
Ю.Н.Гирин

«Куэнтеро»

Человечество потеряло Габриэля Гарсиа Маркеса — величайшего писателя не только Колумбии и не только Латинской Америки, но и всего современного мира. Нобелевский лауреат (1982), обладатель множества международных премий и наград, он, по местным понятиям, принадлежал к роду сказителей-«куэнтеро», каковым и сам себя считал. Возможно, этим и объясняется особенность его повествовательного дара. Попытаемся понять суть его творчества.

Ключевые слова: Колумбия, Габриэль Гарсиа Маркес, сказитель, власть, любовь, одиночество, смерть, природа, мифологизм.

На планете Земля вряд ли сыщется человек, который хотя бы не слышал имя великого писателя Латинской Америки. Но вот почему «куэнтеро» — это придется объяснять специально. Для латиноамериканца, тем более представителя карибской культуры, тут все ясно. Куэнтеро — это народный сказитель, носитель устной культуры, передающий последующим поколениям основы национальной традиции. В странах с 500-летней историей традиций немало, но они не устоялись; поэтому в них силен фактор инвенции, воображения, многое приходится присочинять по ходу самой истории. «Человеческой реальности не возникнет, если ее не создаст также и человеческое воображение», утверждает немало размышлявший на эту тему мексиканец Карлос Фүэнтес. В другом месте он конкретизирует свою мысль: «Прежде чем обрести реальность, Америка должна жить в желаниях»¹. Поэтому в этой культуре сказитель, куэнтеро есть тот, кто обращает свои рассказы в само бытие. И пусть он насочиняет все, что угодно (и что потом потребует каких-то ученых дефиниций: «магический реализм», «чудесная реальность», «барочность» или еще что-то) — все это уже будет неважно. Латиноамериканская культура литературоцентрична, и сам способ ее бытия создают именно писатели. Характерно, что чисто в жанровом отношении для нее более характерен не роман, а именно рассказ («сuento»).

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



Габриэль Гарсиа Маркес. Последнее публичное появление

Габриэль Гарсиа Маркес относится к числу тех писателей, которые вызывают у читателей либо восторженное преклонение, либо безоговорочное неприятие — равнодушных обычно не находится. Однажды я начал свое выступление на одном из достославных «круглых столов», некогда часто устраивавшихся в журнале «Латинская Америки», примерно такими словами: «Никогда не мог понять, почему мне не нравится Гарсиа Маркес». Причем я даже не сообразил, насколько по-гарсиамаркесовски это прозвучало. С годами я не то, чтобы полюбил творчество Гарсиа Маркеса, но во всяком случае научился понимать, почему именно и что именно в нем я не люблю, а что люблю. А это, мне кажется, уже немало. Ведь способность понимать другого порой значит много больше, чем *безмысленно* любить. Это применимо к любой ситуации, ну а к данному случаю хорошо подойдут слова самого писателя, мудро заметившего: «Если кто-то не любит тебя так, как тебе хочется, из этого еще вовсе не следует, что он не любит тебя всей душой». Поэтому сегодня, обращаясь к имени, слову и образу великого мастера, мне хочется поговорить о столь много значившей для него теме любви. О ее перипетиях. О страстях и напастях.

Долгое время друзья дразнили меня «антимаркесистом», но вот однажды судьба в лице Валерия Борисовича Земскова, автора единственной в то время у нас серьезной работы о колумбийском писателе, распорядилась так, что мне пришлось глубоко заняться его творчеством, и первое, что мне удалось понять, так это то, что к этому автору неприменимы никакие расхожие, однозначные, устоявшиеся понятия и категории. Да и не только как к автору: ведь ясно же, что упорно веривший в свою звезду журналист

Гарсиа Маркес, страдавший от одиночества любви к своей юной невесте Мерседес, с которой он сам разлучил себя на почти мифологические 13 лет пока стремился стать на ноги как писатель, строча репортерские заметки в своем углу, который он снимал не где-нибудь, а в борделе, — такой человек по определению не мог не видеть основополагающих понятий человеческой жизни под каким-то особым углом зрения. И прежде всего это относится к любви, которой посвящена добрая половина всего написанного Гарсиа Маркесом: с самого начала и до самого конца.

Но любовь у него всегда окрашена в какие-то не свойственные этому естественному человеческому чувству или состоянию тона: можно сказать, что любовь у Гарсиа Маркеса — это «другая сторона» жизни, потому что с обыденной жизнью она не вполне сопрягается, принадлежа какому-то иному измерению человеческого бытия. Вот уже в романе «Сто лет одиночества» (1967) нарушители общечеловеческих норм единокровные любовники Аурелиано и Амаранта Урсула, «заточенные одиночеством и любовью и одиночеством любви», ощущают себя «самыми счастливыми существами на земле», несмотря на то, что они, как и многие другие герои Гарсиа Маркеса, мечены девиационными признаками, погружены в замкнутое на себе «дурное время» и обречены на гибель. Поэтому и вся история Макондо, начинавшаяся образом огромного Дома, заканчивается видением «призрачного бордельчика», знаком извращенной любви и извращенной жизни. Символом «дурного времени». И причина гибели всего Макондо — в недостатке любви, в неумении любить, что, по мнению писателя, и создает причины бытийного одиночества. Неудивительно поэтому, что тема любви составляет своеобразный лейтмотив всего его творчества. Но это все же не просто любовь, а нечто более значимое и многосложное.

У Гарсиа Маркеса много любви — и плотской, и духовной, и вымышленной. При этом духовное начало любви каким-то странным образом всегда оказывается связано с самыми низменными, физиологическими аспектами человеческой природы. И еще: в поэтике Гарсиа Маркеса тело (неважно, индивидуальное или социальное) оказывается непременно ущербным — либо же девственно нетронутым, т.е. опять-таки ущербным. Чаше всего, это тело распадающееся, разлагающееся, множащееся, пухнущее, пахнущее, но тем самым и увлекающееся в мир природы. Точно так же и сексуальное начало в его мире либо избыточно, либо неполноценно, что весьма существенно с учетом того, что сексуальность в латиноамериканской культуре обладает социально ценностной валентностью, и именно в этой системе измерений писатель маркирует свои персонажи. Соответственно, типичный образ Гарсиа Маркеса — это самый красивый утопленник в мире или очень старый человек с очень большими крыльями, герой-полковник, развязавший и проигравший все войны, тиран-освободитель, запутавшийся в своем лабиринте, некто на грани жизни и смерти, но в любом случае, некто столь же нелепый, бесполезный и простодушный, сколь прекрасный, чудесный и жестокосердный.

В продолжение возникает образный тип святой блудницы, фольклорно-мифологический по своей природе. Особенно яркую разработку этот мотив получил в рассказе, давшем название сборнику, — «Невероятная и грустная история о простодушной Эрендире и ее жестокосердной бабке» (1972). Это большое повествование, выросшее из сюжета, вписанного и в рассказ

«Море исчезающих времен» и в роман «Сто лет одиночества», основано на одной из многочисленных историй, почерпнутых будущим писателем в родном краю. Реальная история элементарно проста: алчная бабка нещадно эксплуатирует свою худосочную внучку, пропуская через нее толпы мужчин. Но этот жалкий сюжет обретает у Гарсиа Маркеса архетипическую глубину и многосмысловую объемность. Сама фигура бабки-трикстера, «белой китихи», как именует ее автор, помещая в мелвилловский мифопоэтический контекст, корреспондирует в его собственной художественной системе с образом мифологической же «Великой Мамы», а через нее — и с доминантным образом Верховной Власти, которая, в свою очередь, есть воплощение полного и абсолютного одиночества. На другом полюсе этой системы координат находится «непорочно-чистая» (поэтическое значение слова «cándida») Эрендира, то и дело выжимающая простыню, которая есть вариация типичного для Гарсиа Маркеса образа «блаженной девы» — от целомудренной Ремедиос Прекрасной до чудотворной девочки-маркизы Сьервы Марии («О любви и других напастях»). В данном мифопоэтическом контексте оказывается, что простодушная Эрендира отдается не сотням мужских похотей — она отдается власти «бездушной» (буквальное значение слова «desalmada») и бессмертной Богини, этим и объясняются ее почти религиозная покорность и ритуальное самопожертвование: эта покорность стихии рока. Таким образом, в одном художественном поле писатель противопоставляет два основных для него типа «чуждости»: извращенный и истинный. Парадоксальная «чуждость» юной проститутки, помещенной в «шатер бродячей любви» и испоганенной всей грязью и низменностью «ярмарки жизни», состоит в том, что она, как и павший в грязь ангел, существо не от мира сего. Но переполненная дурной повторяемостью бесконечного насилия история заканчивается катастрофически, а с гибелью бабки теряет свою «чуждость» и Эрендира, растворяющаяся в пустынном мареве со слитками золота.

Роман «Осень патриарха» (1975) — эта, по определению самого писателя, «поэма об одиночестве власти», сопрягает в единый комплекс тему власти и тему любви. Абсолютности власти соответствует абсолютность горизонтов любви. Это либо обесчеловеченные, скотские, крайне низменные ее проявления, либо же это «оборотные» формы любви: любви фрустрированной, несбыточной, жалкой. В «Осени патриарха» любовь, как нигде, выступает иноформой всеобщего зла — «чумы», «недоброго часа», насилия, смерти, моровой напасти. В дальнейшем творчестве писателя этот двойственный мотив обрел самостоятельное развитие.

Это произошло в следующем, самом крупном по объему романе, «Любовь во время чумы» (1985), представляющем собой развитие побочного, также реального сюжета, едва намеченного в «Истории одной смерти, о которой знали заранее» (1981). Собственно, перевод названия романа (буквально — «Любовь во времена холеры») может звучать и как «Любовь в чумные времена», поскольку для поэтики Гарсиа Маркеса значимо именно понятие чумы как моровой болезни в самом широком спектре значений; но в данном случае писатель в свойственной ему манере прибегнул к образному дублету, к снижающему «двойнику» основного мотива. Тем не менее название романа, действие которого происходит отнюдь не во время холерной или чумной эпидемии, с трудом поддается интерпретации в при-

вычной понятийной системе. Вообще 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. Образом непогребенного еще покойника (неполной смерти) и открывается роман, посвященный бесконечно долгому ожиданию единственно настоящей любви, любви на грани смерти, которая «тем сильнее, чем ближе она к смерти». Стало быть, здесь истина любви поверяется истинностью смерти, причем смерти, как это положено Гарсиа Маркесом, второй, а значит, настоящей. А все остальное есть безвременье, т.е. событийность «чумного времени», зависшего между фактом состоявшейся смерти и фактом состоявшейся любви.

Но все же остается неясным, почему писатель связал тему любви с темой губительного мора. Дело, видимо, в том, что любовь выступает здесь не как высокое чувство, не как страсть и даже не как первобытный зов плоти — при том, что в романе описаны все виды и разновидности любви, включая добропорядочную супружескую, — а как наваждение, напасть, власть рока. Такая любовь принадлежит ряду явлений природы, стихийных или эпидемических бедствий; это та любовь, что, как сказано в «Песни песней», «крепка, как смерть». Неудивительно, что любовь в романе именуется «разрушительной бурей», врач утверждает, что «симптомы у любви и у холеры одинаковые», мать влюбленного героя «путает холеру с любовью»; любовь выступает в одном ассоциативном ряду с такими жизнеотрицающими явлениями, как смерть или война.

И венец любовной истории оказывается не сверх-, а даже противоестественным: дожив до глубокой старости, разлученные было судьбою, «он» и «она» соединились, наконец, в любовном союзе. Плотское слияние Флорентино Арисы и Фермины Дасы, двух дряхлых старцев, происходящее под холерным флагом, физиология старческой немощи, запахи старости, заботливые ухаживания в виде ежедневных клистиров — все это есть триумф любви действительно чумовой, которая много лет назад завладела судьбами двух юных существ и с властным спокойствием дожидалась своего часа. Триумф любви носит отнюдь не благостный характер — этот гротеск есть «другая сторона» любви, подобная «другой стороне» смерти, уже исследованной писателем. А, следовательно, это уже не любовь, и не смерть, а нечто, что превыше всего, нечто, выводящее в метафизическое измерение.

Однако, по мысли Гарсиа Маркеса, именно такая любовь, преодолевшая самое любовь, есть некая высшая сила, обеспечивающая победу над смертью и позволяющая преодолеть «весь этот ужас реальной жизни». Соединившиеся к концу романа престарелые любовники плывут по великой Магдалене *вверх* по течению, к истокам «реки жизни», наперекор естеству,

против хода исторического времени, возвращаясь к началу своей любви. Их самих собственное физическое состояние не смущает: «У них было такое чувство... будто они вышли к самой сути любви», т.е. оказались «по ту сторону любви». Тем самым любовь, парадоксальным образом представляющая дублетом моровой напасти, имплицитно в себе и мотивы рока, власти, смерти и т.д., как раз и оказывается способной противостоять силам разрушения и произвола, т.е. «одиначества». Ведь старость, разрушение прежней целостности или ущербность (носителями которой по-разному являются все герои мужского пола) суть качества темпоральные, подвластные управляющему ими принципу; они обнаруживают присутствие власти, реализующей себя в процессах становления. Этой ситуации противостоят неподвластная стихийность бытия, полнота хаоса, безвременья, отменяющего «времени холеры», и разупорядочивающего, дерационализирующего мир катастрофизма.

Пятьдесят лет одиначества и неразделенной любви завершаются торжеством стихийной жизни, а вернее — инобытия, в котором героя осеняет «запоздавшая догадка, что безмерность жизни больше беспредельности смерти». Поэтому роман, начавшийся эпизодом смерти, кончается словами: «Всю жизнь». Побеждает «река жизни», уводящая из замкнутости «чумных времен» в бесконечность бытийственности. Таким образом, традиционный для Гарсиа Маркеса мотив замкнутого, «чумного» времени разворачивается в перспективу бесконечности, означающей преодоление дурной однозначности наличного бытия.

В 1994 г. выходит повесть «О любви и других напастьях», исполненная типичной для Гарсиа Маркеса наивной мелодраматичности, необходимость которой он в свое время декларативно постулировал. Здесь, как нигде, любовь предстает именно как напасть, бедствие, напрямую связанная с мотивами тления, распада, обращающая жизнь в смерть, дом — в монастырь, а затем и в склеп.

И вот писатель на склоне дней своих пишет не какие-то там возвышенно-философские воспоминания, а вроде бы элементарно похотливую, продиктованную исключительно утешающей сенильной фантазией, повестушку под названием «Воспоминания о моих грустных шлюшках» (2004). Странное, вроде бы, дело получается: любовь — напасти; шлюшки — печальные... Однако не будем забывать, что каждое слово естественного языка в словаре Гарсиа Маркеса имеет свое, особое значение, выражает что-то иное, их нельзя воспринимать буквально. Тут все слова ключевые, и все означают не то, что значат, а то, с чем соотносятся. И шлюшек-то тут никаких нет, а есть лишь одна, постоянно пребывающая во сне, за гранью яви, юная девственница. И обозначенные названием «воспоминания» есть фактически так же не более, чем фикция, греза, очередная примышленная история, посредством которой стоящий одной ногой по ту сторону жизни 90-летний герой-повествователь утверждает себя в реальности. Сама любовь у Гарсиа Маркеса всегда полу-, всегда на грани или, вернее, за гранью; она есть такой инструмент его поэтики, который оказывается ключом к очень многим вещам, ключом, способствующим постижению и другого, и самого себя. Постижению мира и человека.

Напоследок можно задаться простецким вопросом: а как же сам писатель понимает любовь для себя? Соотносима ли в этом смысле челове-

ская личность Гарсиа Маркеса с его авторской ипостасью? Да, соотносима. Соотносима в том, что он, как и всякий писатель, есть прежде всего *творец*: он творит особый мир, через который мы, читатели, постигаем тот мир, в котором мы живем. Ведь недаром в год 80-летия Гарсиа Маркеса ему присвоили титул Великого Сказителя. Поэтому, стремясь постичь его творчество, последуем признанию-наставлению самого писателя: «Жизнь — это не то, что ты прожил, а то, что ты вспоминаешь и как ты это вспоминаешь для того, чтобы рассказать об этом».

Со времен латиноамериканского «бума» мир поделился на горячих поклонников Гарсиа Маркеса и суровых «антимаркесистов», органически чуждых прихотливым ветвлениям авторской фантазии и произвольным плетениям вымысла. Однако, как ни странно, сказочный, фантастический мир произведений писателя, прочно закрепивший за ним репутацию «магического реалиста», исполнен исключительной, невероятной достоверности. Сам Гарсиа Маркес никогда не переставал утверждать, что он ни слова не выдумал: «Незыблемой основой всех моих книг является реальность, ни в одной моей книге нет строчки, которая не уходила бы корнями в реальность».

И это, как ни странно, совершенная правда: фантастический, мифомагический мир Гарсиа Маркеса исполнен исключительной, невероятной достоверности. Как ни парадоксально, отношение писателя к «фантазии» в литературе было резко отрицательным. Он писал: «Ирреальность Латинской Америки есть настолько реальная и будничная вещь, что ее легко спутать с тем, что понимается под реальностью»². Фантастической он считал саму реальность Латинской Америки, поскольку «в Латинской Америке все возможно, все реально». Категорически отвергая фантазию, понимаемую как «чистый вымысел, не основанный на реальности», он постулировал «реализм ирреальности» как свойство воображения, позволяющего художнику «создавать новую реальность, исходя из реальности, в которой он находится»³. А между воображением и фантазией, говорил он, «разница та же, что между живым человеком и куклой чревоушателя»⁴. Это позиция латиноамериканского художника слова, для которого «воображать» значит творить реальность, сочинять ее, буквально *образовывать*.

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. 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.

Что касается «мифа»... Тут разговор особый. В Латинской Америке мифологизм послужил целям самосозидания, самопознания, самосотворения, самореализации, что было и остается ее сверхзадачей как цивилизации особого типа. Если Запад вводит себя в миф, впадает в него, отражает себя в нем, то Латинская Америка, наоборот, вбирает миф (современный, есте-

ственно, 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 литературоведом Андреем Федоровичем 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 себя в виде отдельных мотивов или некоторых цепочек мотивов, а в ряде произведений не проявляется вовсе».

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 культуuroобразования Латинской Америки, ее семиотическим механизмов, чем довольно-таки периферийным магиго-мифологическим представлениям этнического субстрата. 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 Чингиза Айтматова и Владимира Викторовича Орлова, если говорить только о крупных, действительно значимых явлениях. Произошла необычная вещь: такое бесконечно множественное по своей структуре явление, как миф, стал культивироваться со всей фанатичностью советского абсолютно моноидейного 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» Гарсиа Маркеса, популярность которого в советском контексте изумляла и самого автора.

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, сопологаются, 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 высокий мифологизм «профанации» трансформирует самые высокие, классические мифологемы. Однако присутствие инокультурных цитат в творчестве Гарсиа Маркеса, вернее его транскрипция 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 инаказания 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 филолога, историка культуры Елеазара Моисеевича 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 заклание мифом. Симптоматично, что Гарсиа Маркес начинал свою деятельность в журнале с провоцирующим названием «Mito» («Миф»), создатели которого утверждали: «Mito» стремился к тому, чтобы стать национальным антимифом»⁵. 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»⁶.

Так вот, роман «Сто лет одиночества» (который, по мнению Е.М.Мелетинского, «как бы синтезирует различные варианты мифологизма»⁷) 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»⁸. В частности, Гарсиа Маркес инвертирует универсальную мифологему 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 взаимосоотносимых идеологем. Колумбийский писатель изображает Макондо принципиально иным: обреченный на разрушение город был «из зеркал и миражей», что сообщает его образу коннотацию эсхатологической проклятости; так, в «Осени патриарха» мотив одиночества диктатора корреспондирует с мотивом зеркал. Характерно, что о «стеклянном» городе в «Ста годах» 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, эпик 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»⁹.

И все же остается открытым вопрос: почему, собственно, роман «Сто лет одиночества» заканчивается якобы мифическим «апокалипсисом». Ответ на этот вопрос 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 выписанного разрушения Дома, символа одиночества. А Дом не просто опустевает, старится и разрушается — он постепенно все более 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 демарка-

ционными 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»¹⁰. Поэтому «апокалипсис» означает не конец, а именно преображение 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»¹¹, трактуемых как неокончательные и взаимопереходные состояния. Здесь достигла кульминации одна из ведущих тенденций латиноамериканской литературы, предполагающая отказ от европейского рацио- и антропоцентризма и утверждение поэтического транцензуса в метафизической «инаковости».

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 вместе. 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 культурологом и семиотиком Юрием Михайловичем Лотманом в соавторстве с филологом Борисом Андреевичем 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 буквального осмыслении (уничтожающем самое метафоричность текста) <...> В результате получается имитация мифа вне мифологического сознания»¹².

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 писателя, 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 само-обретению во вневременной и внепространственной целостности, иногда даже и в смерти, которая возвращает поврежденную 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, оно 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.

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 процессам 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.

Мир Гарсиа Маркеса нелинеен. Поэтому 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.

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 худо-

жественного качества, соответствующего иному онтологическому строю и иному миропредставлению.

Природа художественного творчества Гарсиа Маркеса представляет собой уникальное явление, в то же время индивидуальные свойства его поэтики отражают основные характеристики латиноамериканского культурного мира и типологически вписываются в общий круг принципов мировой литературы XX в. Практически все, в том числе и документальные по жанру произведения Гарсиа Маркеса имеют в своей основе проблему выбора пути, испытания судьбой. При этом не столь существенно, в какой форме выступает враждебная человеку сила, — природы или традиционно противопоставляемой ей цивилизации. «Цивилизация» в данном случае берется не в узко позитивистском смысле, а как совокупность социальных, культурных институтов, включая религию, традиции и узаконенные обычаи и ценности. Вот эти хрупкие, не консолидировавшиеся еще в новом мире социальные конструкции, заставляющие латиноамериканское сознание переживать комплекс неполноты, несостоятельности, который Гарсиа Маркес и называет «одинокостью» 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 действующий 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 «одиночестве власти». И всякая попытка самоутверждения в наличной реальности оборачивается поражением, поскольку подлинное самообретение мыслится только в ином, парареальном измерении.

Но и противостоящая «цивилизации» (т.е. подчиненной «власти» действительности) сила у Гарсиа Маркеса также не является «природой» в обычном, просвещенческом, понимании — это всеобщее стихийное начало, самобытийная естественность, включающая в себя также и природу сотворенную, т.е. вечно-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 процессам становления мира Латинской Америки. А человек у Гарсиа Маркеса в своем внутреннем и внешнем составе предстает соразным природно-стихийному устройству латиноамериканского мира.

Гарсиа Маркес, считавший себя историческим оптимистом, как художник, однако, не дает однозначного прогноза относительно будущего; его утопизм гасится его же антиутопизмом. Поэтому латиноамериканец Гарсиа Маркес задается не «последними», а самыми что ни на есть «первыми» вопросами бытия, насущно необходимыми молодой культуре Латинской Америки, 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.

Наконец, он, писатель второй половины XX в., еще до стерших облик мира постмодернистских интертекстуальностей и лабиринтичностей явил миру его же облик во всей относительности и сомнительности и поставил перед человечеством большой знак вопроса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ C.Fuentes. Tiempo mexicano. México, 1980, p. 29.

² Г.Гарсиа Маркес, М.Варгас Льоса. Диалог о романе в Латинской Америке. — Цит. соч., с. 462.

³ G.García Márquez. La soledad de América Latina. La Habana, 1990, p. 314.

⁴ Ibid., p. 586.

⁵ Mito. Selección de textos. Bogotá, 1975, p. 141.

⁶ Ibid., p. 143, 150.

⁷ Е.М.Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1995, с. 367.

⁸ C.Fuentes. La nueva novela hispanoamericana. México, 1969, p. 63.

⁹ А.Ф.Кохман. Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе. — Современный роман. Опыт исследования. М., 1990, с. 197.

¹⁰ Г.Гарсиа Маркес. Сто лет одиночества. СПб., 2001, с. 431, 435—436.

¹¹ Л.В.Стародубцева. Метафизика лабиринта. — Альтернативные миры знания. СПб., 2000, с. 265.

¹² Б.А.Успенский. Миф — имя — культура. Избранные труды, т. I. М., 1994, с. 307.