

Ю.Н.Гирин

Виоленсия как тип культуры

Колумбийский вариант

Автор полагает, что характерный для исторического процесса Латинской Америки феномен тирании, обозначаемый здесь термином «виоленсия» («насилие»), является имманентным свойством формирования ее способа бытия. В качестве наиболее показательного образца избрана культура Колумбии, могущая служить парадигмой латиноамериканской цивилизации. Но дело не в самом факте традиционного насилия, а в том, что, как это ни странно, в Латинской Америке насилие во всех его формах оказывается конструктивным культурогенным фактором, влияющим на формирование национального самосознания.

Ключевые слова: Колумбия, репрессивная культура, насилие, самосознание, литература, самосозидание.

В общем смысле виоленсия является родовым признаком всего бытия Латинской Америки — мира, живущего «со вскрытыми венами»¹. Об этом, в частности, убедительно пишет в своем эссе «Виоленсия в современном испаноамериканском романе» чилиец Ариэль Дорфман, убежденный, что в Латинской Америке «виоленсия обусловила особый способ мировидения, нигде более не встречающийся»². В самом деле, в Латинской Америке репрессия как константа (Конкиста, социальное и расовое неравенство, диктаторские режимы, виоленсия, касикизм, комплекс врага по отношению к внешнему завоевателю, к природе и т.д.) настолько въелась в плоть историко-культурного бытия, что стала его неотторжимой частью. Необходимо подчеркнуть, что мы имеем дело с особым типом репрессивной культуры — культуры, постоянно переживающей факт репрессии, которая выступает в качестве реальной культурогенной силы.

Репрессивная культура, взятая в ее типологическом аспекте, функционирует всюду одинаково: она деформирует «нормальный» жизненный процесс, подавляет суверенную самостоятельность человеческой активности, выдавливая ее на грань бытия, вытесняя в онтологическое пограничье. В Латинской Америке ландшафт этой культуры простирается от насилия Конкисты до диктаторских режимов XX в. Естественно, репрессивные режимы известны и европейской цивилизации, но здесь объектом подавления

Юрий Николаевич Гирин — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН (yurigin@hotmail.com).

становились зрелые общественные организмы, между тем как латиноамериканский мир подвергался деформации с момента своего образования, репрессивный процесс не прекращался никогда, все более органично встраиваясь в латиноамериканскую картину мира. В широком смысле слова виоленсия является порождением истории и действительности Латинской Америки: в неустойчивых латиноамериканских социумах она возникает как производное режима диктатуры, местного произвола и гражданских войн. По сути это целая иерархия насилия, проявляющаяся на различных уровнях: это и касикизм, и макизм, и насилие над индейцем, и социальное несправедливое, и, в некоторых странах, всевластие США.

Репрессивным, чуждым, враждебным для латиноамериканского сознания является даже язык, навязанный колонизаторами. Бразилия сумела выработать собственный языковой конструкт, дистанцированный от языка бывшей метрополии, а вот испаноязычный мир все еще ищет свой способ самовыражения, настойчиво утверждая, что главная проблема литературы — это язык. Удивительным образом латиноамериканское мировосприятие трактует даже собственный пейзаж как нечто чуждое себе, враждебное, непознанное, с чем, однако, необходимо идентифицировать себя, дабы обрести полноту самосознания, ощущение самости. Таким образом, все «иное», «другое», сохраняя свой статус «чужести», приобретает одновременно характер «свойскости», «самости». Это закон функционирования латиноамериканской ментальности, который может быть верифицирован в каких угодно сферах и на любых уровнях. Началось с самой Конкисты. Уже здесь каждая историческая фигура эмблематична. Патологически жестокий предводитель завоевателей Лопе де Агирре, мятежный рыцарь, и сам хлебнувший немало бед, считал себя «князем свободы» (именно так и назвал свою книгу о нем, «восставшем ангеле», венесуэльский писатель Мигель Отеро Сильва). А Симон Боливар, великий полководец и освободитель Америки от испанского владычества, официально принял титул «диктатора», но — с мечтой о создании великого панамериканского единства... Поэтому российский ученый А.Ф.Кофман справедливо полагает: «Латиноамериканская виоленсия — сложный комплекс, реализуемый на самых различных уровнях: социальном, коллективном, индивидуальном; на уровне фольклорного сознания и художественного литературного сознания; наконец, это и реальный феномен, и сумма психических реакций, и совокупность фольклорных мотивов, и фольклорный идеал (мачо), и литературная тема, и принцип сюжетостроения, и тип героя, и модус его поведения»³.

В наиболее ярком и концентрированном виде этот, безусловно, негативный, травматический, но все же культурогенный фактор проявил и продолжает проявлять себя, как это и будет показано, в колумбийском регионе. В Колумбии феномен виоленсии стал предметом не просто научных исследований — он породил специальную науку «виоленсиологию». Но проблема в том, чтобы вписать феномен виоленсии в систему культурных координат, о чем, собственно, и говорил Кофман; чтобы контекстуализировать его, а не видеть в нем всего лишь экзотическую реалию — одну из многих черт, поспешно отмечаемых поверхностным взглядом, всегда готовым абсолютизировать любую вырванную из контекста манифестацию иного способа бытия; в том, чтобы представить феномен виоленсии — ре-

прессивного, травматического типа культуру — именно как тип культуры в его возможных типологических соотношениях и перспективной векторности. Как ни странно, виоленсия — безусловно негативный феномен социального бытия — также может представлять специфической формой цивилизационного процесса, направленного на выявление и, по возможности, описание художественно-идеологической идентичности как на уровне творца, так и создаваемой им культуры. Стремление увидеть в привычных, почти автоматически фиксируемых сознанием понятиях специфические смыслы и обусловило столь шокирующую формулировку: «культура виоленсии».

Но почему именно Колумбия? К 1910 г., когда отмечалось столетие со дня обретения национальной независимости, колумбийское общество подошло с тяжким грузом прошлого и ясным осознанием того, что необходимо всеми силами добиваться единства, мира и взаимотерпимости. В исторической памяти народа еще были свежи воспоминания о семидесяти (!) гражданских войнах, сотрясавших нацию в истекшем столетии. «Тысячедневная война» 1899—1902 гг. унесла жизни 80 тыс. колумбийцев. Как отмечает историк, это была «самая страшная, самая опустошительная гражданская война из всех, пережитых Колумбией»⁴. В 1903 г. США отторгли от Колумбии Панаму, что оставило болезненный след в национальном сознании. И все же между 1910 и 1918 гг. в стране наступило относительное спокойствие. Восстанавливалась нормальная общественная жизнь. Большим событием для Колумбии стало открытие богатейших месторождений нефти, чрезвычайно заинтересовавшее и североамериканского соседа. С начала первого десятилетия XX в. намечается некоторое оживление общественно-литературной, публицистической жизни, проявляется интерес к национальной действительности, к событиям национальной истории.

Но в 1925—1926 гг. грянула чудовищная засуха, испепелившая и села, и города. От экономического подъема начала 20-х страна двигалась к глубокому кризису 30-х годов, ко все большей зависимости от США, ко все большему бесправью рабочих и индейцев, к ожесточению общественного климата и, наконец, — колумбийско-перуанской войне 1932—1933 гг. Таково было наследие, с которым пришлось иметь дело политикам-либералам переходного этапа, трагически закончившегося в 1948 г. убийством популярного общественного деятеля левого крыла Хорхе Элиесера Гайтана. Эта провокация имела своим последствием народное восстание в столице страны, вошедшее в историю под названием «боготасо». Стихийный бунт вылился в яростную волну разрушений, в безоглядный погром, в эпидемию насилия, приведшую к многочисленным жертвам с обеих сторон. Бунт в Боготе, вызванный долго накапливавшимся в народе возмущением, был жестоко подавлен войсками. С этого момента не только Боготу, но и всю Колумбию захлестнула волна насилия, вошедшего в историю под собственным названием — «виоленсия».

Собственно «колумбийская виоленсия» охватывает период конца 40-х — начала 80-х годов; за это время страна потеряла, по разным данным, от 200 до 300 тыс. погибшими, но это трагическое явление и подобная «статистика» и в дальнейшем остаются неизжитыми реалиями национальной истории. За последние 15 лет XX в. только по официальным сведениям «в стране были убиты 4 кандидата в президенты, 1200 офицеров

полиции, 200 судей и следователей, 150 журналистов и свыше 300 тыс. рядовых граждан; 3,5 млн колумбийцев, спасаясь от насилия и угроз, выехали из страны»⁵. Как мироощущение, феномен виоленсии глубоко укоренен в колумбийском национальном сознании, для которого стало привычным ощущение террора, застоя, маразма общественной жизни.

В широком смысле слова виоленсия является порождением истории и действительности Латинской Америки: в неустойчивых латиноамериканских социумах она возникает как производное режима диктатуры, местного произвола и гражданских войн. По сути это целая иерархия насилия, проявляющаяся на различных уровнях: это и касикизм, и макизм, и насилие над индейцем, и социальное бесправие, и, в некоторых странах, всевластие США. Не являясь специфически национальным явлением, колумбийская виоленсия оказалась выражена в очень концентрированных формах. Неизбывная и тотальная виоленсия вошла в душу, в плоть и кровь колумбийского народа, стала мироощущением. Виоленсия и порождаемое ею ощущение кризиса жизненных основ, глубокая национальная травма — вот что определило основной настрой общественного сознания в Колумбии на протяжении большей части XX столетия. В колумбийской литературе феномен виоленсии стал темой чуть ли не сотни книг, а в духовном аспекте сделался главным фактором формирования художественного мышления.

Виоленсия захлестывала страну двойным накатом: в 1948—1953 гг. и 1954—1958 гг.; между этими двумя волнами оставался период относительного затишья. «Избранный» в 1950 г. президентом Лауреано Элеутерио Гомес Кастро (1889—1965), заслуживший прозвище «Монстр», развязал в стране настоящую бойню. Началась затяжная братоубийственная война. Большая часть колумбийской интеллектуальной элиты была вынуждена эмигрировать. Драматизм событий по своей масштабности не поддавался художественному воплощению. Так называемая «литература виоленсии», насчитывающая около сотни книг, в основном представляет собой жесткие свидетельские описания — «перечень мертвецов», как нелицеприятно отзывался об этих книгах Габриэль Гарсиа Маркес, стремившийся определить для себя «корни, движущие силы, и, главное, последствия этой виоленсии для тех, кто ее пережил»⁶. Формула Гарсиа Маркеса весьма многозначительна: по сути дела она фиксировала извращенное состояние колумбийского общества, поскольку латиноамериканская мысль традиционно стремится именно к созданию «перечня» окружающего мира, к самоописанию, которое и оказывается средством самопознания.

Чувство выпадения из смысложизненного порядка, ощущение метафизического «одиночества», исторической отъединенности и т.д. пронизывает практически всю колумбийскую литературу XX в., равно как и все сферы национальной жизни, наполняя ее глубоким трагизмом, охватывающим все измерения художественного освоения бытия. Кардинальная тема одиночества претворяется в системном комплексе мифологизированных мотивов, как то: смерть, пустота (ничто), пустынность вообще, «зеленый ад» сельвы, безжизненность степей-льянос, ветер, запахи (чаще всего тления, разложения), природные аномалии, «ужасность» тропиков как таковых, засуха, а также и дождь, море (оно трактуется негативно — как эквивалент степи или сельвы: неслучайно ведь Хосе Эустасио Ривера (1889—1928) дал своему классическому роману «зеленого ада» название «*Лучина*»), а также

сон, но равно и бессонница как знаки беспамятства, моровой напасти, всеобщего «смертеощущения». К этому можно добавить образ похорон, характерного, по мнению одного из критиков, для колумбийского сознания⁷. Но, конечно, трагизм колумбийского национального мировосприятия обусловлен не климатом и не географией, а ландшафтом национальной истории, являющим собой почти сплошную бойню. Все эти константы определяют собой мирообраз колумбийской культуры, вне которого понять ее просто невозможно. Виоленсия травмировала колумбийское общественное сознание и, в конечном счете, породила своеобразный тип художественного мышления.

Не являясь исключительно национальным явлением, колумбийская виоленсия оказалась выражена здесь в очень концентрированных формах. Неизбыточная и тотальная виоленсия вошла в душу, в плоть и кровь колумбийского народа, стала мироощущением. Виоленсия и порождаемое ею ощущение кризиса жизненных основ, глубокая национальная травма — вот что определило основной настрой общественного сознания в Колумбии на протяжении большей части XX столетия. В колумбийской литературе феномен виоленсии стал темой чуть ли не сотни книг, а в духовном аспекте сделался главным фактором формирования художественного мышления.

В литературном процессе Колумбии в XX в. существенную роль сыграли еще некоторые факторы. В латиноамериканской культуре в целом складывание образа собственного бытия в слове оказалось затрудненным ввиду отсутствия органически сложившегося своего, «латиноамериканского» языка. В Колумбии это чрезвычайно важное для культуuroбразовательных процессов обстоятельство имело особое значение в силу исключительно консервативного строя национальной жизни, сохранившего испанский язык в максимальной приближенности к кастильской норме. Вплоть до середины XX в. колумбийская культура, выросшая под суровой ферулой католицизма, испытывала на себе тяжкий гнет разных видов консерватизма, усугубляемого гнетом диктатур.

Возможно, этими факторами объясняется особое свойство колумбийской литературы, поэтической по преимуществу: она кажется написанной для чтения вслух, для декламации, и несет в себе, на письме, образы мнимостей, призрачных фигур, барочной игры воображения. Вообще литературный процесс как форма художественного сознания протекал в Колумбии преимущественно в сфере поэзии, а не прозы. В целом в творчестве колумбийских литераторов XX в. есть общая тенденция: движение от статичных и нормативных поэтик к ощущению Слова как хаотичной первома́тери, из которой должно возникнуть образу собственного мира и, соответственно, стремление к ярко выраженному языковому жесту, к внутренней свободе.

1920–е годы для многих культур связаны с радикальными авангардистскими инновациями. Однако литературу Колумбии, остававшуюся приверженной традиции испаноамериканского модернизма, авангардизм не смог всколыхнуть и сказался в ней лишь теллуристической тенденцией, заставившей писателей обратиться к проблемам реальной, исконно-национальной жизни. Так сложился феномен теллурического романа, который, по справедливому соображению В.Б.Земскова, аналогичен много более раннему процессу «возникновения национально-характерного «языка» ис-

куства в «старых» литературах, языка, сформировавшегося еще на стадии эпоса, фольклора⁸. То есть речь идет о своего рода культурном космогенезе, о художественном конструировании своего мира путем созидания его образа в слове. Именно такой язык культуры, способ национального самовыражения был давно и крайне необходим Колумбии, да и не только ей, поскольку речь идет о типологически общем для стран Латинской Америки феномене. Такой теллуризм несет в себе утопические представления о новом человеке, новом мире, выраженные особым художественным языком и содержащие эсхатологическое видение бытия.

Для колумбийского теллуризма, как и для всей национальной литературы XX в. своего рода идейно-художественной матрицей послужил классический роман национального романтизма «Мария» Хорхе Исаакса (1837—1895) — вся последующая колумбийская проза является одновременно и продолжением и опровержением идиллической «Марии». В литературе XX в. природа, воплощаемая в различных топосах, по-прежнему противостоит «цивилизации», по-прежнему сохраняет некие исконные ценности. Но характер этих ценностей уже не безусловно позитивен — напротив, оставаясь смыслополагающим началом колумбийского образа мира, природа чаще предстает источником неизбежного зла, пронизывающего национальное самосознание. А «варварство» в форме виоленсии стало основным сюжетом колумбийской теллурической литературы, независимо от разновидностей насилия.

В колумбийской литературе, как и во многих других латиноамериканских литературах, стадияльно последовательные этапы не сменяли друг друга, а совмещались, образуя хронологически растянутую слоистую массу. Так, испаноамериканский модернизм, авангардизм и реализм растворились в общем потоке социально ориентированной литературы виоленсии, теллуризма и позднейших явлений. Взошедшая на почве костумбризма литература продолжала методично описывать быт колумбийской глубинки. Но злоба дня требовала уже не описания, а выражения колумбийского национального характера, и первым это сделал Х.Э.Ривера. Он порвал и с традицией добродушных костумбристских олеографий, и с изысканными стилизациями испаноамериканского модернизма и выразил драму внутреннего и внешнего национального бытия своего времени. Ривера разрушил литературность и создал литературу. Творчество этого виднейшего мастера латиноамериканской литературы связано с обновительными тенденциями художественно-идеологической жизни континента первых двух десятилетий XX в.

О своем праве на место в новом мире колумбийская литература заявила в 1920-х годах, когда оформилась группа, которая и называлась «Los Nuevos» («Новые»), просуществовавшая примерно до 1925 г. Какой-либо своеобразной художественной программы эта группа не выдвинула — возникла она лишь благодаря одноименному журналу — но ее участники (Хорхе Саламеа, Х.Э. Ривера, Леон де Грейфф, Луис Видалес, Рафаэль Майа, Херман Арсиньегас, Альберто и Фелипе Льерас Камарго, Луис Техада и др.), впоследствии избравшие разные творческие пути, были действительно движимы общим духовным импульсом обновления. Жизнь журнала «Los Nuevos» оказалась весьма скоротечной (всего пять номеров), но его авторы стали основными подвижниками современной колумбийской

литературы. «Новые» с трудом избавлялись от груза модернистских поэтизмов и сентиментального стихотворства, породивших в колумбийской культуре поветрие «сонетизма». Все же в 1920-е годы авангардистские идеи проникают в атмосферу провинциально-традиционной Колумбии. В частности, на художественное мышление группы немалое влияние оказала Октябрьская революция в России. В 1924 г. журнал писал: «Господи сохрани и упаси от литературного совершенства! Стихи должны быть слегка вывихнутыми, но живыми... Настало время свернуть шею музыке!»⁹.

Новое поэтическое движение, отразившее кризисное состояние общества, объединилось вокруг журнала «Mito» («Миф»): он был учрежден в 1955 г. и просуществовал до 1962 г. (всего вышло 42 выпуска). Рупор нового поэтического поколения предоставлял свои страницы для публикаций не только литературного, но и документального и социально-философского характера, направленных на демифологизацию колумбийского национального сознания. Как писал в 1958 г. один из авторов журнала, «Mito» стремился к тому, чтобы стать национальным антимифом»¹⁰. С первых же дней своего существования «Mito» провозгласил, что является «журналом недовольных общественной жизнью, трибуной мятежников, хотя и не революционеров»¹¹. Занявший принципиально открытую позицию по отношению к национальной действительности и современной литературе, «Mito» 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. Отсюда особо пристальное внимание журнала к проблеме художника в тоталитарном обществе, в системе тотального насилия. Выжить — и при этом остаться нонконформистом: вот в чем видели свою позицию колумбийские художники слова, стремившиеся вывести культуру из состояния паралича, вернуть языку его действенность. Последний номер журнала был намеренно посвящен вошедшему в силу течению надаистов, начисто отрицавших систему ценностей группы «Mito», как и все системы и все ценности (см. дальше), и тем самым продемонстрировал сильный жест и волю к преемственности культурных форм. Благодаря журналу «Mito» нонконформистская литература заложила традиции новой большой колумбийской литературы, о чем свидетельствует творчество одного из его авторов — Габриэля Гарсиа Маркеса, первые рассказы которого были напечатаны именно в «Mito».

Границы между реальностями или фрагментами одной и той же реальности оказываются стертыми, в разных формах и видах воспроизводится неизбывная ситуация пограничья: «зыбкая грань грез и реальностей» («Другая сторона смерти»), о которой писатель впоследствии говорил: «есть нечто, что мы можем назвать парареальностью»¹³. Такое промежуточное состояние, которое в овнешненном варианте обретет впоследствии обозначение «дурного» или «недоброго» времени, выступает здесь в различных ипостасях: это двойничество, идентификация с покойным, зеркальное раздвоение («Диалог с зеркалом»), материализация нематериального, ожидание предвещанного, примстившегося события, жизнь на грани безумия, впадения в ирреальность («Глаза голубой собаки»), летаргиче-

ский сон, парализованность сознания и тела («Набо — негритенок, заставивший ждать ангелов»), запах (чаще всего отвратительный или связанный с чем-нибудь неприятным), ирреальность, вторгающаяся в реальность («Тот, кто ворошит эти розы»), остановившееся либо расслоившееся время, стихийная напасть, нарушающая порядок мира («Исабель смотрит на дождь в Макондо») и, конечно, смерть — «смерть живая. Смерть подлинная и настоящая» («Третье смирение»).

Смерть в поэтике Гарсиа Маркеса — основная форма парареальности — также сложна и многолика. Чаще всего это не просто смерть, не полный и окончательный уход из жизни, а форма не-жизни, особое, вневременное состояние, некое длящееся состояние между жизнью и смертью, реальностью и ирреальностью, дление промежуточности, обозначенной как «одиночество» («Огорчение для троих сомнамбул»). Проявления этого послесмертия многообразны: мнимая смерть, метемпсихоз, долгая агония, затянувшееся ожидание смерти, сон, забвение, взгляд на жизнь из не-жизни, смерть пригрезившаяся (а также предвещанная, отложенная), похороны, подготовка к собственной смерти. Наконец, встречается смерть умноженная — хотя этот случай обязан, скорее, специфическому для Гарсиа Маркеса приему умножения сущностей. Иноформами смерти являются и обратимые мотивы: нескончаемая жара — нескончаемый дождь; бессонница — летаргический сон. Бессонница, к тому же, связана с мотивами безумия, вообще — массового, т.е. морового поветрия. Таким образом, смерть выступает в поэтике Гарсиа Маркеса и в своем традиционном значении — как гибель, исчезновение из жизни, — и в качестве метафорического перехода в состояние инобытия, обретающего различные проекции и воплощения. В дальнейшем творчестве писателя понятие смерти получает новые преломления: она и «осень», и сам разлагающийся вживе «патриарх», и вечный дождь в Макондо, и «палаая листва», и одинокий полковник, этот потерявший смысл жизни бывший бойцовый петух, и само повисшее в воздухе ожидание заранее объявленной смерти. За всем этим стоит не всегда артикулируемое, и даже чаще всего скрываемое ощущение национальной трагедии. Тем не менее виоленсия как пандемия, как всевластное и всеохватное зло, — эта идея пронизывает собой все творчество Гарсиа Маркеса, проявляясь в ряде взаимосвязанных метафор и мотивов, которые конкретизируются, в основном, в символе чумы.

Катастрофичность, даже апокалиптичность мировидения не является индивидуальной особенностью Гарсиа Маркеса — она, по свидетельству его современников, была общим тоном мировосприятия колумбийцев, объяснимым историческими обстоятельствами. К этому следует добавить обстановку постоянных природных катаклизмов — затяжных ливней, тайфунов, циклонов, землетрясений, а также эпидемий, — в которой вырос будущий писатель, впитавший в себя ощущение неотступной тревоги.

К политической жизни своего жестокого времени Гарсиа Маркес, несмотря на упреки друзей, предпочитал относиться как художник, а не как обличитель, видя в политике одно из выражений негативных форм реальностей. Он был твердо убежден, что *отражать* политическую проблематику романисту не пристало, какими бы ни были его субъективное восприятие событий и объективная вовлеченность в сами события. Поэтому, считал он, дело писателя — *выражать* действительность во всех ее аспектах,

со всем зловещим и всем чудесным, что в ней содержится. Но выражать в его понимании означает создавать, творить при помощи воображения, которое он категорически противопоставлял выдумке и фантазии и парадоксальным образом связывал с принципами реалистичности, фактографичности и документализма.

В общем смысле «Сто лет одиночества» («Cien años de soledad», 1967) — это эпическое повествование, тяготеющее к тотальному воспроизведению прежде всего латиноамериканского образа мира в его разносоставности и незавершенности и создающее в результате некую обобщенную модель бытия. Сам автор говорил: «Я стремился к созданию всеохватывающего романа» (*novela total*). Это позиция латиноамериканского художника слова, для которого «воображать» значит творить реальность, сочинять ее, буквально *образовывать*. Таким образом, по замыслу Гарсиа Маркеса, финал означает и гибель, и торжество, и начало, и конец, разомкнутую освобожденность прежде замкнутого мира, в результате чего мнимо единой истине авторитарности противопоставляется равноправность множества истин и утверждается бесконечность «реальностей» жизни.

Гарсиа Маркес видит в природе онтологически соравный человеку субъект бытия — взгляд, предполагающий не противопоставление «дикой», «варварской» природы и «цивилизованного» преобразователя ее, а напротив — совмещение человека и преданной 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»¹⁴, трактуемых как неокончательные и взаимопереходные состояния. Как уже говорилось, в поэтике Гарсиа Маркеса время линейное (историческое) накладывается на время циклическое (мифопоэтическое), подобно тому, как совмещаются и другие диаметрально противоположные категории, образуя новое, внутренне качество. Поэтому и событие смерти у Гарсиа Маркеса не тождественно акту смерти: смерть самодовлеющая, она может овнешнить себя различными развертками, не всегда отличимыми от жизни. В поэтике Гарсиа Маркеса чума, мор, вечность одиночества, нескончаемое ожидание момента истины суть меты обыденной, дурной повседневности, «скверного времени», «искривленного» порядка вещей. В этой жизни даже солнце кажется «дурной заразой». Бесконечное дление такой псевдожизни хуже смерти, поскольку смерть для Гарсиа Маркеса — смерть полная и окончательная — в своей истинности сродни той истинной жизни, что мнится за пределами обыденного, повседневного существования и потому так же трансцендентна, как и смерть. Поэтому для него обычен образ неполностью умершего покойника, которого надлежит похоронить окончательно, по-настоящему.

И все же, как говорит у Гарсиа Маркеса Боливар, «жизнь не кончается со смертью <...> Есть различные способы жить, порой более достойные»¹⁵. Природа художественного творчества Гарсиа Маркеса представляет собой уникальное явление, в то же время индивидуальные свойства его поэтики отражают основные характеристики латиноамериканского культурного мира, неслучайно получившие в критике обобщенное наименование «макондизм»¹⁶. В творчестве Гарсиа Маркеса явлена кардинальная, болевая для латиноамериканского сознания проблема соотношения воли человека,

его личностного самостояния и самопризнания, и внеположных ему обстоятельств, соотношения, в общем смысле составляющего формулу судьбы. Практически все, в том числе и документальные по жанру произведения Гарсиа Маркеса имеют в своей основе проблему испытания судьбой, противостояния человека вмененным ему экзистенциальным обстоятельствам. При этом не имеет существенного значения, в какой форме выступает внеположная (и в то же время имманентная) человеку сила, — природа или традиционно противопоставляемая ей цивилизация. «Цивилизация» в данном случае понимается не в узко позитивистском смысле, а как совокупность социальных, культурных институтов, включая религию, традиции, и узаконенные обычаем ценности.

Вот эти хрупкие, не консолидировавшиеся еще в новом мире социальные конструкции, заставляющие латиноамериканское сознание переживать комплекс неполноты, несостоятельности, который Гарсиа Маркес и называет «одиначеством» во всей его многоликости, и образуют внутренний сюжет (или метасюжет) всего его творчества, проходя в нем испытание на прочность и, как правило, не выдерживая его. С другой стороны, стремящаяся к максимальной самореализации личность — творец и действователь латиноамериканского бытия — также проблематизируется, предстает в критическом свете, ибо, если такая личность и обретает свое «Я», то только в крайней форме самоутверждения: в облике каудильо, тирана, диктатора, авторитарной личности, которая также оказывается ущербной в своем «одиначестве власти». И всякая попытка самоутверждения в наличной реальности оборачивается поражением, поскольку подлинное самообретение мыслится только в ином, парареальном измерении.

Творчество Гарсиа Маркеса означило для колумбийской литературы переломный этап, определивший новые принципы поэтики и разработки художественной модели национального самосознания. Гарсиа Маркес был первым колумбийским писателем, кто обратил традицию национальной танатологии в художественный прием, служащий сотворению новой, многомерной картины мира.

В последние два десятилетия XX в. в колумбийской литературе обозначился качественный перелом. В нее вошла целая плеяда талантливых и разносторонних писателей, характер дарования которых не позволяет выделить их сколько-нибудь очевидную общую черту — неслучайно название одного из объединений «Безымянное поколение». Безусловно общей для них является лишь удивительная творческая продуктивность. Это поэт и критик Хайме Гарсиа Маффла (1944), создатель поэзии строгих форм, рациональной и вместе с тем глубоко религиозной; автор десяти романов и книги рассказов Густаво Альварес Гардесабаля (1945), разрабатывающий актуальные социальные темы; поэт и эссеист Хуан Мануэль Рока (1946); Рафаэль Умберто Морено-Дуран (1946), автор многих романов, блестящий и ироничный эссеист, любитель стилистической игры; поэт Хуан Густаво Кобо Борда (1948), пишущий в довольно герметичной манере, который проявил себя также как критик, издатель и автор книг о крупных национальных поэтах.

Итак, опыт колумбийской литературы XX в. свидетельствует, что, несмотря на глубокую историческую травму, она эволюционировала к такому типу художественного сознания, который позволил ей обрести веру в

слово как в средство самосозидания и самоутверждения. И все же... Вот, в 2011 г. Фабио Хурадо Валенсия (1954) выпустил «Антологию колумбийской поэзии. 1931—2011». Можно предположить, что речь идет о своеобразном подведении итогов. Но на обложке изображена символическая фигура связанного человека с оковами на ногах и со стертым лицом. А Мария Мерседес Карранса (1945—2003), например, пишет в стихотворении «Родина»: «Все в этом доме сплошная руина <...> И мы в этом доме все живо погребены»¹⁷.

Но, может быть, насилие как тип культуры характерно не только для Колумбии и не только для Латинской Америки?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом: Эд.Галенно. Вскрытые вены Латинской Америки. М., 1986.

² A.Dorfman. Imaginación y violencia en América. Santiago de Chile, 1970, p. 9.

³ А.Ф.Корфман. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997, с. 273.

⁴ С.А.Гонимонский. Колумбия. М., 1973, с. 179.

⁵ М.Л.Чумакова. Мирный процесс в Колумбии. — Латинская Америка, 2001, № 11, с. 28.

⁶ G.García Márquez: Ahora doscientos años de soledad. Entrevista con González Bermejo. — Casa de las Américas, 1973, N 63, p. 162.

⁷ В.Ротрок. La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea. Bogotá, 1988, p. 231.

⁸ В.Б.Земсков. Особенности венесуэльско-колумбийской прозы. — Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М., 1976, с. 256.

⁹ Цит. по: D.Jiménez Páneso. Rafael Maya. Bogotá, 1989, p. 8.

¹⁰ Mito. Selección de textos. Bogotá, 1975, p. 141.

¹¹ Ibid., p. 411.

¹² Ibid., p. 143, 150.

¹³ G.García Márquez: Ahora doscientos años de soledad, p. 163.

¹⁴ Л.В.Стародубцева. Метафизика лабиринта. — Альтернативные миры знания. СПб, 2000, с. 265.

¹⁵ Г.Гарсиа Маркес. Генерал в своем лабиринте. Собрание сочинений. М., 1998, с. 121.

¹⁶ E.Volek. José Martí, ¿fundador de Macondo? — Trascendencia cultural de la obra de José Martí. Actas del Simposio Internacional. Universidad Carolina de Praga, 2003.

¹⁷ F.Jurado Valencia. Poesía colombiana. Antología. 1931—2011. Bogotá, 2011, p. 133.