мифотропном сознании плывущие *открывать* его первопроходцы. Именно первопроходцы, от-

крыватели, а не конкистадоры-завоеватели, поскольку их миссия относилась к более трансцендентному, бытийному уровню, нежели только грубо эмпирическому, материально-завоевательскому.

Сам первооткрыватель так никогда и не узнал, что же именно он открыл. Он умер, не подозревая, что открыл огромный континент. Но, даже не зная этого, он писал в своих сообщениях именно об *открытии*, словно бы устанавливая, утверждая навсегда некий когнитивный алгоритм, самоинтерпретационную эпистему. (Попутно можно заметить, что собственно континент Колумбу и не был нужен, поскольку он осознавал свое открытие именно в модусе острова, т.е. идеального, мифологического топоса.) Но вот хронист Андрес Бернальдес именуется Колумба не иначе как «изобретателем» (*inventor*) Индий, а далее речь идет уже об «Изобретении Индий»⁸, «изобретении Америки» и т.д. Лукавая эта инвенция с самого начала обусловила некоторую двойственность в отношении латиноамериканца к собственной этиологии: дело в том, что в испанском языке слово «*inventar*» означает не только «изобретать» или «выдумывать», но в первую очередь «открывать» неизвестное и в то же время «создавать» нечто до сих пор не бывшее. То есть понятие чисто умозрительное, спекулятивное оказалось слитым по контаминации с понятием операционально-деятельным. Эта двойственная коннотация имажинативной практики и определила в будущем специфически креативную, культуростроительную направленность латиноамериканской утопической рефлексии.

ВООБРАЖАТЬ — ЗНАЧИТ ОБРАЗОВЫВАТЬ

Слово «*invención*» прижилось и если не стало плотью, то уж точно вошло в сознание, сделалось атрибутом латиноамериканского этоса, инструментом интерпретации собственного способа бытия в позднейшие эпохи, когда стала происходить верификация предданного образа мира. Сама Латинская Америка исторически возникла как своего рода плод воображения, во многих своих аспектах это «страна» действительно придуманная, выдуманная, как утверждают сами творцы латиноамериканской культуры, не случайно столь пристрастные к поэтике измышления, выдумки, инвенции (и инвентария) как способа самопознания и, в конечном счете, к мифотворчеству. Однако мифотворчество здесь оказывается продолжением описания себя же — но уже вне себя, за пределами себя, то есть там именно, где это подлинное, искомое «Я» только и может находиться. Таким образом, в Латинской Америке миф как культурообразующий механизм совмещается с *утопией*, имеющей в латиноамериканском сознании безусловную положительную коннотацию.

Собственно, это и не миф, и не утопия, а некий специфический способ самоидентификации, стабильно описываемый в таких, например, характерных дефинициях: «в латиноамериканском мышлении рассуждение о том, какие мы есть, всегда сопровождается представлением о том, какими мы *должны быть*, потому что *можем быть*, и у нас есть все исторические, социальные, экономические, политические, ментальные и художественные основания для того, чтобы это было. *Смысл великой метафоры в том, что мы представляем собой то, что думаем о себе в измерении будущего*»⁹. Подобного рода почти буквально совпадающие высказывания можно на-

низывать страницами, но, возможно, самое примечательное — это поэтическое переложение данного рационального дискурса, предложенное в 2002 г. Гарсиа Маркесом (причем, совершенно органично для его творчества): «Жизнь — это не то, что ты прожил, а то, что ты вспоминаешь и как ты это вспоминаешь для того, чтобы рассказать об этом». А ведь еще в 20-х годах XX в. выдающийся перуанский мыслитель Хосе Карлос Мариатеги писал: «Мы можем обрести реальность только на путях фантазии». Вот в этом извечном полагании себя вне себя, в этом самообретении вне наличной данности и сотворении *воображенной* реальности как истинной, но еще не сбывшейся реальности и видится глубинный смысл процессов, определяющих специфику мифологизма Латинской Америки как фактора ее культурогенеза.

Воображение в латиноамериканской культуре играет роль моделирующего механизма, содействующего культуротворческому процессу в узловых актах самосозидания; оно является фактором, замещающим некоторые привычные нам культуростроительные понятия — именно потому, что это культура молодая, все еще находящаяся в процессе самосотворения. Поиск истины о себе традиционно ведется через образ, выражение, форму. Пластически выраженная мысль, само художественное письмо выступает в Латинской Америке как послание, как явленный смысл. «Человеческой реальности не возникнет, если ее не создаст также и человеческое воображение», утверждает мексиканец Карлос Фуэнтес, полагаящий, что феномен барочности, проявляющийся в словесной избыточности латиноамериканского писателя, объясняется его стремлением заполнить пустоту, в которой он обретается. Закономерно, что образ в латиноамериканской литературе имеет более высокую аксиологическую значимость, чем идея. Неудивительно, что в ее лоне возникают гипертрофированные представления об образе как наивысшей культуротворческой силе, способной «обратиться в историю»: «Образ как абсолют, образ самосознающий, образ как последняя из возможных историй»¹⁰.

Латинская Америка творится образом и выражает себя в образе — отсюда и гиперболичность ее культурного дискурса. Традиционно лишенная психологического измерения латиноамериканская литература компенсирует его отсутствие чрезвычайной плотностью и экспрессивностью художественной фактуры, формы, в своем безмерном разрастании тяготеющей к самодостаточности, к замещению облекаемого смысла. В выступлениях бразильских участников на состоявшемся летом 2001 г. в Москве Всемирном форуме латиноамериканистов звучали такие примечательные определения литературного творчества: «фантазия как отображение (!) национальной реальности, ее самообраз», «активная гиперболизация», «сверх-предельность» (*transgresión de límites*). Это качество латиноамериканского художественного сознания модельно проявилось в творчестве крупнейшего его представителя, о котором уже шла речь, — Гарсиа Маркеса.

Г.ГАРСИА МАРКЕС КАК ДЕМИФОЛОГИЗАТОР

Огромное количество открытых и скрытых цитат, реминисценций, мифологических аллюзий и архетипических коннотаций, инкорпорированных в текст романа «Сто лет одиночества», провоцируют читателя, воспитанного на литературной традиции, вычитывать некие универсальные или хотя

бы привычные смыслы, ориентированные на структурообразующий миф. Однако в этом случае было бы бесполезным пытаться проследить развитие смыслов по ниточке логики, потому что Гарсиа Маркес использует символы с оборванными связями. Образы разнопорядковых смыслов наслаиваются друг на друга, соплагаются, нахлестываются один на другой, создавая все новые вариации матричной сюжетики. В «Осени патриарха» автор применил этот прием уже сознательно, но поздний его роман обладает, в отличие от первого, совершенной внутренней целостностью.

Писатель играет с универсальными символами, образами и понятиями, сопрягает их вопреки свойственным им внутренним смыслам и законам, сочетая их по релевантному для его поэтики принципу инцеста и порождая, соответственно, фантомные смыслообразы, символы-обманки. Механизм травестийного парафраза в сочетании с приемом снижающей высокой мифологизм «профанации» трансформирует самые высокие, классические мифологемы. Однако присутствие инокультурных цитат в творчестве Гарсиа Маркеса, вернее его транскрипции универсальных сюжетов, топов, архетипов, мифов еще не определяет специфики организации разнородного материала. А здесь-то и проявляется особость манеры Гарсиа Маркеса: воспроизводя тот или иной знак культурного текста, писатель берет его вне имманентного ему значения, вне референциальных связей и сообщает ему некий совершенно иной, только ему ведомый смысл.

Впрочем, прием иначения инокультурных смыслов является имманентным для механизма всей латиноамериканской культуры. Что же касается Гарсиа Маркеса, по общему мнению «самого мифологичного» писателя Латинской Америки, то приходится со всей определенностью заявить, что он совершенно не мифологичен. Должен признаться, что в этом тезисе я принципиально расхожусь и с мнением большинства отечественных латиноамериканистов и с позицией Е.М.Мелетинского, убежденно (но не слишком убедительно) писавшего о якобы глубоком мифологизме латиноамериканских писателей вообще, а Гарсиа Маркеса — в особенности. Как я уже говорил, такая была эпоха — подлинное зачатие мифом. Симптоматично, что Гарсиа Маркес начинал свою деятельность в журнале с провоцирующим названием «Mito» («Миф»), создатели которого утверждали, что «Mito» стремился к тому, чтобы стать национальным антимифом»¹¹. Занявший принципиально открытую позицию по отношению к национальной действительности и современной литературе, журнал сразу же выдвинул девиз: «Слово за словами». Художественное, поэтическое слово должно было обрести изначальную мощь и передать сущностное, подлинное начало нации, потому что, как писал журнал в 1957 г., «мы не знаем собственного облика... Смерть — вот единственная действительно серьезная и необратимая вещь, происходящая в нашей жизни»¹².

Так вот, роман «Сто лет одиночества» (который, по мнению Е.М.Мелетинского, «как бы синтезирует различные варианты мифологизма»¹³) воспроизводит традицию латиноамериканской литературы и в то же время оспаривает ее, подвергая парафразу и травестии на общих основаниях. Наиболее кардинальную переработку претерпевает действительно сакральная для латиноамериканского сознания идея утопии. По этому поводу К.Фуэнтес справедливо заметил, что «Сто лет одиночества» представляет собой «подлинный пересмотр утопии, эпики и мифа Латиноамерики»¹⁴. В

частности, Гарсиа Маркес инвертирует универсальную мифологию хрустального дворца (города), обращая ее в роковой фантазм «зеркально-призрачного города». Сверкающий стеклами город в массовом сознании соотечественников Гарсиа Маркеса должен был представлять действительно чудом, поскольку в обиходе стран карибского региона нет обычая и необходимости остекления домов: в жарком климате достаточно деревянных жалюзи. Аналогия «стеклянные здания», «стеклянные окна» — «нафантазированный мир» будет развита в создававшихся параллельно с романом рассказах «За любовью неизбежность смерти» и «Море исчезающих времен», а затем получит продолжение в «Осени патриарха», где будет означать именно призрачность «Дома Власти».

В романе «Сто лет одиночества» этот образ является парафразом целого ряда взаимосвязанных идеологем. Колумбийский писатель изображает Макондо принципиально иным: обреченный на разрушение город был «из зеркал и миражей», что придает его образу коннотацию эсхатологической проклятости: так, в «Осени патриарха» мотив одиночества диктатора перекликается с мотивом зеркал. Характерно, что о «стеклянном» городе в романе «Сто лет одиночества» пророчествует не кто иной, как мудрый чародей Мелькиадес, персонаж inferнального толка, в то время как его ученику, наивно-восторженному неопиту и первооснователю Хосе Аркадио Буэндиа снится «шумный город с зеркальными стенами» (своего рода новый Вавилон), который он тут же повелит заложить и даст ему имя Макондо. Отнюдь не случайно этот образ обращается в финале в редуцированный аналог «блудницы Вавилонской» — «призрачный бордельчик», которым и заканчивается история Макондо. Вот почему все это — действительно «пересмотр утопии, эпики и мифа Латиноамерики» писателем, который, по удачному определению А.Кофмана, если и создает миф, то «не столько по канонам коллективного дорационалистического сознания, сколько по воле своего воображения»¹⁵.

АПОКАЛИПСИС ИЛИ УТОПИЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ?

И все же остается открытым вопрос: почему, собственно, роман «Сто лет одиночества» заканчивается якобы мифическим «апокалипсисом». Ответ лежит в самой природе художественного мышления Гарсиа Маркеса. На чисто конструктивном уровне такой финал обусловлен схемой, определяющей композицию всех произведений Гарсиа Маркеса: долгое ожидание, за которым следуют крах, крушение, гибель (иногда вынесенная за скобки). В некоторых произведениях эта же схема выступает в инвертированном виде, но чаще всего чисто сюжетная развязка бывает мнимой и не является разрешением внутренней коллизии.

В романе «Сто лет одиночества» дело не в самом «апокалипсисе», присутствующем здесь лишь мотивной оболочкой: эпизод уничтожения «Макондо» под натиском стихии — это удвоение образа (согласно принципам поэтики Гарсиа Маркеса), гораздо более подробно и убедительно выпisanного разрушения Дома, символа одиночества. А Дом не просто пустеет, старится и разрушается — он постепенно все больше сливается с природой, подчиняясь ее органике и стихийности, которые растворяют в себе доминанту насилия, это проклятие рода Буэндиа и всего Макондо. Ведь

разрушается не просто Дом — разрушается искусственность мира, погрязшего в эгоизме, одиночестве и замкнутой, инцестуозной любви: «Осаждаемые со всех сторон ненасытной природой, Аурелиано и Амаранта Урсула продолжали ухаживать за душицей и бегониями и защищали свой мир демаркационными линиями из негашеной извести»; предсмертный миг оказывается и «мигом внезапного прозрения»: оставшийся в абсолютном одиночестве, Аурелиано «удивленно глядел на дерзкую паутину, опутавшую мертвые кусты роз, на упорно лезущие отовсюду сорняки, на спокойный воздух ясного февральского утра»¹⁶. Поэтому «апокалипсис» означает не конец, а именно преобразование мира, торжество «чудесной» естественности, знаменует преодоление дурного времени (чумы, одиночества, недоброго часа) и возрождение жизненной (в том числе и человеческой) органики в ее природной открытости, витальной стихийности латиноамериканского мира. В поэтике Гарсиа Маркеса подобные катастрофические, преодолевающие жизненную фактичность финалы всегда означают торжество *иной*, над- и внежизненной реальности.

Таким образом, по замыслу Гарсиа Маркеса финал означает и гибель, и торжество, и начало и конец, разомкнутую освобожденность замкнутого мира. Как и замышлялось, все свершается купно, симультанно, на всех уровнях разом. Объективно, автор преодолевает манихейскую дихотомию добра и зла, пессимизма — оптимизма, альтернативного «или — или», мнимо единой истине авторитарности противопоставляет равноправность множества истин и беспредельным невероятием «реальностей» утверждает бесконечность правды жизни. Гарсиа Маркес видит в природе онтологически соравный человеку субъект бытия — взгляд, предполагающий не возвеличивание «дикой» природы до уровня «венца творения», а напротив — совмещение человека и предданной ему природы, с которой он сливается в серии переходных состояний. Параллельно происходит слияние мифологем дома и лабиринта, конституирующим признаком которого исследователь считает именно «мерцание жизни и смерти»¹⁷, трактуемых как неокончательные и взаимопереходные состояния. Здесь — кульминация одной из ведущих тенденций латиноамериканской литературы, предполагающая отказ от европейского рацио- и антропоцентризма и утверждение поэтического транцензуса в метафизической «инаковости».

МИФОЛОГИЗМ ДЕ/РЕМИФОЛОГИЗИРОВАННЫЙ

Так что же такое поэтика Гарсиа Маркеса и, соответственно, его единомышленников и собратьев по перу — антимиф или новый, утопически ориентированный, рационалистический мифологизм? Скорее всего, и то, и другое. В самом деле, вспомним синдром «мифологизации мифа» в уставшем от мифов, но все еще советском сознании. Как представляется, к данному случаю вполне применима мысль, выработанная отечественными семиотиками Ю.М.Лотманом и Б.А.Успенским: «Поскольку мифологический текст в условиях немифологического сознания <...> порождает метафорические конструкции, постольку стремление к мифологизму может осуществляться в противоположном по своей направленности процессе: реализации метафоры, ее буквальном осмыслении (уничтожающем самое метафо-

ричность текста) <...> В результате получается имитация мифа вне мифологического сознания»¹⁸.

Мир Гарсиа Маркеса вообще лишен какой-либо однозначности: такую можно вычитывать только в пределах одной из многочисленных его реальностей / ирреальностей. Этим объясняется «оборотность» художественного мира Гарсиа Маркеса, не сводимого к привычной европейскому сознанию абсолютизации ценностей. Все его образы взаимопереходимы и соотносимы так же, как взаимопроницаемы грезы и реальности. Так или иначе, но практически каждая книга Гарсиа Маркеса в феноменологически редуцированном виде есть модель, которая — поверх сюжетных, образных, событийных, идейных, даже архетипических рядов — воспроизводит движение от ущербного «порядка» к целостному самобытию, к самообретению во вневременной и внепространственной целостности, иногда даже и в смерти, которая возвращает поврежденную порядком жизнь в лоно стихийной естественности. Но устремленность писателя второй половины XX в. к трансцендентной целостности не означает воления порядка ни в высшем мире, ни в наличной действительности — напротив, она свидетельствует о признании такого типа мироустройства, которое альтернативно онтологическому «порядку» западноевропейской культуры и представляет собой неравновесную систему, где «порядок» и «беспорядок», сказка и документальность сосуществуют на равных основаниях.

Гарсиа Маркес, считавший себя историческим оптимистом, как художник, однако, не дает однозначного прогноза относительно будущего. Он задается не «последними», а самыми что ни на есть «первыми» вопросами бытия, насущно необходимыми молодой культуре Латинской Америки, все еще находящейся в процессе становления, а если и дает на них ответы, то они столь же первозданны, иррациональны и адамичны, как и тот мир, в котором «многие вещи не имели названия». По необходимости открытая, не редуцируемая ни к какому монизму позиция Гарсиа Маркеса, ориентированная на множественность возможных реальностей, составляет суть его художественного мышления, эстетически принципиально новаторского. В европейской культуре искусство тектонически антропоморфно, все созданное человеком уподобляется его собственному «гуманитарному» устройству. В Латинской Америке доминирует не антропоморфный принцип, все изоморфно окружающему, все еще не вполне освоенному, имеет прихотливо-ветвистую структуру. Поэтому и у Гарсиа Маркеса ключевым оказывается понятие лабиринта, определяющее стиль мышления, и стиль письма: лабиринтичны и синтаксис, и сюжет; выход же (итог, смысл, развязка) из лабиринта нерелевантен, смысл — в самом ветвлении древовидных структур текста.

Но и противостоящая «цивилизации» сила у Гарсиа Маркеса также не является «природой» в обычном, просвещенческом, понимании — это всеобщее стихийное начало, самобытная естественность, включающая в себя также и природу сотворенную, то есть вещно-человеческую бытийность, что предполагает принципиально иное осмысление пребывания человека в мире. Это *иное* самобытие и составляет ядро мировидения Гарсиа Маркеса. Оно бескачественно, принципиально не конечно, изначально и целокупно, равно включает в себя добро и зло, жизнь и смерть, реальность и ирреальность; оно, в конечном счете, изоморфно многообразным про-

цессам становления мира Латинской Америки. Мышление Гарсиа Маркеса космологично, его концепция времени и его образ мира так же диверсифицированы, множественны и лабиринтичны, как его пространство и представление о формах реальностей. Поэтому распад у Гарсиа Маркеса всегда содержит в себе обновление, влечет за собой торжество вечной и безграничной жизненности, а все ущербное замещается трансцендентной становлению бытийственной полнотой, переходя в иное качественное состояние.

Дело в конце концов не в том, что Гарсиа Маркес изображает фантастическое и «чудесное» — на этом и зиждется литература, — а в том, что он изображает исключительное, экстраординарное как образно-типическое, и не только изображает, но еще и убеждает в этом своих читателей в актах коммуникации внехудожественного ряда: в журналистских статьях, интервью, беседах, круглых столах и пр. Так, в преддверии своего 80-летия он внезапно заявил, что на самом деле родился на год раньше — и весь мир поспешил переправлять энциклопедии и срочно готовиться к юбилею Великого Сказителя, титул которого был ему присвоен официально. В европейской культуре экстраординарное, не переставая быть таковым, выступает в ореоле многочисленных смысловых, культурных детерминант; у Гарсиа Маркеса экстраординарное лишено всяких дополнительных коннотаций, оно абсолютно естественно и, будучи мультиплицировано, по сути теряет статус «чудесности», переходя в разряд обыденности. Гарсиа Маркес низводит универсальные мифы — и прежде всего библейскую архетипическую систему, на которой держится западноевропейская культура, — до уровня расхожих топосов массового сознания, и это совершенно естественно для культуры с неготовой, неустоявшейся системой бытийных координат, которая создает собственный образ из множества разнопорядковых культурных сколков. В данном случае прием травестийного парафраза служит созданию нового художественного качества, соответствующего иному онтологическому строю и иному миропредставлению.

Мы рассмотрели случай разложения мифосознания и дискретного вбирания его в художественное творчество лишь одного, пусть крупнейшего представителя латиноамериканской культуры. Можно ли считать этот случай типичным, модельным для латиноамериканского художественного сознания? Для ответа достаточно припомнить ключевые для становления латиноамериканской культуры 20-е годы XX в., когда в Бразилии в рамках проекта так называемого «модернизма» (местного варианта авангарда) был провозглашен тезис «антропофагии», т.е. поглощения всех качеств мировой культуры во имя выстраивания собственной целостности. Таким образом, можно считать, что принцип мифотропной агглютинации вполне распространяется на пространство всей латиноамериканской культуры и может считаться характерологической ее чертой.

Что же касается функционирования самого мифа в человеческой культуре и в латиноамериканской, в частности, то, видимо, придется согласиться с К.Хюбнером, заключающем свою книгу выводом о «неустранимости вопросов, поднятых исследованием мифа»¹⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Е.М.Мелетинский. От мифа к литературе. М., 2000, с. 24, 31.
- ² К.Хюбнер. Истина мифа. М., 1996, с. 6.
- ³ Автор посвятил этой теме немало публикаций, которые нашли отклик и в латиноамериканистских исследованиях.
- ⁴ А.Ф.Кохман. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997, с. 10.
- ⁵ Там же, с. 304.
- ⁶ Т.С.Паниотова. Утопия и миф в латиноамериканской культуре к проблеме взаимосвязи. — Латинская Америка, 2005, № 5, с. 89.
- ⁷ А.А.Слинько. Формирующаяся цивилизация? — Латинская Америка, 1994, № 2.
- ⁸ См. об этом: В.Матамого. De invenciones y miradas. 1492—1992. A los 500 años del choque de dos mundos. Balance y prospectiva. Buenos Aires, 1991.
- ⁹ Y.Léon del Río. ¿Por qué la utopía? Цит. по: Т.С.Паниотова. Указ. соч., с. 91.
- ¹⁰ J.L.еzаmа Lіmа. Las imágenes posibles. — Confluencias. Selección de ensayos. La Habana, 1988, p. 300.
- ¹¹ Mito. Selección de textos. Bogotá, 1975, p. 141.
- ¹² Ibid., p. 143, 150.
- ¹³ Е.М.Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1995, с. 367.
- ¹⁴ C.Fuentes. La nueva novela hispanoamericana. México, 1969, p. 63.
- ¹⁵ А.Ф.Кохман. Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе. — Современный роман. Опыт исследования. М., 1990, с. 197.
- ¹⁶ Г.Гарсиа Маркес. Сто лет одиночества. СПб., 2001, с. 431, 435—436.
- ¹⁷ Л.В.Стародубцев. Метафизика лабиринта. — Альтернативные миры знания. СПб., 2000, с. 265.
- ¹⁸ Б.А.Успенский. Миф — имя — культура. Избранные труды, т. I. М., 1994, с. 307.
- ¹⁹ К.Хюбнер. Указ. соч., с. 386.