

В. ЗЕМСКОВ

**ГАБРИЭЛЬ
ГАРСИА
МАРКЕС**



В. ЗЕМСКОВ

ГАБРИЭЛЬ ГАРСИА МАРКЕС

ОЧЕРК ТВОРЧЕСТВА



Москва
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА
1986

ББК 83.370

З-55

Рецензенты

В. И. МОРОЗОВ, Н. Б. ТОМАШЕВСКИЙ

Оформление художника

А. РЕМЕННИКА

Земсков В. Б.

З-55 Габриэль Гарсиа Маркес: Очерк творчества.— М.:
Худож. лит., 1986.— 224 с.

Книга посвящена колумбийскому прозаику Г. Гарсиа Маркесу, одному из наиболее талантливых представителей гуманистической культуры XX века. Творческий путь писателя прослеживается от его первых рассказов до завоевавших всемирную славу романов «Сто лет одиночества» и «Осень патриарха».

З $\frac{4603020000-009}{028 (01)-86}$ 202-86

ББК 83.370

8 И (Латин)

НА СТЫКЕ МИРОВ

(Введение)

Знакомство мирового читателя с творчеством Габриэля Гарсиа Маркеса началось с романа «Сто лет одиночества», который в конце 60-х годов привлек всеобщее внимание и к его автору, и к тому, что было написано им ранее. Затем последовали роман «Осень патриарха» и повесть «История одной смерти, о которой знали заранее», утвердившие Гарсиа Маркеса как крупнейшего художника современности. Глубокий и неизменный интерес, с каким встречают его произведения читатели, будь то искушенные знатоки, «пожиратели» литературы или бесхитростные потребители, обращающиеся к ней время от времени,— тому красноречивое подтверждение. Читатель сам, подобно тому как живой организм чутьем находит себе необходимое питание, выбрал его книги.

Существенно и иное: среди неизменных читателей Гарсиа Маркеса оказались и такие особые и небескорыстные потребители литературы, как сами ее производители,— писатели и критики. Впрочем, то, что читают критики,— неудивительно, ибо им положено читать все, а вот то, что читают писатели,— это далеко не рядовое явление. Подобное бывает не столь уж часто и означает лишь одно: художник из далекой Колумбии, о литературе которой редко кто справлялся в литературных энциклопедиях, говорит нечто имеющее всеобщее значение, затрагивающее самые глубокие нервные узлы и жизни и литературы. Имя Гарсиа Маркеса стало привычно гостить в размышлениях писателей о судьбах современного романа и в спорах критиков о путях развития прозы, реализма. Одним словом, состоялось столь привычное для истории мировой литературы и каждый раз небывалое событие: увеличение общего художественного, духовного опыта и богатства.

Однако в данном случае масштаб события превышал привычные представления потому, что вместе с творче-

ством Гарсиа Маркеса в нашем сознании окончательно утверждался не только он сам как писатель, но вместе с ним и целый «литературный континент», который он представляет,— возникший из океана мировой истории литературный материк Латинской Америки. И до Гарсиа Маркеса мы знали выдающихся писателей Латинской Америки, вспомним, например, о великом Пабло, «человеке-континенте» — Неруде, о замечательных прозаиках Мигеле Анхеле Астуриасе, Жоржи Амаду, Алехо Карпентьере. Но все-таки нужен был именно Гарсиа Маркес, чтобы окончательно стало ясно, что Латинская Америка из «страны будущего», как ее называл в своей философии истории Гегель, превратилась в реальный фактор всемирной духовной жизни.

Эту ситуацию хорошо ощутила наша критика. Так, например, А. Бочаров, говоря о глубинной силе воздействия творчества Фолкнера и Гарсиа Маркеса, заключил свои рассуждения выводом о том, что в XX веке «на смену европейской художественной традиции пришел мировой художественный опыт»¹. Конечно, такую формулировку можно уточнять, однако неоспоримо одно: сегодня литературное развитие строится уже не по принципу солнечной системы, в которой лучи, исходящие из одного творческого ядра, одаривают светом теряющуюся во мраке периферию. Собственно, эта система начала рушиться уже в XIX веке, когда на Западе научились произносить непривычные поначалу имена и фамилии великих русских писателей. Сегодня уже по всему миру правильно произносят вчера никому не ведомые имена латиноамериканских романистов: это не только уже упоминавшиеся Алехо Карпентьер, Мигель Анхель Астуриас, Жоржи Амаду или сам Гарсиа Маркес, но и Хулио Кортасар, Марио Варгас Льюса, Аугусто Роа Бостос, Мигель Отеро Сильва...

За превращением бывших периферий в столицы культуры — огромная передвижка исторических пластов, и это обстоятельство совершенно необходимо должно быть исходной позицией для критики, обязанной видеть место каждого отдельного явления в картине движения всеобщей духовной жизни. Очевидно, что решающим условием для выбора позиции является понимание тех связей, сцеплений, которые определяют взаимодействие литера-

¹ Бочаров А. Экзаменует жизнь.— Новый мир, 1982, № 8, с. 233.

туры с историей, и прежде всего с самой ее сердцевинной, ее «мотором» — революционным процессом, меняющим облик мира в XX веке. Рождение реального социализма, кризис капиталистической системы, крах колониализма — это основа возникновения в XX веке новой «культурной ойкумены», появления новых очагов духовного, художественного творчества, претендующих сегодня на общезначимую творческую инициативу.

В первую очередь все сказанное относится к Латинской Америке и к латиноамериканской литературе, ее современному роману — детищу мощной обновительной социальной ломки, тех бурных и драматических революционных процессов, которые, нарастая с 20-х годов нашего столетия, вступили в этап неукротимого подъема после победы первой на американском континенте социалистической революции — кубинской революции 1959 года.

Все крупнейшие достижения латиноамериканской литературы, все ее духовные и художественные искания так или иначе — в творчестве одних писателей прямо, других — более сложно, опосредованно, связаны с этой бурной ломкой, являются ее порождением.

Сказанное имеет прямое отношение к Гарсиа Маркесу, который совершенно недвусмысленно определил свое идейное кредо.

«Кубинская революция — это второе по значению после открытия Колумба событие в истории Нового Света».

«Я верю, что рано или поздно мир станет социалистическим, и чем раньше, тем лучше».

«Мое творчество уходит корнями в идею независимости Латинской Америки и проповедует необходимость достижения независимости».

«Я являюсь сторонником революционных преобразований в каждой из латиноамериканских стран».

«Я не верю, что социализм и свобода несовместимы».

«Я профессиональный оптимист. Кроме того, я полагаю, что революционер не может не быть оптимистом».

«Мировой революционный процесс завершится победой социализма на всей планете».

Таковы некоторые высказывания Гарсиа Маркеса, взятые из его интервью и заявлений разных лет и дающие достаточно полное представление о его убеждениях.

И эти убеждения ставят Гарсиа Маркеса в идеологическом отношении в совершенно определенный, начатый в свое время Горьким и Маяковским ряд деятелей новой,

демократической, социалистической культуры XX века, который в Европе под влиянием Октябрьской революции продолжали Р. Роллан и Мартен дю Гар, Г. Манн и Б. Брехт, К. Чапек и Я. Гашек, а в Латинской Америке — Сесар Вальехо и Пабло Неруда, Николас Гильен и Жоржи Амаду и многие другие...

В то же время идеологические убеждения Гарсиа Маркеса являются ключом к его творчеству, отправной точкой для истолкования его художественно-философского мира, столь необычного, нередко загадочного, поражающего смелостью фантастики, новизной образов, одновременно и простых, и полных тайны.

Это со всей ясностью подчеркнул сам Гарсиа Маркес, споря с эстетствующей критикой и поклонниками его таланта с другого политического «берега»: «Меня пытаются разделить, а это грубая ошибка. Им следует понять, что мое художественное творчество есть продукт моей идеологии. Или им нравится и то, и другое, или им не нравится ни то, ни другое». И добавил: «Те, кто нападает на меня как на политического деятеля, на мои политические убеждения, мало что понимают в литературе. Им следовало бы осознать, что я более опасен как писатель, нежели как политик»¹.

Высказывание не случайное, прямо адресованное «герметической» критике, не умеющей, да и не желающей видеть искусство частью истории, и прямо бьющее по доброй части той весьма уже солидной «маркесианы», что возникла за рубежом.

С тех пор как в 1967 году вышел роман «Сто лет одиночества», появился целый ряд книг, где творчество писателя рассматривалось в его совокупности или в ряду иных латиноамериканских романистов, множество статей. Произведения Гарсиа Маркеса анализировались в традиционной «импрессионистической» манере, их подвергали структуралистским, а его героев — психоаналитическим исследованиям во фрейдистском духе и с позиций теории архетипов, специальные работы посвящались мифу, символике (например, цвета), концепции времени и т. п. С «другого конца» методологического фронта появились работы вульгарно-социологического порядка, при чтении которых возникало ощущение, что критик имеет дело не с произведением искусства, а с социально-политическим трактатом.

¹ El Día. México, 7 de septiembre de 1981, p. 6.

Работы разные по значению и глубине, и, как говорил сам Гарсиа Маркес, вообще сурово относящийся к критике (однажды он сказал в своей парадоксальной манере, что подлинно фантастическая литература — это именно критика), по поводу его сочинений высказывались блистательные догадки, пронизательные наблюдения и совершенные глупости. Но чего всегда не хватало, на наш взгляд, так это попыток увидеть его творчество во всем объеме и в контексте современной духовной жизни, «достучаться» до тех гуманистических смыслов, того гуманистического ядра его искусства, во имя которого, собственно, оно и возникло. И это в первую очередь относится к формалистической, герметической критике, которая может побеждать на плацдармах «текстов», но всегда терпит поражение, когда имеет дело с подлинным искусством, рвущимся сказать свое слово в хоре мировой культуры.

Не лишним при этом будет заметить, что, отказываясь от «политики», герметическая, формалистическая критика так или иначе, вольно или невольно, делает свою политику. В отношении выдающихся современных латиноамериканских романистов, творцов так называемого «нового» латиноамериканского романа 60—70-х годов, ярчайшим представителем которого является Гарсиа Маркес, эта политика всегда состояла в том, чтобы утвердить их принадлежность к «западной литературе» — идея, при всей своей, казалось бы, совершенной безобидности — в самом деле, где же Латинская Америка, как не на западе? — обладающая двойным дном и неприемлемая для самих латиноамериканских писателей. Ибо в современной культуре понятия «Запад», «западный», хотим мы этого или нет, имеют далеко не только географический смысл.

«Запад нас не понимает», — таково резюме речи Гарсиа Маркеса в 1982 году при получении Нобелевской премии по литературе, в которой он высказал свое мнение об отношении западных капиталистических стран к коренным социальным переменам, надеждой на которые живет Латинская Америка. Сказанное прямо относится и к сфере духовного творчества, к литературе как активнейшему средству самовыражения общественного сознания.

В самом деле, что значит быть латиноамериканцем и быть «западным писателем»? Это значит быть, пусть талантливейшим, пусть выдающимся, но «меньшим бра-

том», чья мысль и поиски развиваются в русле западной духовной и художественной жизни, следуют тем тенденциям ее развития, которые отражают кризис буржуазного мира и буржуазной культуры.

Но есть ли какие-то основания рассматривать латиноамериканских писателей как таких «меньших братьев»? На первый, поверхностный взгляд, казалось бы, есть, ибо латиноамериканские романисты обнаружили в своем творчестве несомненные связи с западным модернизмом, начиная с «родоначальников», как Джойс или Кафка, и вплоть до неоавангардистских течений 60-х годов. Именно в русле неоавангардистского бума 60-х годов и стало привычным рассматривать творчество «новых» романистов в западной критике и в той части критики латиноамериканской, что находится в сфере ее влияний.

«Все подлинно новаторское и значительное, что неминуемо производило огромное впечатление на умы читателей (например, романы латиноамериканских писателей), намеренно отрывалось от реализма, связывалось — голословно и безосновательно — с неоавангардистским экспериментаторством»¹ — так резюмировала эту ситуацию И. А. Тертерян. Одним словом, в латиноамериканских романистах видели *своих* и как своих их пытались рассечь на прозекторских столах формалистического анализа и выгодно продать на рынке апокалипсических новшеств, призванных доказать гибель романа, крах литературы, а с ней и гуманизма, истории...

Между тем они были совершенно *иными*. При том, что эти латиноамериканские писатели широко использовали такую повествовательную «технологию», которая, казалось бы, подтверждала их родство с неоавангардом, главное в их творчестве, а именно взрывчатая гуманистическая идейно-художественная проблематика, масштабность воссоздания жизни, говорили об иной природе «нового» латиноамериканского романа, враждебной модернистским установкам на «текст», отказ от истории и нулевой уровень идеологичности².

¹ Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы. М., 1982, с. 20.

² Для прояснения вопроса об отношениях «нового» латиноамериканского романа с неоавангардизмом 60-х годов немало сделала И. Тертерян. См.: Тертерян И. Общность эстетической цели (Латиноамериканский роман и развитие художественной формы). — Вопросы литературы, 1979, № 11; см. ее же статьи в кн.: Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы.

Ситуация, которая сложилась во взаимоотношениях латиноамериканского «нового» романа с западноевропейским неоавангардизмом, напоминала семейную драму, когда, казалось бы, происходящие от одних предков и живущие в одном доме члены одного семейства вдруг обнаружили, что они не вполне родные — от общей матери, но разных отцов.

В чем же причины этого «враждебного родства» и кто же отцы? А дело в том, что у Запада и у Латинской Америки — разная история, определившая характер их современных отношений. Если в географическом смысле Латинская Америка, конечно же, локализуется «на западе», то в историко-культурном и духовном отношении она и «Запад» предстают как совершенно различные человеческие, гуманистические, духовные, литературные материки. Потому-то и невозможно понять и пояснить «новый» латиноамериканский роман, не выйдя за пределы художественного мира в сферу «больших смыслов» истории, культуры и не отдав себе ясного отчета в том, что романисты Латинской Америки являются порождением *иного* мира, история зарождения и становления которого в рамках западного историко-культурного ареала привела его в конце концов к выделению в самостоятельное единство, по-иному ориентирующееся в современном мировом культурном, духовном «пространстве».

Не только правомерность, но и необходимость такого широкого подхода объясняется просто-напросто самой историей латиноамериканской культуры¹. Культура Латинской Америки на протяжении всей своей уже почти пятисотлетней истории от XVI века, когда на новооткрытом континенте в мучительном противоборстве и взаимодействии далеких друг от друга традиций начинало возникать новое на мировой карте — латиноамериканское — человеческое сообщество, до XX века, когда молодые нации начали обретать свою зрелость, всегда отличалась

¹ Именно такой подход определился как наиболее перспективный в советской критике. См. кн.: Кутейщикова В., Основат Л. Новый латиноамериканский роман. 50—60-е годы. Изд. 2-е, дополненное. М., 1983; см. материалы дискуссий «Спыт латиноамериканского романа и мировая литература». — Латинская Америка, 1982, № 5, 6; «Латиноамериканский роман и советская многонациональная литература». — Латинская Америка, 1983, № 1, 2, 3.

В дискуссиях, кроме специалистов по латиноамериканской литературе, выступил широкий круг писателей и критиков: Д. Затонский, А. Зверев, Л. Арутюнов, А. Адамович, Л. Аннинский, В. Орлов, Ю. Карякин и др.

особой открытостью. Все новое, что рождалось в Европе, на Западе (а затем и на Востоке), опробовалось в Латинской Америке, все шло в ход. Как писал выдающийся писатель и теоретик культуры кубинец Алеко Карпентьер, латиноамериканская литература возникла на основе усвоения влияний «испано-греко-средиземноморской традиции», французской, английской, немецкой, скандинавской, североамериканской, а также русской литературы и советской литературы 20-х годов.

Оставив пока в стороне русскую и советскую литературу, отметим, что связи латиноамериканской литературы с западной культурой, в круге которой она зарождалась и самоопределялась, никогда не носили потребительского, всеядного характера. Они не исчерпывались простым восприятием «готового» материала культуры, и главное состояло в переработке и синтезе воспринимавшегося с собственным историческим, духовным опытом. А этот-то опыт как раз и определял особое, весьма пристрастное отношение к западной духовной традиции, изначально являвшейся основным источником влияний и воздействий. Ибо порождался он тяжелой, исполненной страданий историей Латинской Америки как угнетенной, зависимой периферии буржуазного, колониалистского Запада, и в то же время непрерывной освободительной борьбой за свою независимость и творческий, духовный суверенитет.

Можно сказать, что центральная линия духовной латиноамериканской традиции определялась непрерывной и острой полемикой с буржуазным европоцентризмом, с западными духовными стереотипами и гуманистическими нормами. Подчеркнем: речь идет не о нигилистическом отрицании, но о сложном взаимодействии с культурой Запада, о критическом восприятии его духовной традиции в поисках собственной творческой зрелости.

Такие полемики, вовлекавшие в споры широкий круг деятелей культуры, писателей и становившиеся важнейшей частью «механизма» процесса формирования латиноамериканской культуры, неоднократно вспыхивали на протяжении пяти столетий истории Латинской Америки, выявляя всю сложность «родственных» отношений культуры Латинской Америки с культурой Запада.

Внутренний смысл этой полемичности стал особенно ясным в период бурного подъема освободительного движения на континенте в 60-х годах, когда и возник «новый» латиноамериканский роман.

«Все мы пишем первый большой роман о человеке Латинской Америки»¹, — сказал как-то Гарсиа Маркес, имея в виду искания своих уже упоминавшихся соратников по «новому» роману. И все они, создатели «большой» современной реалистической прозы Латинской Америки, при всей глубокой индивидуальности их творческих методов, создали единую художественно-философскую концепцию времени, истории, человека, которая, впитав многочисленные влияния западной эстетической мысли различной ориентации (в том числе и модернистской) и переработав их, зиждется на острополюмическом взаимодействии с литературной, духовной традицией Запада. Современный латиноамериканский роман, наследуя мировой гуманистический опыт и предлагая свои решения, стал в западном культурно-литературном «круге» одним из самых значительных оппонентов буржуазной идеологии, западного буржуазного типа духовности по центральным вопросам путей развития культуры, исторических судеб человечества. Таким же принципиальным и непримиримым, каким был по отношению к ней классический русский эпос XIX века (прежде всего творчество вершинных его представителей Достоевского и Толстого), который, вобрав идейно-художественный, философский опыт западноевропейского романа и переосмыслив его, сделал, в сравнении с ним, тот всемирного значения «шаг вперед» в духовном и художественном отношении, о котором говорил В. И. Ленин, имея в виду творчество Толстого.

Пусть не покажется случайностью или произволом это сопоставление. Возможность и необходимость его основываются и на определенном сходстве общего «рисунка» процесса формирования русской и латиноамериканской литератур, широко открытых (русская в XIX, латиноамериканская в — XX веке) в сторону Запада, и на сходстве определенных важных моментов, касающихся отношений с западноевропейской литературой.

Истоки этой историко-литературной переклички прежде всего в перекличке общественно-духовных ситуаций предреволюционной России рубежа XIX—XX веков и переживающей острый, коренного характера кризис Латинской Америки. Здесь и перекличка задач общественного развития и национального формирования в одновременной борьбе и с феодально-патриархальными отношения-

¹ Иностранная литература, 1971, № 6, с. 185.

ми и с капитализмом, здесь и периферийное положение по отношению к центрам буржуазного развития, и крайняя степень отсталости, социального и расово-национального гнета и насилия, и высочайший подъем освободительного движения, охватившего широкие социальные слои,—главная почва напряженных духовных исканий. Хотя, разумеется, следует учитывать, что все приведенные обстоятельства в отношении Латинской Америки несут на себе еще печать принадлежности к XX веку — ко времени, когда социализм стал реальной силой истории, ко времени поляризации противоречий во всемирном масштабе; они осложнены колониальной историей, новейшими формами империалистического угнетения и отчуждения, как индивидуума или социальных групп и классов, так и целых народов; причастностью ко всемирной борьбе идеологий и общественных систем...

Такой взгляд на латиноамериканскую литературу позволяет яснее увидеть историческую закономерность ее «враждебно-родственных» отношений с западной традицией и ту линию исторической, гуманистической преемственности, в которую она вписывается, если рассматривать ее в широком историко-культурном контексте. Если зрелость современной латиноамериканской литературы, как и классической русской в свое время, является результатом мощного и широкого синтеза материала и опыта мировой, прежде всего западной, литературы со своим гуманистическим, историческим опытом, то философская основа и того и другого синтеза определялась во многом критическим и полемическим отношением к европейско-буржуазной духовной традиции. Русской литературе такое отношение диктовалось назревающим кризисом буржуазного мира, а латиноамериканской литературе в XX веке развитием этого процесса.

Слова Достоевского «мы не европейцы», и «их» цивилизация «нам не по мерке», сказанные в 1861 году, почти буквально повторил еще в XIX веке в эссе «Наша Америка» (1891) пришедший к такому же выводу на основе собственной истории Хосе Марти, духовный предтеча сегодняшнего революционного обновления Латинской Америки. А в XX столетии латиноамериканцы, так же как и русские в XIX веке, пришли к пониманию необходимости пристального пересмотра и переоценки ценностей буржуазного общества и типа человека, им порожденного, всего духовного опыта Запада. Самое непосредственное отношение это имело и к судьбам романа.

Известный латиноамериканский романист перуанец Марио Варгас Льюса выделил три крупных романых системы, возникшие в период нового и новейшего времени: западноевропейский роман, русский, латиноамериканский. Возможно, этот ряд неполон, но для нас важно другое, то, что именно так понимает столбовую дорожку развития один из создателей «нового» латиноамериканского романа, связывающий его историю с коренными общественными переломами, давая масштаб и указывая объекты сопоставления.

В самом деле, западноевропейский роман родился на заре нового времени, в период ломки феодально-средневековых общественных и духовных структур и перехода к буржуазному строю; рождение русского классического романа приходится на начало перехода к новейшему времени — время кризиса буржуазного общества в преддверии нового гигантского общественного и духовного обновления, уже на социалистической основе; современный латиноамериканский роман — детище эпохи всеобщего кризиса капиталистической системы, распада колониального мира, переустройства мира на новой основе, эпохи всемирного распространения социалистической идеологии, ставшей реальной силой истории.

Существует прямая преемственность между глобальными социально-духовными, миросозерцательными сдвигами и изменениями в философско-художественной мысли, в романном мышлении, в самом жанре романа.

Величайшим достижением западноевропейского романа стало умение изображать жизнь индивидуумов и через нее — жизнь общества. Русская классика расширила сферу, подвластную роману. Она максимально углубила проникновение во внутренний мир человека на основе проникновения в социально-духовную жизнь народа, то есть во всеобщее бытие, в историю, при этом одновременно стремясь найти новые миросозерцательные, ценностные основы воссоздания народной истории.

Главное, что отталкивало русскую литературу от западноевропейской традиции, — это укорененность последней на основах такого миросозерцания, такой ценностной системы, которая отражает точку зрения и «интерес» выделившегося из общества индивидуума. Каждый из больших русских писателей и мыслителей (возьмем, например, представителей таких разных общественных течений, как Достоевский, Чернышевский и Толстой) по-разному, с разных идеологических позиций создавали свою

философию народного «общинного» бытия как альтернативу буржуазно-индивидуалистическому общественному мироустройству — философию утопическую, но содержащую, хотя и в утопической форме, идеал социалистического коллективистского общества, который диктовался самым общественным развитием.

Все большей концентрации индивидуалистических начал в западноевропейской литературе, ее замыканию на проблеме и на позиции отчужденного индивида русская классика, понявшая эту проблему до самых глубоких корней, противопоставляла мучительный поиск основ человеческого единения, разрыву связей, общественному распаду — поиск связующих начал, стремление опереться на народные интересы, встать на коллективистскую точку зрения. А эти поиски непременно вели в исторической перспективе к социалистической идейности.

Развернутая характеристика тех изменений, что произошли в романе с рождением в XX веке новой литературы (а путь им указал «Тихий Дон» Шолохова), не входит в нашу задачу. Нам важно здесь лишь подчеркнуть историческую переключку и преемственность между гуманистическими исканиями латиноамериканского романа — при учете всех отличий, что принесло наше столетие, в том числе мощного воздействия социалистической идеологии, — и русским романом XIX века, прежде всего в его взаимоотношениях с западной литературой.

Генетически современный латиноамериканский роман связан с западной художественно-философской мыслью, в том числе с модернистскими ее течениями, но главным внутренним, философским его сюжетом были и остаются поиски гуманистической альтернативы буржуазному индивидуализму, западнцентристским буржуазным духовным стереотипам, а в сфере собственно художественной — своей альтернативы тем западным эстетическим течениям, что по-итоговому воплотили кризисное развитие буржуазной культуры.

Все значительные латиноамериканские романисты, когда речь заходит о корнях и истоках их творчества, называют своими учителями (разумеется, помимо мировой, западноевропейской и русской классики) таких крупнейших и принадлежащих различным течениям писателей, как Джойс, Пруст, Кафка, Томас Манн, Фолкнер, Хемингуэй; каждый из них так или иначе «прошел» через литературную Мекку Запада — через Париж (здесь жили и работали в разное время Мигель Анхель Астуриас,

Алехо Карпентьер, Габриэль Гарсиа Маркес, Хулио Кортасар, Марио Варгас Льюса, Аугусто Роа Бастос и др.); все они вкусили на литературной кухне западных художественно-философских течений. Экспрессионизм, сюрреализм, мифологизм, фрейдизм, экзистенциализм, «новый» и «новый новый» французский роман, структурализм, «языковая революция»... Как мы уже говорили, нет такого авангардистского, модернистского течения в западноевропейском литературном «круге», с которым так или иначе не соприкоснулись бы латиноамериканские романисты. И не просто соприкоснулись. Латиноамериканский «новый» роман, прежде всего в том своем характерном течении, что малоудачно (и неверно по сути, а почему, мы скажем позже), но привычно стало именовать «магическим реализмом» (именно к нему принадлежит Гарсиа Маркес), в своем генезисе прямо связан с сюрреализмом, мифологизмом, экспрессионизмом 20—30-х годов, позже, и в этой и в иных разновидностях, — с экзистенциализмом, в 60-х годах — с новейшими течениями этого периода: структурализмом, «новым» французским романом, «языковой революцией» и т. п.

Но хотя латиноамериканцы учились в Париже, источником их жизненного, гуманистического опыта была не Западная Европа, а Латинская Америка. Потому порождения культуры, осью которой стало отчужденное индивидуалистическое сознание, замкнувшееся на своих страхах и призраках, не могли удовлетворить их стремления воплотить, как говорил Карпентьер, «бурлящую человеческую плазму» истории — драму, которой жила Латинская Америка. На главном направлении своего развития латиноамериканский роман не только не встал «в затылок» западному модернизму, но, напротив, столкнулся с ним в открытом споре, по сути дела ставшем очередным раундом большого спора между противоборствующими в XX веке художественно-идеологическими течениями, связанными с глобальными социально-духовными противоречиями эпохи.

В 60—70-х годах повторилось по-своему то, что происходило в 20—30-х годах XX века, когда с «первым» авангардизмом рвали, ломая догматические решетки его установлений и манифестов и выходя на поле подлинной творческой свободы, крупнейшие творцы литературы XX века: Маяковский, Арагон, Элюар, Брехт... С этим первым восстанием против авангардизма был связан тогда начинавший, а впоследствии выдающийся писатель

Алехо Карпентьер. В 1930 году Карпентьер, живший в ту пору в Париже, куда он бежал из-за преследований за революционную деятельность, вместе с Арагоном, Десносом и другими порвал с главой сюрреализма Бретоном. И этот шаг стал отправной точкой его исканий, которые привели к важнейшим художественно-философским открытиям, оказавшим большое влияние на более молодое поколение писателей, в том числе и на Гарсиа Маркеса.

Аналогичный путь, каждый по-своему, проделали практически все крупные романисты Латинской Америки: Мигель Анхель Астуриас, связанный на раннем этапе также с сюрреализмом и мифологической «школой»; Хулио Кортасар, вкусивший от сюрреализма, абсурдизма, экзистенциализма, структурализма и «языковой революции»; Роа Бастос и Варгас Льюса, широко использовавшие арсенал модернизма, Гарсиа Маркес...

Выяснению того, что сделал Гарсиа Маркес, и посвящена вся эта книга. Пока же сформулируем нашу идею в самом общем виде.

Творчество Гарсиа Маркеса наиболее полно и глубоко отразило полемический характер отношений латиноамериканских романистов с западным модернизмом, который отвернулся от истории. Основной пафос их творчества определялся поисками путей перехода от позиции одиночки на позиции общенародной жизни и, соответственно, таких художественных методов, которые могли бы воссоздать народную жизнь, то есть историю. Мощным ускорителем этого процесса стал тот подъем революционного движения на континенте, о котором мы уже говорили. Именно тогда окончательно кристаллизовалось сознание «новых» романистов Латинской Америки.

Однако спор-диалог, который вел «новый» латиноамериканский роман, был не только спором с неоавангардизмом 60-х годов, отказавшимся от истории, от «человека творящего», да и вообще изгнавшим человека из литературы, заменив его «вещизмом». Это был также и спор с тем типом романа, который, хотя и ориентировался на воссоздание истории, однако никак не мог удовлетворить «новых» романистов. «Новыми» они были по отношению к «старому» роману Латинской Америки.

Первая латиноамериканская романная система сложилась в 20—30-х годах и доминировала в последующие десятилетия. Представлена она была такими идейно-тематическими разновидностями, как «роман земли», «роман сельвы», «индеанистский роман», «социальный ро-

ман». Символизировать эти разновидности на начальном этапе можно было бы такими значительными именами и произведениями, известными нашим читателям по переводам, как, соответственно, «Донья Барбара» венесуэльца Ромуло Гальегоса, «Пучина» колумбийца Хосе Эуста-сио Риверы, «Уасипунго» эквадорца Хорхе Икасы, «Те, кто внизу» мексиканца Мариано Асуэлы. Творчество писателей этого поколения отличалось острым разоблачительным пафосом, стремлением воссоздать основные социальные конфликты, характерные для тех или иных стран, показать типы человека в пестрой социально-этнической панораме континента, в варианте «социального романа» — также и революционную борьбу, от стихийных выступлений крестьян до организованной борьбы рабочего класса (последняя разновидность романа возникла под влиянием советской литературы 20-х годов).

«Старый» роман сделал свое дело. «Они хорошо перепахали землю, чтобы те, кто придет потом, могли посеять»¹, — так сказал об их роли Гарсиа Маркес. Однако в новых обстоятельствах становилась все очевидней вся ограниченность такого типа романа. Как правило, «старый» роман довольствовался локальной проблематикой, характерной для той или иной страны, а внутри страны — для той или иной отдельной этнической, социальной группы населения, не поднимаясь до охвата общего смысла социального бытия и не выходя к всеобщей гуманистической проблематике.

В тот период, когда освободительное движение в Латинской Америке только набирало силу, литература также находилась в периоде внутреннего, так сказать, «утробного» развития. То было развитие «для себя», а не «для всех». Тормозом развития были инерция схем позитивистской философии, идей биологического и природного детерминизма, мистифицировавших подлинную природу социально-исторических конфликтов, поверхностность понимания сущности общественного развития и социально-критической роли литературы, часто сводившейся к плакатно-публицистической разоблачительности. При всем прогрессивном пафосе этого романа и народолюбии его создателей народ предстал в их творчестве в облачении поверхностного фольклоризма, объектом воздействия внешних сил, а не субъектом истории, что

¹ Gabriel García Márquez — Mario Vargas Llosa. La novela en la América Latina. Diálogo, Lima, s. a., p. 51.

не позволяло осмыслить общественные противоречия с позиций народного сознания, народных идеалов.

Новая действительность Латинской Америки, вышедшей на центральные пути мировой истории, потребовала пересмотра ценностей, и на рубеже 50—60-х годов начались бурные споры о развитии романа, а основным объектом споров стал «социальный роман».

Следует сразу подчеркнуть, что спор «новых» латиноамериканских романистов с «социальным романом» не имел ничего общего с похоронным звоном могильщиков романа на Западе. Смысл их исканий был не в отказе от социальности, но в углублении категории «социального», в стремлении к более полному пониманию и воссозданию истории, в движении к более сложной формуле человеческой, народной жизни, взятой в ее глубинных, бытийственных аспектах.

Именно в этом контексте следует рассматривать и взгляды, и творческий метод Гарсиа Маркеса, его высказывания о романе. «Моя сдержанность по отношению к тому, что известно под названием социального романа,— говорил в одном интервью Гарсиа Маркес,— и что представляют как самое высшее выражение завербованной литературы, основывается на его фрагментарности, однобокости, сектантстве, на всем, что обрекает читателя узко воспринимать мир и жизнь... Возник некий парадокс: писатели, которые честно хотели раскрыть ужасающий драматизм политической и социальной жизни большинства нашего народа, но ограничились только этим, превратились в писателей для немногих — их не читают»¹.

В другом случае, отвергая вульгарно-социологические идеи об «эскейпизме» нового латиноамериканского романа, он говорил: «Утверждать, что мы занимаемся эскейпизмом,— абсурдно: ведь внимательное чтение наших книг обнаруживает, что мы гораздо сильнее проникнуты политикой, более «ангажированны», чем даже наши предшественники. Следует принять во внимание, что они исходили из принципов памфлетного реализма, рассчитывая на его разоблачительную силу и не отдавая себе отчета в том, что такой реализм ограничивал их возможности,— с его помощью им удавалось отразить лишь один из аспектов проблемы, а не все и даже не большую часть этих аспектов...»²

¹ Иностранная литература, 1971, № 6, с. 182.

² Там же, с. 189.

Характерно при этом, что и в первом и во втором интервью этому типу романа Гарсиа Маркес противопоставлял идею «интегрирующего» или «тотального» романа, который воссоздал бы «всю действительность», всю целостность бытия, далеко не исчерпывающуюся, как он сказал, «ценой на томаты»¹. «Мы напишем настоящий латиноамериканский, тотальный роман». «Я стремился создать тотальный роман и думаю, что в Латинской Америке все мы стремимся к тотальному роману, который вмещает все...»²—таково романное кредо Гарсиа Маркеса.

Тотальный, интегрирующий роман... На этом следует остановиться. Идея латиноамериканского интегрирующего романа имела принципиальное отличие от той идеи тотального текста, что выдвигалась западноевропейским неоавангардом, будь то в варианте беспорядочной фиксации действительности на манер сюрреалистического «автоматического письма» или неонатуралистического «вещизма». В основе ее лежал пафос преодоления фрагментарности «социального романа», приобретающий особый смысл в связи с такой специфической ситуацией, как недостаточная эстетическая «освоенность» самой действительности Латинской Америки ее исторически молодой литературой.

«Наши писатели, подобно Адаму, впервые находят имя вещам» — эти слова Алехо Карпентьера³ можно было бы поставить эпиграфом ко всей истории латиноамериканской литературы, центральной задачей которой на всем пути формирования возникавшего в муках истории нового — латиноамериканского — человеческого сообщества оставалась задача эстетического освоения дикой целины жизни, создания ее эпического образа, такого, который дал бы «всю» действительность, во всех ее измерениях.

Именно эта задача легла на плечи «новых» романистов, свидетелей вершинных моментов становления нового мира, выходявшего на пути мировой истории, и именно им предстояло эту задачу выполнить. С предельной ясностью эту задачу сформулировал Алехо Карпентьер в таком важном документе эстетической мысли, как его статья «Проблематика современного латиноамериканского романа», где он тщательно каталогизировал все, по

¹ Иностранная литература, 1971, № 6, с. 182.

² Gabriel García Márquez — Mario Vargas Llosa. La novela en la América Latina. Diálogo, p. 37, 45.

³ Судьбы романа. М., 1975, с. 157.

его формулировке, «контексты действительности», которые должен воссоздать латиноамериканский роман: политические и социальные, расовые и этнические, фольклора и обрядов, архитектуры и света, специфики пространства и времени... А главное, что способно сцементировать все, та ось, вокруг которой может вырасти «тотальный роман», — та самая «бурлящая человеческая плазма», а значит, история, народное бытие...

Позднее другую азбучную формулу «интегрирующего романа» и большого романного реализма дал сам Гарсиа Маркес, сказавший, что настоящая литература «заключает договор не с какой-либо одной из сторон действительности, но со всей действительностью в целом»¹.

История и «вся действительность» — этот лозунг латиноамериканского романа в годы, когда на Западе разгорались споры о «гибели романа», был альтернативным ответом и по своему внутреннему смыслу спором реализма с антиреализмом.

И характерный для западной культуры XX века тип сознания, который, замыкаясь на отчужденном «я», отказывается от общей жизни, то есть от истории, и тот модернизированный тип позитивистского сознания, который рассматривает историю, жизнь только в эмпирически данных ее аспектах, а следовательно, заведомо суженно, оба они, несмотря на кажущуюся противоположность — элитарный герметизм одного и видимый демократизм другого, — сближаются на общей платформе деформированного отражения реальности в обуженном и обедненном виде. И если попытаться понять в контексте «больших смыслов» культуры XX века истоки полемического духа, свойственного латиноамериканскому роману, то очевидно окажется, что главное — это неприятие всякой односторонности и схематичности. Не взгляд из подполья одинокого индивидуума и не взгляд потребителя массового общества, а взгляд из эпицентра бури, из народной драмы истории в мощном и свободном борении ее контрастных и антиномичных сил, из потока бытия в полноте слияния всех его начал.

М. М. Бахтин писал как о большой утрате об обеднении жизненных тонов в новейшей европейской культуре, об однобокости «однотонной» культуры², пример чему

¹ Из интервью Г. Гарсиа Маркеса в кн.: Fariás Victor. Los manuscritos de Melquiades. Frankfurt am Mein, 1981, p. 12.

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 338—339, 345.

дает прежде всего модернистское искусство XX века. Очевидно, что корни утраты западной культурой той полноты мировосприятия, той жизненности, что были ей свойственны в эпоху Ренессанса, барокко, большого реализма XIX века, следует искать в нарастании кризиса буржуазного мира — в утрате народности и все большей концентрации сознания на позиции отчужденного одиночки. Его итоговая модель — экзистенциалистский «пантрагический», как его назвал С. И. Великовский, тип сознания, с максимальной полнотой воплотивший процесс «смыслоутраты» бытия буржуазной культурой¹.

На фоне процессов, происходящих в западной культуре XX века, латиноамериканский роман предстал принципиально иной системой — порождением «многотонной» культуры, самое главное в нем — это стремление к полифонизму мировосприятия, отрицающему всякую догматизированную картину мира и утверждающему историю как неистощимое, вечно развивающееся бытие, многомерность жизни, неограниченность возможностей ее развития. А зерно, самую сердцевину такого мировосприятия составляет идея неограниченных гуманистических возможностей человека, противостоящая всяким положениям о его пределах. Именно в этой точке, в идее беспредельной «широты» человека перекликаются своими внутренними смыслами та полемика, которую вела русская классика XIX века с западноевропейским позитивизмом и натурализмом, и полемика, которую ведет с неонатурализмом и модернизмом во второй половине XX столетия внутри западного культурного «круга» латиноамериканский роман. Хотя, разумеется, и различная родословная двух типов романа, связанных своим генезисом с различными культурными традициями, и различные идеологические, мирозерцательные их основания, и историческая дистанция, их разделяющая, — все это определяет различные смыслы и природу тех полемических концепций человека и истории, которые выдвинули русская классика и латиноамериканский роман...

Каждый художник шел своим путем, вместе с тем несомненно творческое взаимодействие латиноамериканских романистов. Гарсиа Маркес, начавший публиковать свои первые произведения в конце 40-х годов, шел к своему индивидуальному художественному видению и методу, которые окончательно определились в романе «Сто

¹ Великовский С. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. М., 1979.

лет одиночества», около 20 лет. За это время сформировался «костяк» «нового» латиноамериканского романа, который составили произведения Карпентьера, Астуриаса, Хуана Рульфо, произведения вошедших в эти годы в большую литературу Карлоса Фуэнтеса, Хулио Кортасара, Марио Варгаса Льюсы. Конечно же, Гарсиа Маркес соотносил свои искания с поисками товарищей по перу. Особенно ясно это стало, когда уже после выхода «Ста лет одиночества» Гарсиа Маркесу, не склонному к теоретизированию, пришлось, отвечая на вопросы критиков и журналистов, как-то сформулировать свои взгляды и отношение к тем или иным течениям.

Особый интерес вызывает реакция Гарсиа Маркеса на попытки критиков определить его художественный метод с помощью таких понятий, как «магический реализм» и «чудесная реальность». На вопрос, представителем какого течения он себя считает, Гарсиа Маркес ответил, что ему ближе понятие «чудесной реальности». Автором концепции «чудесной реальности», этого самобытного плода латиноамериканской художественно-философской мысли, был Алехо Карпентьер. Потому-то для понимания художественного метода Гарсиа Маркеса следует остановиться на теоретических положениях Карпентьера.

Как уже отмечалось, творческие взгляды Алехо Карпентьера на начальном этапе во многом формировались под воздействием сюрреализма, но впоследствии стремление осмыслить историю Латинской Америки и эстетически освоить ее народную культуру привело его к переосмыслению своего раннего опыта и созданию концепции «чудесной реальности».

Впервые изложенная в печати в 1948 году в венесуэльской газете «Эль Насьональ» и повторенная через год в качестве пролога к роману «Царство земное» концепция «чудесной реальности» стала своего рода прологом и к «новому» латиноамериканскому роману в целом. Позднее, в середине 70-х годов, уже в конце своего творческого пути, выступая в Венесуэле с лекциями, Карпентьер пояснил, подробно прокомментировал и расширил положения своего «Пролога», отмежевываясь не только от сюрреализма с его принципом алогического нагромождения несочетаемых, «аморальных» форм и феноменов, но и от «магического реализма» — понятия, которым для современной критики стало привычно обобщенно обозначать творческий метод латиноамериканских романистов и их концепцию фантастики.

Понятие «магический реализм», пояснил Карпентьер, своим происхождением связано с другим авангардистским западноевропейским течением — с немецким экспрессионизмом 20-х годов, а пустил его в оборот немецкий искусствовед Франц Рот в 1925 году, когда им была опубликована монография «Постэкспрессионизм. Магический реализм. Проблема новой европейской живописи» (Лейпциг, 1925, испанский перевод — 1927). Согласно Роту, «магический реализм» — это такая концепция, противостоящая футуризму, которая, не отказываясь от мимезиса (то есть воспроизведения действительности), выявляет внутренне присущий обыденности «магический» смысл (итальянский художник Кирико, француз Андре Руссо и др.). В этой почве Д. В. Затонский видит и истоки творчества Франца Кафки, его «странного» мира, где обыденность оказывается пронизанной внутренне свойственной ей фантастичностью¹.

Общую основу сюрреализма и экспрессионизма Карпентьер видел в том, что оба эти течения являются порождением иссушенного, бесплодного индивидуалистического сознания, создающего механическое, «сфабрикованное чудо», «Сфабрикованному» чуду сюрреализма и «магического реализма» Карпентьер противопоставил естественное, органическое и «реальное» чудо народной мифологии Латинской Америки, являющейся той почвой, на которой растет древо народной жизни и культуры. По сути дела, то был спор двух типов сознания — отчужденного, индивидуалистического, заселяющего реальность болезненными химерами, и того, что отражает целостность народного восприятия действительности.

Следует обратить внимание также на другую сторону полемической направленности карпентьеровской концепции «чудесной реальности», а именно на ее заостренность против псевдореалистических художественных методов. Это было подчеркнуто им в «Прологе», где он говорил, что его критика «искусственного чуда» сюрреализма во все не означает призыва вернуться к позитивистско-натуралистической методологии «старого» латиноамериканского романа с его поверхностной социальностью и схематическими конфликтами или обратиться к «экзистенциалистскому смакованию грубо натуралистических подробностей». Таким образом, новая целостность романного мышления, по Карпентьеру, достигалась на пути

¹ Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма. М., 1972, с. 94 и др.

«тотального» освоения действительности народного бытия, которое непременно включало народное сознание с его реальным мифологизмом.

В «Прологе» Карпентьера фактически были обоснованы и его собственные искания и открытия Астуриаса, Рульфо, Амаду, теснейшим образом связанных, каждый по-своему, с народной культурой. Такова предыстория творческой концепции Гарсиа Маркеса, обозначенной им впоследствии как «фантастическая действительность».

Путь Гарсиа Маркеса к этой концепции станет предметом дальнейшего разговора, пока же мы выделим только некоторые ее черты, важные для понимания ее связи с общим полемическим диалогом между латиноамериканским романом и западноевропейской традицией и того нового, что она внесла в спор с догматизированными картинами мира, как авангардистского, так и позитивистско-натуралистического толка.

Общее, что объединяет Гарсиа Маркеса с другими крупнейшими создателями латиноамериканского «нового» романа и обнаруживает генетическое родство с концепцией «чудесной реальности» Карпентьера, состоит в обращении к ресурсам народной культуры, в использовании народного мифологизма как важнейшего источника художественности и в противопоставлении «сфабрикованному чуду» — «чудесной реальности» народного мировосприятия. Более того, и мы постараемся показать это в дальнейшем, — в творческой практике Гарсиа Маркеса идея «чудесной реальности» Латинской Америки получила, возможно, наиболее полное воплощение. Главным звеном этой концепции является неразрывная связь с народным бытием, которое является началом и концом всех поисков. Только с этой точки зрения становится понятным весь глубинный смысл, который вкладывает писатель — создатель невероятных историй — в свои поражающие заявления о том, что все им написанное взято непосредственно из действительности Латинской Америки, где все может произойти и все происходит. «В «Сто лет одиночества» я — реалист, ибо верю, что в Латинской Америке все возможно, все реально... и эта форма реальности может дать кое-что новое всемирной литературе»¹. Что ж, действительно, мир Гарсиа Маркеса имеет неразрывные, как бы двойной прочности, связи с действитель-

¹ Gabriel García Márquez — Mario Vargas Llosa. La novela en la América Latina. Diálogo, p. 19.

ностью Латинской Америки: не только то, что происходит в народной жизни, но и как народ это видит и понимает.

Однако это только одна сторона творческой концепции Гарсиа Маркеса, другая состоит в глубокой и органической связи его творчества на зрелом этапе со смеховой стихией народной культуры, что сближает его с миром Жоржи Амаду, каким он предстал на рубеже 50—60-х годов, и что отличает его фантастическую действительность от сугубо серьезного мира Хуана Рульфо, Астуриаса, Карпентьера, Марио Варгаса Льюсы (хотя позже, в 70-х годах Карпентьер и Варгас Льюса также обратились к смеховым ресурсам).

Дело в том, что фантастическая действительность Гарсиа Маркеса — это карнавализованная действительность, то есть действительность, взятая не только в серьезном, но и в смеховом аспекте.

Без сомнения можно говорить, что неотразимая обаятельность произведений Гарсиа Маркеса связана во многом именно с карнавално-смеховым началом, со способностью писателя к открытому, веселому, так сказать, «полному смеху», столь давно не звучавшему в западной литературе. Но о смехе самого Гарсиа Маркеса мы будем говорить в дальнейшем, пока же скажем о «смехе культуры», то есть о типовом источнике карнавальности в латиноамериканском романе. Речь идет о своеобразном типе мировосприятия, являющемся продуктом не только индивидуальной писательской психологии, но и типовым свойством «многотонной» культуры, и более того, по своему крайним, «предельным» выражением ее жизненной полноты, нашедшей свое столь яркое выражение в творчестве Гарсиа Маркеса.

Чтобы ощутить всю специфику художника, порожденного такой культурой, достаточно мысленно сопоставить духовный портрет Гарсиа Маркеса, каким он предстает перед нами, исходя из знания его произведений, с рядом крупнейших европейских художников модернистского толка, творчество которых во многом определило тональность и настрой западной культуры XX века.

В самом деле, можем ли мы вообразить заразительно хохочущего над своим «кошмаром истории» Джойса или заливающегося смехом Кафку, в жутком одиночестве, среди своих жизненных и фантастических химер? Невозможно, да и в самой такой попытке было бы что-то кощунственное. Можем ли мы представить себе «полный», веселый смех Марселя Пруста? Очевидно, нет, раз-

ве что только легкую кривизну усталой иронической улыбки. И можем ли мы представить себе смеющихся Сартра и Камю? Если вспомнить, что стоит за концепцией экзистенциализма с его «задушевной» идеей вселенского «абсурда бытия», это оказывается совершенно невозможным. А смех Ионеско? Или, если взять живопись, скажем, Сальвадора Дали? Разве что внутренним слухом мы услышим «тотальный» всеотрицающий хохот или бесильный старческий смешок над пропастью небытия.

Даже такие решительно отличающиеся от перечисленного ряда художников западные писатели-реалисты, как Томас Манн, или «новые реалисты» США — как Фолкнер или Хемингуэй, не дадут нам возможности говорить о них как о художниках, которым свойствен «полный» — открытый смех.

Разумеется, сказанное в отношении Т. Манна, Фолкнера и Хемингуэя не есть критерий оценки их места в реалистической художественной культуре XX века — каждый тип художника самоценен и занимает свое место в общей панораме мирового искусства. Мы имеем в виду другое, то, что существуют различные способности к смеху, различные типы смеха, то есть различные типы гротеска. Говоря о карнавализованных формах литературы новейшего времени, М. М. Бахтин наметил две линии развития — модернистский гротеск (сюрреализм, экспрессионизм и другие формы, как он писал, развивающиеся под влиянием экзистенциализма); другая линия — реалистический гротеск, связанный с традициями литературного гротескного реализма и народной культуры. Причем XX век был им выделен как эпоха определенного возрождения реалистического гротеска, а в качестве образцов его он указал на творчество Томаса Манна, Бертольта Брехта и Пабло Неруды. Относительно Пабло Неруды Бахтин справедливо отметил, что его творчество отражает не только внутрилитературные традиции, но и непосредственное влияние карнавальных форм¹. Масштаба возрождения, а вернее сказать, нового в истории мировой культуры всплеска карнавализованного искусства он не оценил должным образом, очевидно, потому, что латиноамериканский «новый» роман был слишком молодым, формирующимся явлением, но источник он указал точно — сама народная культура.

¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 53.

Действительно, понятия карнавала, карнавализованности в широком культурфилософском, мировоззренческом смысле, в применении к латиноамериканской культуре в целом и к литературе, в частности, наполняются особым конкретным и жизненным содержанием, благодаря реальной связи профессионального искусства с народной карнавальной культурой.

Но ответить только так об источнике карнавальности было бы мало. М. А. Андреев, говоря об определенной расплывчатости понятия всенародности и универсальности карнавала у М. М. Бахтина, сделал некоторые замечания на этот счет. Ни в коей мере не опровергая идеи универсальности карнавала (как это представляется автору), он уточняет ее, показывая, что карнавал возникает в определенные моменты истории — «на границах — социальных, культурных, исторических — там, где есть возможность увидеть «другого» и в нем, как в зеркале, самого себя... где соприкасаются культурные миры, ломая свою жесткую непроницаемость»¹.

Именно эта ситуация характерна не то чтобы для какого-то определенного и хронологически узкого периода, но для всего продолжающегося столетия процесса формирования латиноамериканской культуры, возникающей в столкновении, ломке и интеграции различных этнокультурных традиций разного уровня развития. Высшим выражением этого процесса является как раз такое ярчайшее жизнепроявление народной латиноамериканской культуры, как карнавал, который при огромном разнообразии живых своих форм в различных районах континента — а разнообразие их определяется различием вошедших в разных его районах во взаимодействие этнокультурных традиций — имеет общую черту на всем гигантском протяжении от Мексики до Чили. Повсюду карнавал был тем тиглем, в котором сплавлялись в новое единство вступившие во взаимодействие иберийско-европейская, индейские и негритянские культуры.

Так сказать, «классическим» вариантом латиноамериканского карнавала является карнавальная культура стран Карибского бассейна и Бразилии, где велика доля негритянско-мулатского населения. Карнавал — это живая реальность Латинской Америки, выступающая непосредственным выражением жизненности и активности

¹ См.: Андреев М. А. Фердинандо Камон и смеховая традиция. — Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы, с. 188—189.

развития народной культуры и важнейшим источником (зачастую неосознанным, воздействующим через всю обширную сферу народных празднеств, быта, обычаев, речи) художественного сознания профессиональных деятелей искусства во всех областях творчества, а особенно на современном этапе, когда «новые» латиноамериканские романисты осознали необходимость взглянуть на мир с позиций народа. При этом следует учесть также и момент высокого развития профессионального самосознания современных писателей, для которых обращение к карнавальному гротеску в ряде случаев связано даже с теоретическим осмыслением значимости этой сферы народной культуры, как, например, это следует из исполненной глубокого философско-исторического смысла повести Алехо Карпентьера «Концерт барокко» (1974).

Мы не случайно упомянули эту повесть Карпентьера, ибо она как бы в миниатюре воссоздает через образ праздника — карнавала — путь формирования латиноамериканской культуры. Такова сцена всенародного концерта, происходящего на Кубе в начале XVII века, то есть во времена, когда зарождались латиноамериканские нации. В концерте одновременно звучат, перекликаясь, каждый своим голосом, индейские, африканские и европейско-испанского происхождения инструменты, и из их разноголосья, дисгармонии рождается новая мелодия.

Важно отметить, что карнавал для Карпентьера — это также и модель, воссоздающая взаимоотношения возникающей латиноамериканской культуры с культурой западноевропейской в широком историко-культурном смысле. Это отношение не механического, пассивного восприятия чужих мелодий, а творчески-пародийное их «переигрывание» на основе своего опыта, своего жизненного «ритма» и своего инструментария.

Таков другой фантастический концерт, который происходит в карнавальную ночь в Венеции в начале следующего столетия. Кубинский негр Филомено, олицетворяющий собой дух возникающей латиноамериканской традиции, принеся с кухни ложки-поварешки, скалки и кастрюли, смело вступает в «концерто гротеско», который исполняют итальянцы Вивальди, Скарлатти и немец Гендель, начинает переосмысливать мелодию на основе своей ритмики, а знаменитые европейские маэстро, завоженные его искусством, сначала невольно и с удивлением, а затем увлеченно следуют новой интерпретации, рождающей новое качество искусства.

Одним словом, карнавальность в латиноамериканской литературе имеет глубокие историко-культурные корни и причины. И в этом смысле творчество Гарсиа Маркеса и прежде всего его роман «Сто лет одиночества» являются доведенной до логического конца карнавально-пародийной моделью взаимоотношений латиноамериканской культуры с западной. Это касается, как мы покажем в дальнейшем, в равной мере и миросозерцательных, и художественно-философских, и идейно-образных, и жанровых аспектов его творчества.

В то же время отметим, что дело не только в открытом смехе. Смех — это крайнее, «предельное» выражение полемичности, критически очищающей жизнь и утверждающей иную картину мира. Позитивное же, то положительное начало, которое он утверждает, состоит в противопоставлении всякой застывшей, лишенной подвижности, догматизированной картине — стремления к восприятию и воссозданию диалектики бытия во всей его противоречивости, в бесконечной борьбе его движущих сил. А это диктует стремление выводить жизненный материал к наиболее острым формулировкам, к «последним», коренным бытийственным вопросам, в свете которых проблемы истории получают свое наиболее полное, соответствующее реальной сложности воплощение. Для такого мировосприятия, утверждающего динамическую картину мира, любая сторона бытия в полюсах движения между комическим и трагическим утрачивает свою исключительность и «конечность». Именно об этом писал М. М. Бахтин, отмечавший, что в «многотонной» культуре и серьезные, трагические тона звучат по-другому, ибо на них падают «рефлексы смеховых тонов»¹. Вот этот-то вариант карнавализованности (в отличие от чисто смехового ее варианта, как в творчестве Рабле) и характерен для латиноамериканского «нового» романа.

Со стремлением к максимально полному воссозданию бытия связан и специфический выбор художественных средств и романских форм, тяготение к той траектории развития романного жанра, которую прочертил М. М. Бахтин от «менипповой сатиры» к Рабле, Сервантесу, а затем к Гоголю и Достоевскому, к литературной традиции мениппеи, этому универсальному «каталогу» карнавализованных средств отражения мира, к полифоническим формам повествования.

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества, с. 339.

Как известно, в XX веке западная культура обнаружила преимущественный интерес к условным формам, к гротеску, фантастике, мифу, различным формам острашения действительности. Эти формы стали важнейшим источником и для латиноамериканского романа, который учился и вырос в западном культурном «круге». Однако, повторим, то было не пассивное, а активно-полемическое, в пределе своем — карнавализованное претворение и перевоплощение на новой миросозерцательной основе, отрицающей философию гибели человека, гуманизма. Утраченному единству мира, разбившегося на осколки в сознании неоавангардистов, испуганному, впадшему в истерику «индивидууму одинокому», равно как и «индивидууму автоматизированному», этой оси массовой, «потребительской» псевдореалистической литературы, латиноамериканские романисты противопоставили стремление к новой целостности мира, отказу от истории — напряженное вдумывание в ее глубинные смыслы, а тем самым открыли новые резервы развития гуманизма и реализма. Источником такого художественного сознания были глубокие социально-экономические и политические процессы в Латинской Америке 60-х годов, вызвавшие нарастание освободительной борьбы, вдохновляющейся идеалами нового общества и нового человека...

И вот в этой точке тот спор, который ведет новый латиноамериканский роман внутри западного культурного «круга», сливается с большим идейным, миросозерцательным спором по вопросам судеб человечества, его культуры, духовности, гуманистических возможностей человека и истории, который прорезал весь XX век и все культуры. Этот-то спор в конечном счете и является другим и, возможно, самым важным источником карнавальности в латиноамериканском романе, и только в свете этого спора она приобретает универсальную значимость.

Во второй половине XX века ход часов латиноамериканской культуры, веками находившейся на периферии культуры всемирной, совпал с ходом всемирных часов, с центральными социально-духовными процессами XX века, которые определяются как революционным, освободительным движением, так и резким нарастанием и концентрацией противоречий во всемирном масштабе, что придает нашему времени вершинный и «итоговый» характер, перекликающийся с иными переломными моментами в истории мировой культуры.

Карл Маркс писал, что человечество, смеясь, расста-

ется с прошлым, и карнавальным смех уже не раз звучал в истории человечества, вспыхивая на границах (используя «карнавальную» терминологию) «двутелых», переломных эпох. Такие кризисные эпохи, когда гляделись друг в друга уходящее и то, что идет на смену, порождали «эстетику кризиса», неизменным компонентом которой оказывались карнавальное осмеяние и пародирование. Переломы от античности к средним векам, от средних веков к Ренессансу, от нового времени к нашему — новейшему...

С революцией Латинская Америка вышла с периферии на центральные пути мировой истории, став важнейшим очагом споров о будущем человечества, с революцией противоречия внутренней латиноамериканской жизни, питающие латиноамериканскую культуру, приобрели характер универсальности и латиноамериканская проза вышла на «площадь» всеобщей культуры, оказывая влияние на пути развития мировой литературы.

Карнавальным пожар вспыхнул на территории общей культурной традиции, чтобы в этом столкновении старого и рождающегося нового материков культуры завершилось формирование синтезировавшейся на протяжении уже почти пятисот лет латиноамериканской литературной, духовной традиции. Ее зрелость обнаружил «новый» латиноамериканский роман, а творчество Гарсиа Маркеса, воплотившее муки и оптимизм вышедшего с периферии на арену мировой истории нового — латиноамериканского — человеческого сообщества, стало тем карнавальным зеркалом, глядясь в которое узнают себя, свою историю далеко не только латиноамериканцы...

Такой масштаб, на наш взгляд, позволяет понять и раскрыть те смыслы, что принесли в мировую культуру «новый» латиноамериканский роман и Гарсиа Маркес — один из его вершинных по концентрированности идейно-художественной проблематики представителей.

Колумбийский критик Хайме Мехиа Дуке в очерке, посвященном «Сто лет одиночества», писал, что эта книга явилась словно для того, чтобы заполнить собой какое-то зияние, какую-то пустоту в общей атмосфере жизни, ощущавшиеся уже как нечто невыносимое. Верное наблюдение, указывающее на миросозерцательную необходимость для нашего времени карнавального очищения, того взрыва смеха, что произошел в латиноамериканской литературе в ответ на эсхатологический настрой определенной части западной культуры, на все разновидности

догматизма мышления, на страхи времени. Это адекватный ответ на требования эпохи, требующий высшей диалектичности в разрешении ее противоречий. Особенно важно то обстоятельство, что миросозерцательной основой этой карнавальной «ревизии», устроенной Гарсиа Маркесом, являются те идеалы обновленного мира, которые он исповедует.

Таковы отправные общие положения этой книги о творчестве Габриэля Гарсиа Маркеса, диктующие и тот ракурс, в каком оно будет рассматриваться, и круг вопросов, которые в ней будут подняты. Это вопросы истоков творчества писателя, его связи с западной художественно-философской традицией и зарождения полемического отношения к ней; становления карнавализованного художественного мышления и его миросозерцательных, философских оснований; связи с классической гуманистической традицией и с литературой XX века; наконец, это вопрос о том, какие новые смыслы он предлагает нашему времени. Но прежде чем мы сможем показать, в чем суть этих смыслов, нам предстоит проследить путь Гарсиа Маркеса к творческой зрелости — путь непростой, потребовавший от писателя, как он выразился в своем карнавальном духе, «ослиного труда».

ГЛАВА 2

МАКОНДО БЕЗ УЛЫБКИ

После выхода «Ста лет одиночества» Гарсиа Маркес не раз говорил, что для создания этого романа ему потребовалось прежде написать четыре ученические книги. Что ж, действительно, с высоты «Ста лет одиночества», где нашли полное выражение и специфика художественного видения Гарсиа Маркеса, и его идейные устремления, все предшествующие произведения выглядят мучительными поисками не только сюжета и круга персонажей «большой книги», но и своего, особого стиля художественного мышления.

Если разделить путь Гарсиа Маркеса на два больших этапа — ученичества и зрелости, то первое, что бросится в глаза при их сопоставлении, — это резкое различие двух писательских ликов, какими они предстают из его

художественного мира. Сначала перед нами молодой человек, взгляд которого на окружающее исполнен непрогницаемого драматизма; затем — зрелый писатель, в восприятии которого мир находится в постоянном движении между полюсами трагического и комического; голос его обрел необыкновенную подвижность, и выражение лица постоянно меняется в переходе от отчаяния к смеху. Но это будет не скоро, начиналось Макондо с иного — с часто встречающегося в ранней журналистике Гарсиа Маркеса образа человека, лицо которого рассечено глубоким шрамом, лишившим его подвижности и способности улыбаться. Этот шрам неодолимой серьезности, очевидно, во многом был литературным гримом, маской, какие нередко примеряют к себе ученики под влиянием учителей и наивных представлений о «серьезном» искусстве.

Первый период творчества Гарсиа Маркеса начинается с рассказов, опубликованных им между 1947—1951 годами. Впоследствии, когда Гарсиа Маркес уже получил всеобщую известность, они были выпущены без ведома писателя отдельным изданием под общим заглавием по названию одного из рассказов — «Глаза голубой собаки». Гарсиа Маркес был недоволен их переизданием и, говоря о четырех предварительных книгах, не включал в этот счет ранние рассказы, вообще оставляя их за рамками своего творчества. Однако они заслуживают пристального взгляда. Ведь не только сам выбор учителей всегда не случаен, не случайны, как правило, и обнаруживающиеся в раннем творчестве пристрастия и особенности художественного мышления. Однако, прежде чем мы обратимся к этим рассказам, приведем сведения о юношеском периоде жизни писателя.

Родился Гарсиа Маркес в 1928 году в маленьком провинциальном поселке Аракатака в прикарибской зоне Колумбии, в краю банановых плантаций. Его отец Габриэль Элихио Гарсиа, недоучившийся юрист, ставший телеграфистом, был чужаком в Аракатаке, где с провинциальной подозрительностью воспринимали пришельцев, а мать — дочерью давнего жителя местечка, ветерана гражданских войн рубежа XIX—XX веков, убежденного сторонника партии либералов отставного полковника Николаса Рикардо Маркеса Мехиа. Игуаран, женатого на своей двоюродной сестре Транкилине Игуаран Котес. Один из основателей Аракатаки, как и другие бывшие участники войн, дед Гарсиа Маркеса безнадежно ожидал обещанную правительством пенсию. Родители дали со-

гласие на брак дочери с телеграфистом, не принадлежавшим к «хорошему обществу», да еще консерватором по взглядам, только тогда, когда другого выхода не осталось, но с условием, что молодые будут жить в другом месте. Тем не менее первенец этого брака, будущий писатель, появился на свет в Аракатаке, куда дочь приехала рожать по настоянию деда. В доме деда и воспитывался до 8 лет Габриэль Гарсиа Маркес и набирался первых впечатлений, которые станут неиссякаемой кладовой воспоминаний и поэзии; родители жили в городах Сукре и Барранкилья, которые также сыграют в его жизни и творчестве немалую роль. В 1940—1942 годах Габриэль учился в Барранкилье в иезуитской школе Сан-Хосе, в школьной газете «Хувентуд» впервые начал пробовать перо, в 1943 году продолжил учебу в национальном колледже в Сипакире. Здесь, в интернате, до того случайное чтение начинает приобретать более систематический порядок и происходят первые контакты с литературной средой.

Впоследствии Гарсиа Маркес не раз говорил, что в период зарождения литературных интересов фундаментальное значение для него имело течение колумбийской поэзии «Пьедра и сьело» («Камень и небо»). Молодые поэты-бунтари, появившиеся на арене литературной жизни Колумбии в конце 30-х годов, называли это поэтическое течение по заглавию стихотворного сборника известного испанского поэта Хуана Рамона Хименеса, который со времени начала гражданской войны в Испании жил в Новом Свете, кочуя между США, Пуэрто-Рико и Кубой. Однако это название было скорее поэтической эмблемой, нежели указанием на источник. На самом деле источники поэтической группы были гораздо шире — не только «тройка» выдающихся испанских поэтов первой трети XX века (Хуан Рамон Хименес, Мачадо и Унамуно), но и вообще все испанское «поколение 1927 года», среди которых были Гарсиа Лорка, Рафаэль Альберти и другие. Через них и их выдающихся предшественников колумбийские поэты проделали обратный путь к знаменитому никарагуанцу Рубену Дарио, который в конце XIX столетия стоял у истоков новой испаноязычной поэзии, и далее — к испанской классике Золотого века, к барокко, к Гонгоре. Из европейских поэтов участники течения выделяли Поля Валери, Рильке, отчасти восприняли сюрреалистов, а из новых испано-американских поэтов — Неруду и Вальехо. Особое значение имел Пабло Неруда,

что не замедлило отразиться в раннем творчестве их ученика Гарсиа Маркеса.

То была университетская группа поэтов, решительно выступивших за обновление, против обветшавшей поэтики так называемого испано-американского модернизма, который в Колумбии задержался значительно дольше, чем в других латиноамериканских странах, против устарелых романтических штампов, бутафорности, экзотизма, изысканности, риторичности, противопоставив манерности — напряженность духовного самовыражения, стремление к неожиданной метафорике и символическому обозначению действительности. Восприняли они также своеволие ассоциативных ходов сюрреализма, элементы его «поэтики хаоса» и сделали упор на смешении двух «рядов» бытия — материального и идеального. Один из представителей «Пьедра и сьело» впоследствии так объяснял групповую поэтику: «Искусство — это всеохватное проявление жизни, не только в аспекте сознательного времени бодрствования, но и в аспекте бессознательного времени сновидения: реальность и сон, дух и материя, сверхчувственное и обыденное»¹. Слова эти принадлежат одному из участников группы Карлосу Мартину, который был ректором колледжа в Сипакире, где учился Гарсиа Маркес, и определил круг его чтения и направление пробуждавшейся творческой энергии. Здесь же в лицее некоторые молодые преподаватели давали ученикам читать и адаптации и оригинальные сочинения Маркса, Энгельса, Ленина, работы по историческому материализму, и формирование своих социалистических идеалов, хотя, разумеется, в юношески-расплывчатой форме, Гарсиа Маркес относит именно к этому периоду.

В те времена Гарсиа Маркес начал пробовать себя с драмы и стихотворений в духе «пьедрасьелистов». Впоследствии он скажет, что, если бы не «Пьедра и сьело», вряд ли он стал бы писателем. Говорил он не раз и о других источниках той поры: об испанской классической поэзии, о романтиках Эспронседе, Нуньесе де Арсе и Беккере, о дешевых песенных сборниках, которыми он зачитывался, допоздна разъезжая в полупустом трамвае по мокрому от моросящего дождя улицам Боготы.

Вторым важным событием для юноши стало знакомство с творчеством Франца Кафки, сборник произведений которого с заголовком его программного рассказа

¹ Carlos Martin. Piedra y Cielo en la poesía colombiana. Van Goor Zonen, 1962, p. 22.

«Превращение» попал к Маркесу в руки в 17 лет. «Черт побери, подумал я,— рассказывал потом писатель,— я не знал, что такое возможно». В другой раз, вспоминая впечатление, произведенное на него «Превращением», он сказал еще более четко: «Я думал, что так запрещено писать». На следующий день он написал свой первый рассказ «Третье отречение», который был опубликован Эдуардо Каррансой, другим видным представителем группы «Пьедра и сьело», в газете «Эль Эспектадор».

По свидетельству Гарсиа Маркеса, взяты за первый рассказ его побудила статья Эдуардо Каррансы, в которой тот, обозревая современную колумбийскую литературу, приходил к пессимистическому выводу об отсутствии на видимом горизонте сколько-нибудь заметных талантов. «Третье отречение» он опубликовал с самоспровержением, предсказывая юному писателю большое будущее, что повергло Гарсиа Маркеса в смущение и нелегкие раздумья. Можно только подивиться проницательности Эдуардо Каррансы, углядевшего в литературных «гаммах» Гарсиа Маркеса проблески самостоятельности.

Происходило все это уже в 1947 году, когда, окончив школу, Гарсиа Маркес поступил на первый курс юридического факультета Национального университета в Боготе. Учась в университете, Гарсиа Маркес написал и опубликовал в той же газете «Эль Эспектадор» еще два рассказа. Круг чтения молодого писателя расширялся, он решил тогда перечитать все, что было написано «до него», начиная с Библии и классики: Достоевский, Толстой, Диккенс, Флобер, Стендаль, Бальзак, Золя...

Однако университетская жизнь быстро закончилась. Весной 1948 года, после убийства видного лидера демократического движения Хорхе Элиесера Гайтана, выступавшего против подчинения страны американским монополиям, антикоммунистической истерии, репрессий, в столице началось народное восстание. Его жестокое подавление стало прологом длительных и кровавых гражданских войн, которые вошли в историю Колумбии под названием «виоленсии».

Этот термин — виоленсия — следует пояснить подробней. В своем изначальном смысле виоленсия означает физическое насилие, осуществляемое в грубой, жестокой форме. Но для латиноамериканцев это не только рядовое жизненное словечко, но и понятие, исполненное глубокого общественного смысла, многозначный социально-исторический феномен. Виоленсия — это социальное и физиче-

ское насилие, порожденное неслыханно жестокой конкистой Нового Света; антагонистическая борьба индейских племен, живущих едва ли не в каменном веке, с населением европейского происхождения; это и первозданная игра с жизнью и смертью в обстановке дикой природы; и отсталые патриархальные формы общественной жизни, порождающие особый тип привычного к крови и равнодушного к смерти общественного деятеля — каудильо, диктатора; это и открытое, не на жизнь, а на смерть, постоянно сотрясавшее многие латиноамериканские страны, в том числе и Колумбию, противоборство в гражданских войнах XIX века между либералами, сторонниками буржуазных форм жизни, и консерваторами, представителями интересов земельной олигархии. Подсчитано, что с момента провозглашения независимости Колумбии до 1903 года сменилось 8 конституций и произошло 70 гражданских войн. Наконец, виоленсия — это и те новые формы кровавого подавления народного движения, что принес с собой XX век.

Писатели 20—30-х годов, создатели «романа земли», «романа сельвы», как и многие философы той поры, склонны были искать объяснение насилию как неискоренимому континентальному злу, в дикой природе, в фатальном отношении индейцев и воспринявших их обычаи метисов к смерти. Наиболее видный из них — Ромуло Гальегос, воссоздавший эпические картины народной жизни венесуэльцев (близкой во многом жизни колумбийцев), мифологизировал тип носителя виоленсии — «человека-мачо» (то есть в буквальном смысле слова — «человека-самца»). Гальегос считал, что виоленсия присуща самой природе латиноамериканцев, но наиболее проникательные писатели (в частности, тот же Ромуло Гальегос) в итоге своей эволюции приходили к пониманию, что дело далеко не только в природе, но и в обществе, в тяжком социально-историческом наследии, которое постоянно воспроизводится и обретает новые черты с течением времени при неизменной отсталости, чудовищном социальном неравенстве, господствующем на континенте.

Виоленсия, начавшаяся после убийства Гайтана, превзошла все предыдущие гражданские войны необузданной жестокостью подавления народного партизанского движения, в котором участвовали и либералы, и профсоюзы, и коммунисты. Эти события стали важнейшим, решающим фактором для развития общественного сознания и национальной литературы, быстро откликнув-

шейся на события обличительными романами. Важнейшим фактором духовной эволюции виоленса стала и для Гарсиа Маркеса, все творчество которого на главном направлении развития его художественно-философской мысли так или иначе связано с этим феноменом, с размышлениями о мире, его порождающем, о человеке — носителе насилия.

Все это произойдет позже, тогда же университет был закрыт, и Гарсиа Маркес был вынужден уехать из Боготы, из нелюбимого края «качаков», то есть северян, боготинцев, где, как он говорил, 360 дней в году моросит дождь, на родное солнечное приатлантическое побережье.

В приморском городе Картахена-де-лас-Индиас Гарсиа Маркес поступил на работу в газету «Универсаль» и продолжил учебу в местном университете, а затем, завязав знакомства с журналистской и литературной средой, переехал в Барранкилью. Здесь он работает в газете «Эль Эральдо» и одновременно, весной 1950 года, становится заведующим редакцией еженедельника «Кроника». Кончается все тем, что он окончательно бросает занятия юриспруденцией и перебивается журналистской работой. Самый «темный» период его юношеской биографии — 1953 год, когда он занимался случайной работой и, в частности, был бродячим продавцом справочников и энциклопедий в глубинных провинциальных районах.

Этот начальный период самостоятельной жизни Гарсиа Маркеса был решающим в становлении его литературных взглядов.

В Картахене он познакомился с античной классикой (излюбленный его автор — Софокл), с экзистенциализмом (Кьеркегор), с американцами Германом Мелвиллом, Эдгаром По. Несколько позже Гарсиа Маркес приобретает новых друзей — молодых писателей и держателя книжной лавки, преподавателя и знатока литературы, пожилого каталонца Рамона Виньеса (все они под своими именами войдут позднее в круг персонажей «Ста лет одиночества»). Круг чтения расширяется: Шервуд Андерсон, Дос-Пассос, Фолкнер, Вирджиния Вулф, Джойс, Стейнбек, Олдос Хаксли, несколько позднее — Хемингуэй, Конрад. Можно назвать и другие имена — из тех, что упоминались в его литературно-критических заметках в газете «Эль Эральдо»: Сервантес, Дефо, Рабле. То было вхождение в мир большой литературной традиции.

В исторически молодых латиноамериканских странах, где еще не возник собственный значительный культур-

ный слой, который смог бы служить почвой для самостоятельного и последовательного развития литературы, источником духовного питания и художественного опыта с неизбежностью становилось то лучшее, что можно было почерпнуть за рубежом. Колумбийская литература (если не говорить о литераторах чисто локального значения) в XIX веке выдвинула значительного писателя-романтика Хорхе Исаакса, автора прославленного на континенте любовного лирического романа «Мария», позднее — одного из важнейших поэтов модернизма Хосе Асунсьона Сильву, в XX веке — Хосе Эустасио Риверу, автора знаменитого романа сельвы «Пучина», где впервые перед читателем предстали дикие природные и социальные джунгли Колумбии, царство насилия и смерти. Однако сильной и развивающейся национальной традиции, как, скажем, в Аргентине, здесь еще не существовало. Течение «Пьедра и сьело» выполнило свою роль в обновлении поэтического языка, но в период вхождения Гарсиа Маркеса в литературу оно уже отжило свое и стало объектом критики. Из колумбийских писателей Гарсиа Маркес выделял тогда в своих критических заметках только двух авторов, кроме своих единомышленников, — крупного, самобытного поэта Леона де Грейффа, а из прозаиков — Хорхе Саламеа Борду, видного общественного деятеля и писателя, влияние которого обнаружится в его творчестве. Главным, что вызывало критическое отношение к национальной и вообще к латиноамериканской литературе той поры, были локальность их интересов, ограниченность художественного языка, оторванность от большой гуманистической проблематики, поверхностный фольклоризм...

В 1948 году Гарсиа Маркес напечатал в газете «Универсаль» небольшой очерк о посещении редакции газеты поэтом Сесаром Герра Вальдесом. То был вымышленный персонаж, с помощью которого молодой Гарсиа Маркес выразил свои взгляды тех лет на литературное творчество, вложив в его уста рассуждения о необходимости преодоления поверхностности, дешевого фольклоризма и выхода к универсальным темам, к осмыслению судеб ищущей свой облик Латинской Америки. В облике Герры Вальдеса можно узнать черты Неруды¹, давно уже пользовавшегося славой ниспровергателя традиций — именно тогда он писал свою «Всеобщую песнь», эпиче-

¹ См. пролог к кн.: García Márquez Gabriel. Obra periodística, vol. 1. Textos costños. Barcelona, 1981.

скую песнь-фреску, которая откроет новую художественно-философскую перспективу в осмыслении истории континента. В этом смысле Гарсиа Маркес находился на высоте исканий уже зрелых поэтов и прозаиков Латинской Америки, искавших новые пути,— таких, как Карпентьер, который как раз в это время создавал свою концепцию «чудесной реальности».

В такой литературной ситуации естественным было стремление литературной молодежи жить, преодолевая провинциализм, в большом мире большой литературы. Идеальные условия для этого предоставляла им работа в газетах, где они вели литературные разделы, а особенно еженедельник «Кроника», который стал своего рода литературным «полигоном», где молодые писатели, в том числе сам Гарсиа Маркес, публиковали первые опыты в компании с такими крупнейшими мастерами прозы, которых они перепечатывали у себя, как Кафка, Сароян, аргентинцы Хорхе Луис Борхес и Хулио Кортасар, уругваец Фелисберто Эрнандес. При этом характерно, что круг избравшихся авторов был отмечен общей чертой — обращением к условным, фантастическим формам, «параболическим» сюжетам.

Нормы и авторитеты оказывали подавляющее воздействие в сфере художественного мышления, но знаменательно при этом, что в журналистике Гарсиа Маркес почти с самого начала проявился как самостоятельный и оригинальный литератор, чей стиль окажет впоследствии существенное влияние на всю колумбийскую журналистику. Журналистика для него была свободной от ориентации на литературность сферой вольного контакта с жизнью, и здесь молодая творческая энергия была ключом. Подчеркнутый парадоксализм высказывания (влияние известного испанского писателя-авангардиста Гомеса де ла Серны, лозунгом которого было: неважно, что говорить, но говорить с юмором и парадоксально), как и излишне плотная метафоричность стиля «пьедрасъелистов» — черты, которые постепенно будут изживаться, очевидны в первых журналистских работах Гарсиа Маркеса, появившихся в газете «Универсаль». Знаменательно при этом, что в них же впервые возникает и связанная с бушевавшей в стране виоленсией одна из центральных тем творчества Гарсиа Маркеса — тема ненормального состояния человеческих отношений в мире, кружащем в кругах насилия, или как он сам ее обозначил — тема «недоброго сознания».

В самой первой его журналистской публикации эта тема была сформулирована, хотя и в манерно-экстравагантной, метафорической форме, но ясно и недвусмысленно. Примечательно и то, что сразу же проблема «недоброго сознания» ставилась как проблема коллективного народного сознания. «Жители городка, мы привыкли...» — так начиналась первая известная его публикация. И это «мы» имело в виду всех, весь народ, который привык к военному положению, к звукам военной трубы, объявляющей комендантский час в городе, в оцепенении застывшем на морском берегу. Время здесь кажется забытым, застрявшим куском жизни, и оно едва соприкасается с современностью. Погому чудится, что на рейде дремлют корабли Френсиса Дрейка, знаменитого пирата XVI века, но рядом с ними — подводные лодки, которым уступили место цветные морские рыбки. Здесь сошлись и прошлое, и «цивилизация пороха». И вот вопрос: «Как можно требовать от нас, чтобы мы были людьми доброго сознания?»

Тема недоброго состояния мира продолжается и в другой миниатюре: «Этот мир, который нам вручили старшие, пахнет баррикадами. Окно, глядя в которое наше детство ожидало возвращения дождя, имело разрез окопа. Никто не может заставить нас стать людьми доброго сознания». «Наш мир не вмещает ничего, кроме призрака страха». Тема разлагающего воздействия виоленсии на человеческие души проступает и в ряде других, правда немногочисленных, более поздних очерков этого периода. Например, в очерке «Нечто похожее на чудо», где описывается опустошенный, изнемогающий от страха и кровопролития провинциальный поселок. Тяжесть утрат и насилия подавила людей поселка, славившегося своими музыкантами и певцами, и никто не соглашается спеть. Но все-таки в конце концов звучит аккордеон, и песня, как чудо, пробуждает надежду в измученных людях.

Работ, которые прямо были бы связаны с темой виоленсии, в тот период было немного. Это объясняется двумя обстоятельствами: во-первых, Барранкилья, как и вообще прибрежные районы, оказалась вне зоны активных боевых действий; во-вторых, цензура запрещала всякую информацию, связанную с виоленсией. Впрочем, следует вспомнить и о том, что тогда Гарсиа Маркес едва начал жить и был полон ребячьего азарта в погоне за жизнью.

«Септимус» — псевдоним, под которым печатал тогда свои газетные работы Гарсиа Маркес, — это склонный не только к драматическому, но и поэтическому, эмоциональному восприятию жизни журналист, нередко юмористически настроенный зубоскал с бойким пером, пишущий на любые темы: и о местных малозначительных событиях, и на международные темы, и о спортивных соревнованиях, и об атомной бомбе. Иногда он предпринимал юмористические сериалы, иногда пародии на детективы, на готическую литературу, на Кафку, пародировал стили, персонажи, приемы (не из романа ли «Миссис Деллоуэй», самой известной книги Вирджинии Вулф, взял он себе псевдоним Септимус — так ведь зовут одного из главных его героев, повредившегося сознанием на войне?), писал озорные заметки, отражавшие какие-то события в дружеской среде литераторов. Таковы, например, его фантасмагории о карнавале в Барранкилье, о коронации «королевы карнавала» В этюде «Отпевание Хоселито, или Защита гробов» в свидетели призываются все «очевидцы» от Эсхила или Софокла, который научил говорить маски, или Диониса, Мома, Эзопа до «короля дураков» — Эразма Роттердамского. Хоселито, скончавшийся от излишних возлияний, лежит на стойке бара, а вокруг звучит карнавальная божба, отче наш попеременно с руганью и исполняется «отходная кумбиямба» — веселый, зажигательный танец негритянско-мулатского происхождения. Сочетание прямого воздействия местного карнавала и литературных реминисценций очевидно. Иногда обращался Гарсиа Маркес к теме народного творчества и непосредственно. Неоднократно писал он об известном исполнителе фольклорной песни Рафаэле Эскалоне (персонаж, который позже неоднократно всплывает в его произведениях).

Очевидно, знакомство Гарсиа Маркеса с народной жизнью и культурой существенно расширилось во время его журналистских поездок по провинции, а затем в скитаниях бродячего продавца энциклопедий. В 1952 году в столичном журнале «Ла Лампара», появился очерк «Ла-Сьерпе (страна на Атлантическом побережье)», целиком посвященный народным повериям и легендам. Главный персонаж с юмором рассказанной легенды — Маркесита, родовитая патриархальная владелица поместий и скота, властно повелевающая крестьянской округой в этом краю сельвы, болот и трясин. Она, как, впрочем, и многие другие в этих дебрях, владеет секретами магии. Позже

этот очерк был дополнен и в своем окончательном виде издан в 1954 году. Поэтому мы скажем о нем подробней впоследствии. Пока же подчеркнем резкий контраст между конкретностью, жизненностью образов его журналистских очерков, легким юмористическим тоном повествования и собственно художественными произведениями того периода.

Художественные опыты этого периода можно разделить на две части: во-первых, это рассказы, продолжавшие цикл первых коротких новелл, опубликованных еще в период учебы в Боготе; во вторых, наброски к задуманному в то время роману. И рассказы, и наброски в большинстве своем печатались первоначально вперемежку с журналистскими работами в барранкильской газете «Эль Эральдо» или в еженедельнике «Кроника», некоторые вышли первой публикацией в Боготе, в газете «Эль Эспектадор». Все десять рассказов, составившие сборник «Глаза голубой собаки», были написаны и впервые изданы до 1951 года, и все они созданы под влиянием читавшихся писателей — поочередно Кафки, Фолкнера, Хемингуэя, Сартра; помимо этого, они обнаруживают знакомство вообще со всем арсеналом мотивов авангардистской литературы: распад, ужас, двойничество, кошмары, сновидения, абсурд, хаос.

Общая тема всех рассказов — смерть, умирание, распад некоего условного героя, причем темы эти трактуются в фантастически-условной форме, часто от лица умирающего или уже умершего, при этом смерть может происходить несколько раз «внутри смерти». Так, в рассказе «Третье отречение» повествование ведется от лица трижды умирающего юноши. Сначала он умер в детстве, но в гробу продолжал расти и сознание его жило, затем он перестает расти и, наконец, умирает «окончательно». В рассказе «Ева внутри кошки» героиня — умершая девушка, которая не вынесла гибельной для нее собственной красоты (мотив, который встретится затем в «Сто лет одиночества»). В смерти ее преследует желание съесть апельсин и переселиться в кошку, но затем выясняется, что нет ни дома, ни кошки, ибо девушка умерла три тысячи лет назад. В рассказе «Другая сторона смерти» один из близнецов, брат которого скончался видит кошмарные сновидения (в сюрреалистическом духе), а затем переживает на себе весь процесс умирания своего брата. Тема двойничества развивается также в «Диалоге с зеркалом».

В «Мучении трех сомнамбул» рассказ ведется от име-

ни коллективного «мы» трех странных персонажей, вспоминающих девочку, которая, упав со второго этажа, погрузилась в мир болезненных ощущений и в конце концов вообще отказалась от контактов с миром. В «Глазах голубой собаки» действие происходит во сне попеременно с реальностью. Приснившаяся некоему молодому человеку женщина начинает разыскивать его в жизни, но напрасно, поскольку он всегда забывает, что видел во сне. В рассказе «Набо, который заставил ожидать ангелов» речь идет о негре-слуге, впадающем в безумие; параллельный персонаж — девочка-идиот. В рассказе «Кто-то приводит в беспорядок эти розы» повествуется о призраке ребенка-инвалида, который убился, упав с лестницы. Призрак приводит в беспорядок розы, стоящие на столе, пытаясь отнести их на свою могилу. Рассказчик, от лица которого идет речь, тоже мертв.

Только два рассказа этого периода строятся в объективной манере. Один из них — «Ночь выпей» — это развернутая метафора, основанная на народном поверье: выпы выедают глаза тем, кто подражает их крику. Трое ослепших бредут, рассказывая встречным о своей судьбе. Рассказ «Женщина, которая приходила в шесть» был написан в подражание Хемингуэю на спор с друзьями. Суть его состоит в том, что некая женщина, совершившая преступление (неизвестно, какое), уговаривает влюбленного в нее бармена подтвердить ее алиби.

Отношение к этим юношеским литературным «гаммам» самого Гарсиа Маркеса достаточно красноречиво и не требует дополнительных комментариев. Но при этом следует отметить, что сам выбор тем и форм диктовался, конечно же, не только авторитетами. Ранние рассказы содержали в себе творческие импульсы, которые приобретут конструктивное значение в зрелом творчестве Гарсиа Маркеса, в его концепции фантастической действительности. Это — тяготение к условно-фантастической форме и к гротеску, к концентрации лирического и поэтического начал в прозе, стремление организовать сюжет вокруг темы смерти или умирания, снятие границ между чувственным и сверхчувственным, реальным и нереальным, объективным и субъективным.

Особо следует сказать о теме умирания и смерти, которая, собственно, и «тянет» за собой сближение ирреального и реального, «того» и «этого» миров, возможность их взаимопроникновения как самой радикальной метаморфозы, выражающейся, естественно, в фантасти-

ческой форме. Хотя в этот начальный период тема смерти выступила в подчеркнуто абстрактной, не связанной с реалиями окружающей жизни форме, как показало дальнейшее, были у нее и свои корни, уходившие глубоко в почву народной культуры. Сформулировано это будет писателем много позже, уже на этапе зрелости, когда ему, отвечая на вопрос журналистов и критиков, придется объяснять, в какой точке пересекались его знание фольклорной традиции и литературное увлечение фантастикой, гротеском.

Писатель не раз говорил о том, какое значение для всего его творчества имели впечатления детских лет, проведенных в Аракатаке в доме бабушки и бабушки. Среди важнейших источников художественных влияний Гарсиа Маркес укажет на... свою бабушку Транкилину Игуаран Котес, рассказывавшую мальчику, как водится, всякие небылицы, но с той совершеннейшей натуральностью и серьезностью, что свойственна всем суеверным людям, и вообще на всю патриархальную атмосферу родового дома, населенного многочисленными богомольными тетушками, то есть на традицию народных поверий, устных рассказов о невероятных событиях и т. п. В рассказах бабушки, ее поучениях, говорил Гарсиа Маркес, не существовало границ между «этим» и «тем» мирами, а дом оказывался населенным призраками, составлявшими часть реальной жизни. Когда кто-либо из жильцов дома умирал, его комнату запирали, оставляя ее для жизни умершего. Так, в доме были заперты двери комнат, где жила тетя Петра, которая умела угадывать, из какого куриного яйца может родиться василиск (а потому его надо сжечь), тетушка Маргарита, которая была очень красива и умерла в ранней юности, тетушка Франсиска Симоносеа, которая, чувствуя приближение смерти, села ткать себе саван и, закончив его, умерла. Все эти персонажи, так или иначе вошедшие своими отдельными чертами в «Сто лет одиночества», с наступлением ночи как бы оживали, и казалось, что дом заполнялся таинственными шорохами, звуками, вздохами, разговорами, передвижениями умерших, оставшихся в своем доме и общавшихся с живыми.

Эта «возможность» взаимопереходимости форм бытия, метаморфозы жизнь-смерть, превращаемости получила для юного Гарсиа Маркеса подтверждение в литературной фантастике, гротеске, прежде всего в кафкианском варианте. Мы уже говорили о раннем знакомстве Гарсиа

Маркеса с Кафкой, приведем еще одно его высказывание на эту тему: «Кафка рассказывал о мире точно в той же манере, что и моя бабушка. Когда я прочитал его в 17 лет, я открыл для себя, что стану писателем. Увидев, как Грегор Замза мог, однажды проснувшись, превратиться в гигантского жука, я сказал себе: «Я не знал, что такое возможно в литературе. Но если это так, то меня интересует писательство... я понял, что в литературе, помимо академических и слишком рационалистических стилей, с которыми я был знаком по лицейским учебникам, существовали иные возможности. Это было все равно что сбросить пояс невинности»¹.

Разумеется, детские впечатления Гарсиа Маркеса, как и более позднее знакомство с народной культурой, не сопрягались им тогда с литературной учебой (об этом ясно говорит отсутствие в его ранних рассказах местных народных тем), но его высказывания, относящиеся уже к периоду зрелого осмысления своего пути в литературе, говорят о необходимости учитывать, поначалу пусть и неосознанное, взаимодействие жизненного и литературного опыта. Нам еще придется сказать и о специфической трактовке темы смерти в латиноамериканской народной культуре, с которой Гарсиа Маркес знакомился в колумбийской глубинке, и о принципиальном различии художественных миров колумбийского писателя и Кафки, пока же подчеркнем связь универсальной для мирового искусства темы смерти с народно мифологическими корнями, и особенно с карнавализованными формами типа мениппеи. Ведь, по сути дела, «предельная» тема смерти есть испытательная, провоцирующая тема, которая обладает огромным жизненно-познавательным потенциалом, ибо в свете столкновения бытия и небытия жизнь раскрывается во всей полноте своих смыслов, внутренних свойств и итогов, проходит проверку на нравственность и истинность. Непосредственными средствами воплощения таких предельных тем становятся, естественно, условные фантастические формы, предполагающие открытое столкновение реального и воображаемого, ирреального, что в свою очередь открывает возможности для качественных художественных метаморфоз действительности, для ломки традиционных художественных представлений о пространстве и времени.

¹ García Márquez Gabriel. El Olor de la Guayaba. Bogotá, 1982, p. 31.

Продуктивность таких форм для мирового искусства известна — достаточно вспомнить, скажем, Данте, Гете, Достоевского... Все дело в конечном счете в философской, идейной трактовке, определяющей и природу фантастики. В модернистском гротеске господствует сумеречная атмосфера «конечной» и «окончательной» гибели жизни, в реалистическом — прямом наследнике возрождающих способностей народного карнавального гротеска — диалектика борьбы двух начал бытия. Эту взаимообусловленность и переходность полюсных начал, диалектику бытия еще предстояло открывать для себя Маркесу, начинавшему в мире погашенных огней модернистского гротеска.

Учеба у западных художников обнаружилась и в набросках к задуманному в тот период большому роману, в будущем — «Сто лет одиночества». Гарсиа Маркес, отсчитывая время от первых проб в жанре романа, говорил, что «Сто лет одиночества» он писал около двух десятилетий. Определить время зарождения замысла, ставшего зерном, из которого впоследствии выросло древо большой книги, сложно. В одних высказываниях писатель относил первые пробы романа к 1945 году, когда он учился в Сипакире, в других он связывал появление поначалу туманной идеи описать историю семейства, живущего в маленьком поселке, с посещением в 1950 году Аракатаки, где он не был с детства.

К тому времени и дед и бабушка, у которых он провел детство, уже умерли, и он поехал с матерью, чтобы продать родной дом. Продажа дома прочертила болезненную царапину по сердцу и памяти. Гарсиа Маркес рассказал, как это было. Они шли с матерью по длинной пыльной улице умиравшей в жару Аракатаки, на всем лежала печать разрухи и запустения. На углу мать остановилась и вошла в какую-то лавку, где женщина шила на швейной машинке. Та обернулась на приветствие «Здравствуй, кума», женщины бросились друг другу в объятия и, не говоря ни слова, заплакали. Мир, который унес с собой Гарсиа Маркес, уезжая ребенком из Аракатаки, и который вспоминался ему юным и свежим, величественным и полным тайны, предстал под беспощадным солнцем юношеской зрелости в своей провинциальной обыденности и бедности, а дом, казавшийся таинственным миром, — маленьким и совершенно обычным. Теперь мир детства жил только в памяти и воображении.

Было это в 1950 году, и следы начатого романа в том же году обнаружили в печати. Весной 1950 года в

«Эль Эральдо» в своей колонке «Жирафа», Гарсиа Маркес помещает один за другим три небольших текста: «Дочь полковника», «Сын полковника» и «Дом Буэндия» с одинаковыми подзаголовками «Наброски к роману». Роман для себя он назвал тогда «Дом».

В этих набросках появляются впервые ключевые герои и образы будущего романа «Сто лет одиночества», которые будут всплывать в его прозе на протяжении всех последующих лет, как бы сигнализируя об идущей «за сценой» главной работе. Это семейство Буэндия, самый их родовой дом, полковник Аурелиано Буэндия. Все они, естественно, связаны с впечатлениями аракатакского детства, с рассказами деда о гражданских войнах. Обнаруживаются и некоторые ключевые идейно-художественные константы: историческая ретроспектива, стремящаяся охватить не только сегодняшнюю жизнь Буэндия, но и историю; свободное обращение со временем; гротескные черты, странности в поведении героев; заложенная с самого начала в образ полковника и его потомков ущемленность, ощущение ущербности и в их поведении.

Наиболее интересен последний набросок — «Дом Буэндия», посвященный полковнику Аурелиано Буэндия, который после гражданской войны возвращается в маленький провинциальный поселок к своему родовому полуразрушенному дому на улице, упирающейся в кладбище. Это большой дом с миндалевым деревом в центре двора, вокруг которого всегда прохлады. Усталый и опустошенный Буэндия решает начать жизнь заново, восстановить и перестроить дом.

Поиски образа маленького провинциального поселка, какие-то неизвестно чем ущемленные, мятущиеся герои — бывшие полковники, участники гражданских войн, мелькают и в других набросках тех лет, как, например, в миниатюре с экстравагантным названием «Жилет с фантазией». Здесь возникает поселок в две улицы вдоль реки, пристань, лесопилка, бильярдная. Обращает на себя внимание близость в отборе деталей к фолкнеровскому миру, равно как и в том, что герои его, как правило, наделяются отклоняющимся от нормы поведением, странными деталями, гипертрофируются какие-то их черты...

Другой автор, оказывавший тогда на него влияние, о котором часто говорил Гарсиа Маркес, почти не вспоминая Фолкнера, — это уже упоминавшаяся Вирджиния Вулф с ее вольной концепцией времени. Такая игра со временем очевидна в другой наброске 1950 года — о

Евангелине, в создании которой, в то время как она за-
пирает дверь (а действие происходит в 1783 году) и пере-
ходит улицу, чтобы сесть в экипаж, который увезет семью
в эмиграцию (в доме при этом остается забытый в шка-
фу ребенок), пробегает несколько десятков лет...

Однако начатый Гарсиа Маркесом большой роман
«Дом» оказался ему тогда не по силам, и уже вскоре, ле-
том того же 1950 года, он, изменив свой план, обращается
к более частному сюжету из жизни уже существующего
в воображении провинциального поселка. Тем же летом
1950 года он печатает в своей газете новые наброски, но
уже не «для романа», а «из романа», действующие лица
которого почти без изменений вошли в его первую книгу
«Палая листва», которую он писал до середины 1951 года
вечерами и ночами в опустевшей редакции газеты, а за-
тем шел спать в меблированные комнаты, где, когда не
было денег расплатиться за ночлег, оставлял в залог
свою рукопись...

В 1952 году через литературного агента крупного ар-
гентинского издательства «Лосада» роман был отправлен
в Буэнос-Айрес и вскоре вернулся оттуда с отрицатель-
ным отзывом видного критика, выходца из поколения
испанских авангардистов 20—30-х годов Гильермо де ла
Торре. Отметив некоторые поэтические достоинства со-
чинения, он советовал молодому автору все-таки посвя-
тить свою жизнь чему-нибудь другому. Событие это лишь
разъярило Гарсиа Маркеса и ни в коей мере не повлияло
на выбор пути. В том же 1952 году в заметке «Самокри-
тика», написанной в форме письма к другу, он сообщал о
провале «Палой листвы», о новой поездке в умирающую
в жаре Аракатаку — поселок шестидесятилетних девст-
венниц и престарелых полковников, о своей решимости
вернуться к первоначальному замыслу и написать роман
«Дом», страниц на семьсот...

Закончить эту большую книгу предстояло только че-
рез 15 лет, пока же реальностью была отвергнутая «Па-
лая листва», которая увидела свет только через пять лет
после ее создания.

В первом романе Гарсиа Маркес, оставив семейство
полковника Буэндия для «большой книги», избрал иных
героев. Однако местом действия оказался именно тот по-
селок, где будут жить в последующем герои «Ста лет оди-
ночества», — маленький провинциальный поселок, почти
что деревня, — Макондо.

Что такое Макондо? В «Сто лет одиночества» основа-

тель рода Хосе Аркадио Буэндия услышал это название во сне во время скитаний в поисках места для основания поселка. Чей-то голос произнес какое-то название, он плохо расслышал и, как расслышал, так и назвал,— Макондо. В действительности Макондо назывался маленький хутор на банановых плантациях, расположенный между двумя провинциальными поселками — родной писателю Аракатакой и Ла-Сьенагой, центром того края, о котором Гарсиа Маркес писал в своих журналистских очерках. Писателю это название прозвучало из сна детства, проведенного там, в краю Макондо.

Есть несколько объяснений этому названию, которые приводят знатоки Колумбии. Согласно одним, макондо — дерево, которое ни на что не годится, но мощное и высокое, наподобие сейбы. Согласно другим, так называется лекарственное растение, молочко которого хорошо заживляет раны. Колумбийский критик Х. Мехиа Дуке разъясняет, что макондо равнозначно понятию тропической чащобы, где ничего не стоит заблудиться и погибнуть в зловонной трясине. Макондо — повсюду и нигде, это проклятое, находящееся в сознании крестьян место между реальностью и ирреальностью. Наконец, лингвисты утверждают, что слово «макондо» происходит из языка африканцев банту и означает банановое дерево или просто банан, но только не всякий, а определенный сорт, встречающийся, кроме Колумбии, также на Кубе. Согласно народным поверьям, это излюбленная пища дьявола, а места, где он растет, любят посещать призраки...

Как бы то ни было, Макондо стало для Гарсиа Маркеса той заповедной зоной, где будут жить его герои в мире между действительным и небывалым.

Фантастическое начало, еще не ставшее конструктивным элементом художественного мира, отдано в «Палой листве» одному из героев — маленькому мальчику, который вспоминает детские страхи и ощущения Гарсиа Маркеса. Родной дом для него полон тайн и привидений. Душными тропическими ночами дом окутывает одуряющий запах жимолости. Куст давно срублен, но аромат остался, ибо жимолость — это цветок, который «выходит», подобно призракам. По ночам призрак сушит свои ботинки на кухне около очага. Исполнен таинственных странностей обряд отпевания младенца, с которым познакомился Гарсиа Маркес во время своих путешествий по родным краям. Смерть здесь встречается с жизнью: на бдении происходят знакомства, сватовство, выбирают

друг друга молодые парни и девушки. Мир детства, тайны, родного дома. Вот одно случайно, но крепко засевшее в памяти ощущение. Бабушка приказала мальчику сидеть в углу комнаты на стуле, не слезая с него. Он послушно сидит, чувствуя неудобство и скованность, но не решается встать, так как это запрещено. Это ощущение-воспоминание и стало ростком романа «Палая листва», полного автобиографических деталей.

Как об этом говорил писатель, старый полковник, дедушка мальчика,— это дед писателя, ветеран гражданских войн Николас Маркес, также женатый на двоюродной сестре, только награжденный автором вместо кривого глаза — хромой ногой. Из рассказов деда — фантасмагорический образ герцога Мальборо, появляющегося в тигровой шкуре среди повстанцев-либералов. Этот образ будет кочевать из одного произведения в другое. А родился он очень просто: однажды, услышав песенку «Мальбрук в поход собрался...», мальчик спросил у дедушки, кто этот Мальбрук, а тот ответил: ветеран гражданских войн...

Рассказы дедушки — главный источник художественного претворения истории, которая, переплетаясь с историей семьи, представляла кровавой историей гражданских войн. Макондо обрело черты Аракатаки, основанной беглецами и ветеранами войны. Точно так же, как Аракатака — как это следовало из рассказов деда и бабушки,— Макондо знало период счастливого покоя в провинциальной глуши, куда не доходили отзвуки кровавой бойни, затем началось нашествие «палой листвы», или «гнили», — этим презрительным словечком местные жители именовали пришельцев, нахлынувших в Аракатаку. Макондо, когда этот край стал центром банановой лихорадки, связанной с деятельностью печально знаменитой (и описанной в ряде произведений латиноамериканских писателей) американской «Юнайтед фрут компани».

Роман «Палая листва» писатель начал с небольшого, написанного в поэтической манере, вступления, где вставал образ Макондо, уже утратившего свой покой и ввергнутого в кружение того вихря «палой листвы», который закрутила здесь банановая компания: фальшивое процветание поселка, когда на праздниках и гулянках сжигаются пачки купюр, неведомые раньше электростанция, железная дорога, дом терпимости, толпы переселенцев, люди с тюками, спящие на улицах, человеческая «гниль», отребье — в восприятии старожилов; людской поток, го-

нимый бедствиями виоленсии — гражданских войн и банановой лихорадки, распри, выливающиеся в расстрелы и побоища вооруженных полицейских-головорезов...

Обильно политое кровью, выжатое и брошенное банановой компанией, Макондо задыхается в тропической жаре и в лихорадке ненависти, здесь столько ее скопилось, что кажется, вот-вот поселок должен взлететь на воздух или его унесет и сотрет с лица земли какой-нибудь вихрь, ибо все здесь уже превратилось в палую листву, гнилую человеческую труху...

Макондо, воспроизводящее черты истории Аракатаки, какой узнал ее писатель по рассказам родни, на долгие годы останется для писателя магнитом, притягивающим к себе все размышления об истории страны. Эта эпическая задача — история страны — неосознанно ставилась Гарсиа Маркесом перед собой уже в самом начале пути, когда он задумывал роман «Дом» с героями Буэндиа и, не совладав с ним, избрал иной путь — воссоздать фрагмент этой истории, частный эпизод из истории Макондо, хотя в него он вложил все свое понимание истории общей. Макондо было основано пока без Буэндиа, но они маячили на горизонте. Ведь это именно полковник Аурелиано Буэндиа, командующий войсками либералов на Атлантическом побережье, присылает в Макондо того человека, что теперь лежит в гробу, вокруг которого, провожая его в последний путь, сидят старый хромой полковник, бывший соратник Буэндиа, его дочь и внук, ведя сами с собой свои монологи.

В гробу — некий врач, покончивший жизнь самоубийством, слуги полковника — индейцы — заканчивают приготовления к похоронам, а сам полковник решает возникшие трудности с алькальдом Макондо. Все действие происходит за полчаса, которые протекают между свистком маленького желтого паровозика, проходящего в 2.30 через Макондо и криком выпы в 3 часа (как уже говорилось, согласно поверьям, выпы точно отмеряет время). В монологах-воспоминаниях старших временные границы расширяются до четверти века, простираясь от 1928 года (настоящее время действия, имеющее символическое значение, — год рождения писателя) до начала столетия, когда в 1903 году в Макондо приехал покончивший с собой доктор.

Много позднее, когда имя Гарсиа Маркеса стало интересовать критику, начали выяснять литературные источники его первого романа и большинство указывало на

воздействие Фолкнера. Критики отмечали, что сюжетно-композиционная структура первого романа Гарсиа Маркеса имеет сходство с романом Фолкнера «На смертном одре» (1930). В обоих произведениях действие концентрируется вокруг темы смерти, приготовления к погребению, исполнения воли умершего и преодоления трудностей, встречающихся на этом пути. В романе Фолкнера, преодолевая непогоду, умершую героиню везут в Джефферсон, чтобы там похоронить, согласно ее завещанию; в воспоминаниях сопровождающих гроб восстанавливается история жизни. В обоих случаях рассказы ведутся членами одной семьи. Но речь, конечно, не может идти только о сюжетных соприкосновениях. На теме «Фолкнер и Гарсиа Маркес» следует остановиться подробнее.

После выхода «Ста лет одиночества» журналисты неоднократно задавали Гарсиа Маркесу вопрос о том, что он «задолжал» Фолкнеру. Раздраженный писатель однажды ответил, что Фолкнера он прочитал впервые только уже после выхода «Палой листвы» и единственно с целью узнать, что общего находят у него с американским писателем. Однако, как уже отмечалось, с Фолкнером он познакомился в самом начале своего пути, более того, в литературно-критических заметках 1948—1952 годов Гарсиа Маркес упоминает Фолкнера гораздо чаще других писателей. В статье, написанной в связи с присуждением Фолкнеру Нобелевской премии по литературе, он приводит целый список, очевидно, прочитанных им книг, среди которых были «Шум и ярость», «На смертном одре», «Святылище», «Свет в августе», «Дикие пальмы», «Деревушка», рассказы...

Дав однажды мистификаторский ответ, в других случаях Гарсиа Маркес не уклонялся от прямых высказываний о значении для него Фолкнера. «Читая Фолкнера, я решил, что стану писателем»¹, — так сказал он однажды критику Луису Харссу. Позднее он говорил: «Моя главная задача состояла не в том, чтобы подражать Фолкнеру, а в том, чтобы разрушить его. Его влияние меня губило»². Наконец, в речи при вручении ему Нобелевской премии по литературе Гарсиа Маркес прямо назвал Фолкнера своим учителем.

Что касается конкретно первого романа, он не отрицал сходства структуры своего произведения с романом «На смертном одре», отметив только, что они не вполне

¹ Harss Luis. Los Nuestros. Buenos Aires, 1969, p. 396.

² García Márquez Gabriel. El Olor de la Guayaba, p. 50.

совпадают. Более того, Гарсиа Маркес пояснил, в чем же состояла суть глубинного воздействия на него Фолкнера. «Фолкнер научил меня описывать Америку», пояснял он, ибо мир Йокнапатофы и мир Макондо, который хотел воссоздать Гарсиа Маркес, имел много общего. Потом он скажет: Фолкнер — это «карибский писатель», ибо его край с негритянским, мулатским населением тяготеет к обширной прибрежной карибской зоне. Гарсиа Маркес видел сходство и в природе, и в населении, и в конфликтах, и в насилии, отчуждении, разъедающем общество. Одинаковые запустелые поселки, деревушки, погруженные в одиночество, жара, пыльные дороги, пальмы, ливни, похожие на потоп, цинковые крыши убогих домиков бедняков — ведь цинковые крыши появились в Колумбии вместе с нашествием «Юнайтед фрут компани»...

К этому следует добавить и определенное внутреннее сходство в истории Йокнапатофы и Макондо. И там и здесь гражданские войны XIX века, которые оставили неизгладимый след в биографиях родов, например, Сарторисов и выдуманных Гарсиа Маркесом Буэндиа, и там и здесь патриархальный мир постепенно втягивается в новую эпоху. Точно так же, как в Йокнапатофе, в Макондо появляется первая железная дорога и маленький желтый паровозик, который может тянуть вагоны и с бананами, и с трупами расстрелянных забастовщиков. Наконец, некоторые фантасмагорически совпадающие детали биографий, не литературных, а жизненных.

Дед Фолкнера Уильям Кларк был полковником в отставке армии разгромленных южан, дед Гарсиа Маркеса Николас Маркес — полковником разгромленной армии либералов. По принципу уже не сходства, а противоположности, перекликались и их судьбы. Деда Фолкнера после ссоры в упор застрелил его компаньон по строительству железной дороги. Дед Гарсиа Маркеса в пылу гнева убил соседа, раздражавшего его своими приставами, а затем с семьей уехал в поисках нового местожительства, которое и стало Аракатакой...

Исторические и современные параллели общим основанием имели общие беды: насилие, отчуждение, одиночество. Естественными были и ощущение молодым писателем близости фолкнеровского мира, и его стремление учиться создавать свою Йокнапатофу. Не в использовании тех или иных композиционных приемов, сюжетных ходов, а в обаянии центральной идеи, в обобщенном эпическом образе истории следует искать причины воздейст-

вия фолкнеровской саги о Йокнапатофе на молодого колумбийца. Но на этом сходство и кончается, ибо природа таланта Фолкнера и учившегося у него Гарсиа Маркеса оказалась совершенно различной. Совершенно различным оказался и выбор пути в эпическом синтезе истории и современности. Несмотря на все усвоенные и введенные самостоятельно Фолкнером в литературный обиход новации (свободное обращение со временем и композицией, расширение возможностей приема «поток сознания» и т. п.), он принадлежал, по сути дела, к классическому типу писателей-реалистов и разрабатывал на новом уровне толстовский путь в искусстве. Общая картина мира складывается у него из «суммы» реалистических, хотя и нетрадиционно воссозданных жизненно-психологических коллизий, отношений героев, на первом плане рефлексивно-аналитическое начало, социально-психологический портрет.

Гарсиа Маркес принадлежит к иной породе художников, к тем, для кого характерны стремление к поэтическому обобщению, концентрация внимания на «общей ситуации» мира и ее символическом обозначении. Преобладает у него чувственное восприятие, интуитивно-лирическая стихия, ассоциативная система мышления, типичная для поэтического таланта, выводящая реальное на уровень гротескного образа, символа, а в пределе — на уровень фантастичности.

Именно поэтому, как справедливо отмечалось, если мир Фолкнера принципиально неисчерпаем (как неисчерпаемо множество жизненных коллизий и человеческих типов), то Гарсиа Маркес стремится к созданию исчерпывающей поэтически-метафорической модели¹, которая «окончательно» символизирует собой весь мир. Так осознает, собственно, природу своего таланта и сам Гарсиа Маркес, который говорил, что уже в ранней юности понял: «Роман — это поэтическое пересоздание действительности»².

С этой точки зрения по-иному выглядит и то, что Гарсиа Маркес построил повествование в своем первом романе вокруг темы смерти, покойника в гробу, похорон. Если для Фолкнера, как это показывает его творчество, такая коллизия достаточно случайна, для него это про-

¹ Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. 50—60-е годы, с. 293.

² El Día, México, 7 de septiembre de 1981, p. 7.

сто одно из явлений жизни, то далеко не случайна подобная ситуация у Гарсиа Маркеса. Уже в первых его рассказах тема смерти, умирания, перехода из «одного» мира в «другой», пограничная область соприкосновения жизни и смерти, влекущая за собой и весь неизбежно связанный с такой темой арсенал художественных средств поэтической символизации, гротескного обобщения, фантастики,— все это с самого начала обнаруживало индивидуальные склонности молодого писателя.

С таким направлением поиска, обусловленным природой таланта Гарсиа Маркеса, было связано и обращение его уже в первом романе к поэтике мифа — явление, в принципе не только не характерное, но и, более того, чуждое Фолкнеру (одна из наименее удачных его вещей — роман «Притча» (1954), где дублируются мотивы солдатской жертвы на войне и мифа о Христе). Если для писателя «отражающего» типа миф — это враждебный полюс, то для таланта «пересоздающего» типа — это логически конечная точка в поисках средств поэтической символизации мира.

Эпиграфом к «Палой листве» Гарсиа Маркес избрал слова из монолога Креонта-тирана из трагедии «Антигона» — второй из «трилогии» трагедий Софокла об Эдипе. В «Антигоне» рок преследует уже не самого Эдипа, а его детей, родившихся от кровосмесительного брака царя со своей матерью. Сына Эдипа Поличика, павшего от руки брата, Креонт запрещает хоронить, однако сестра Антигона, преступая запрет тирана, приказавшего бросить труп на растерзание стервятникам, совершает символический обряд погребения, присыпав тело Поличика сухой пылью. Сходная коллизия положена в основу «Палой листвы». Старому хромому полковнику, его дочери и внуку, выполняющим, так сказать, коллективную роль Антигоны, противостоит выступающее в роли тирана Креонта все население Макондо, проклявшее доктора и постановившее, что труп его должен либо сгнить, либо быть растерзан стервятниками.

Собственно, перед нами еще один момент литературной учебы Гарсиа Маркеса у западной романистики XX века, в том ее мифологическом течении, что было начато Джойсом в «Улиссе», где реально-жизненный план опирается на мифологические сюжеты и образы. Однако следует отметить, что Гарсиа Маркес, выстроив мифологическую параллель, вовсе не стремится ее развить и провести мифоканву в самом романе. У Софокла его интере-

сует не частное, но общее, а именно — способ воссоздания общей картины мира. У Софокла люди оказались, за неведомые Эдипу грехи, наказаны мором. Макондо, прошедшее через ужасы виоленсии и банановой лихорадки, тоже впадает в состояние гниения «палой листвы», в своего рода моровое поветрие, превращающее людей в носителей «недоброго сознания». Виоленсия, и даже не виоленсия сама по себе, а скорее ее воздействие на народ, на отношения людей как коллектива, становится основной внутренней темой уже в первом романе.

Мы уже говорили о том, что такое виоленсия, говорили, как пытались решить эту тему латиноамериканские писатели 20—30-х годов, прежде всего Ромуло Гальгос, который, напомним, считал насилие врожденным качеством латиноамериканца-метиса. В романах «Донья Барбара», «Кантакларо», «Канаима» он создал своего рода «мифологию виоленсии», проистекающей из самой почвы, крови, природы Латинской Америки. Гарсиа Маркес далек от почвенничества писателей того поколения. Нет, человек у него не выступает, как у Ромуло Гальгоса, олицетворением виоленсии, бурлящей у него в крови, насилие — это скорее та общая атмосфера, то общее состояние мира, в котором он живет и которое наполняет все его существо. Оно, как воздух, которым дышит мир. Вот это-то невидимое «что-то», то общее, что определяет жизнь, и составляет для него и цель и загадку.

Следует подчеркнуть эту изначальную устремленность молодого художника к исследованию коллективной социально-нравственной ситуации. Его интересуют не столько индивидуумы, сколько народ, народное сознание, индивид же при таком выборе позиции предстает как часть коллективного целого, своей жизнью воплощая общее состояние либо противостоя ему. Сразу же надо пояснить и иной момент, а именно: нерасчлененность понятия «народ» у Гарсиа Маркеса на раннем этапе его творчества. Ведь в «Палой листве» народ не дифференцирован ни социально, ни профессионально, это слитная масса, из которой мало кто выделен как личность. В принципе такой подход связан с его стремлением к поэтической символизации и близок к романтизму — вспомним, например, «Легенду о Данко» Горького, построенную на конфликте между героем и «народом» вообще.

В реалистически-аналитическом искусстве совершенно обязательна глубокая социальная (и всякая иная) дифференциация народа и личность, из индивидуальных

судеб и портретов которых складывается общая картина мира. Писатель романтического склада исходит из общего ощущения и понимания состояния человеческих отношений, символизирует их системой образов-символов, а в литературе XX века и с помощью мифометафор. (Заметим при этом, что в период творческой зрелости Гарсиа Маркес сумеет, не поступаясь своими изначальными творческими устремлениями и природой своего таланта, сочетать и поэтическую обобщенность, и глубокую аналитичность в изображении народа...)

Думается, что сказанное достаточно поясняет все отличие мира Гарсиа Маркеса от Фолкнера уже на самом раннем этапе, хотя это, разумеется, не снимает вопроса о том, что все-таки «задолжал» Гарсиа Маркес североамериканскому писателю в своем первом романе. Более того, мы бы сказали, что «Палая листва» целиком и полностью представляет собой поле битвы между тем, что заимствовано молодым писателем, который, как он говорил, использовал в первом романе все, что знал и чему научился, и тем несомненно оригинальным, что принадлежало только ему, рождаясь в ходе работы над первой книгой.

К фолкнеровским принципам можно отнести обнаружившееся с первым романом стремление к воссозданию «модели» национального бытия, национальной истории в рамках локально ограниченной провинциальной территории — фолкнеровского «клочка земли величиной с почтовую марку»; временные смещения, позволяющие свести воедино прошлое и настоящее и тем самым показать единство и преемственность истории (фолкнеровский принцип «не существует никакого «было» — только «есть»); наконец, фолкнеровский принцип «многоглазия», когда одна и та же история рассматривается или реконструируется с разных точек зрения¹.

Близки фолкнеровскому миру своеобразный провинциальный аристократизм хромого полковника, противопоставляющего коренных, «истинных» макондовцев пришлому люду — «палой листве»; та традиционная система патриархальных отношений между господами и слугами, что предстает в отношениях семьи полковника с индейкой Меме, живущей в их доме с детства (у Фолкнера белые — негры). Фолкнеровских героев напоминает свя-

¹ Обобщенные черты поэтики Фолкнера приводим по работе Н. А. Анастасьева «Суть перемен: из опыта текущей американской прозы». В кн.: Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы, с. 226—227.

щенник по кличке Упрямец. Священник Хайтауер из «Света в августе» перемежал в своих проповедях божественные сюжеты эпизодами из гражданской войны, воспоминаниями о кавалерийских атаках и оружейных залпах. Упрямец, также участвовавший в гражданской войне, готовит свои проповеди по Бристольскому метеорологическому альманаху. Можно отметить также прием воссоздания мира через почти «нулевое» сознание ребенка, фиксирующего элементарные движения жизни, и т. п.

Однако в главном, даже используя заемные средства, Гарсиа Маркес шел с самого начала самостоятельно. Центральный герой первого романа наделяется им чертами алогизма, абсурдности, странности в жизненном поведении. Некоторые критики отмечали, что поведение доктора, бегущего от мира, напоминает поведение героини фолкнеровского рассказа «Роза для Эмили». Вполне возможно, что и в этом случае какие-то первоначальные импульсы были получены от Фолкнера. Но в гротескном заострении образа Гарсиа Маркес сразу идет много дальше своего учителя. Равно как принцип построения сюжета «вокруг трупа», так и гротеск оказываются средством провокации, призванной заставить черты действительности выступить в символично-заостренном, «предельном» выражении. Таков доктор, который провоцировал окружающее сначала алогичностью, абсурдностью своего поведения, а теперь, будучи трупом, заставляет жизнь самообъясняться перед лицом смерти.

Старый полковник принял его на постой в свою семью, и при первой же встрече этот человек, в стати которого чувствуется военная косточка, поражает всех не только своей сухостью, замкнутостью и отчужденностью, но и странностями. За столом, убранном праздничным фарфором, каким-то тягучим, нутряным голосом он просит подать ему... травы. Аделаида, жена полковника, переспрашивает, не понимая, какой травы. Простой, обычной, той, что едят ослы. Уже потом заметят, что у этого человека, питающегося, как осел, травой, стеклянные глаза пса, с похотью глядящего на женщин. В конце концов доктор окончательно удаляется от людей и общения с миром, уходит из дома полковника, сначала вместе с Меме занимает брошенный дом, а потом, когда та покидает его, запирается в полном одиночестве. Причина ненависти народа к доктору связана с тем, что он во время очередной вспышки виоленсии, захлестнувшей Макондо, категорически отказался оказать помощь раненым,

стонавшим на его крыльце. Доктор отказался выполнить миссию милосердия, тем самым оборвав последние нити связей с людьми, и народ проклял его, приговорив его к лишению последнего обряда милосердия,— погребения.

Пораженная совершенным равнодушием доктора к любым проявлениям человеческой внимательности, его совершенной холодностью, Аделаида произносит слово, которое проясняет внутреннюю подоплеку этого образа. Она говорит, что содержать такого постояльца — это все равно что кормить Сатану. Слово не случайное. Молодой писатель наделил своего странного героя чертами боготворца, бессонными ночами ведущего глухую борьбу с всевышним. Старый полковник — носитель традиционной морали — однажды вступает с ним в морально-религиозный спор, который не может получить развития не только потому, что доктору, либо молчащему, либо мычащим голосом по-военному коротко говорящему о своих нуждах, нечего сказать. Дело в том, что нечего было сказать на эту тему самому писателю. Если и было что-либо наиболее неорганичное для Гарсиа Маркеса из заимствованного, так именно эта, взятая напрокат, традиционная для европейской, в частности русской классики (Достоевский), и в немалой степени для самого Фолкнера, христианская нравственно-религиозная проблематика. Проблематика, как потом выяснится, совершенно чуждая и, более того, антагонистичная для Гарсиа Маркеса, мир которого, как и других «новых» латиноамериканских романистов, вырастает на одной, и отличной от известных других романских систем, мирозерцательной платформе. Такие невятные метафизические споры, какие вели однажды в душную тропическую ночь полковник с доктором, больше не будут повторяться в произведениях Гарсиа Маркеса.

Та же невятность характерна и для отношений доктора со священником Упрямцем. Физически они похожи друг на друга, въезжают в Макондо в один и тот же день на мулах (как въезжал Христос в Иерусалим), только с разных сторон, и народ, собравшийся встретить своего земляка-священника, по ошибке встречает с оркестром «сатану» — доктора, равнодушно проезжающего мимо. Старый полковник, ведущий душеспасительные беседы с доктором, угадывает их внутреннюю связь и советует доктору побеседовать с Упрямцем, который выступает не в облике традиционного попа, а как закаленный мужчина, побывавший на войне и вынесший из нее неколеби-

мыми свои христианские убеждения. Встречи не происходит, и скорее всего потому, что говорить им было бы не о чем, ибо рождавшийся мир Гарсиа Маркеса имел свою и совершенно иную логику. Появляющийся в дальнейшем в романе другой священник, падре Анхель, равнодушный поп-чревоугодник, открывает галерею истинных священников Гарсиа Маркеса.

Параллельно с неорганичной для Гарсиа Маркеса такой мотивировкой поведения доктора намечается и иная линия, как раз та, что станет основой для писателя. Доктор — это сгущенная до крайности, до гротеска, до символа выжимка опыта истории, ее экстракт.

Старый хромой полковник, священник, доктор — все они прошли через пекло виоленси. Полковник вынес из нее неколебимую стойкость, способность героически противостоять чему угодно во имя защиты того, что он считает нравственным. Священник закалил свою веру и стал непререкаемым авторитетом в Макондо. Доктор сгорел на войне, вернувшись с нее выжженной головешкой. Это — гротескный и трагический символ крайнего отчуждения, дошедшего до той степени, когда утрачивается человечность. Именно поэтому он наделяется анималистическими чертами: ест траву, как осел, мычит каким-то животным голосом, стеклянными глазами пса смотрит на женщин, отношения его с Меме чисто «ослиные». Запомним эту неспособность человека-осла к общению и к любви, этот первый гарсиамаркесовский образ человека, вышедшего за пределы человечности и попавшего в глухие стены подполья одиночества.

В этот раз сожженный герой пришел со стороны, в последующем такие персонажи будут вырастать в самом Макондо. Доктор по-своему повторится в образе полковника Аурелиано Буэндия из «Ста лет одиночества», того самого, посланцем и предвосхищением которого в «Палой листве» он является. Не случайно ведь и у доктора в «Палой листве», и у будущего полковника Буэндия, оказывается общий реальный исторический прототип, с которым связывался в сознании писателя тип человека, сожженного огнем гражданской войны. Это руководитель войск либералов в войнах рубежа XIX—XX веков генерал Рафаэль Урибе Урибе. Как рассказывал писатель, именно за генерала Урибе Урибе принимает Аделаида доктора, человека с военной выправкой, когда он появляется в их доме, потому-то и ставит она на стол праздничный фарфор...

В последующем из этого зерна вырастет целая художественная философия, идейная конструкция «Ста лет одиночества». Здесь пока поиски наугад, начало, но Макондо, превратившееся в «палую листву», в принципе уже готово производить собственных людей-ослов. Земля обетованная, через которую прокатились волны виоленсии, растленна, изношенна, одичала, как и люди. Та виоленсия, которая сожгла доктора, сжигает и народ. Пришелец доктор оказывается не внеположным народу Макондо, а как бы его символом. Он не более чем концентрированное выражение того «недоброго сознания», той одичалости в отчуждении, ненависти, злобе, что сжигают народ. Сам Гарсиа Маркес сформулировал ситуацию так: «Подлинная проблема Макондо — это нравственная гангрена, это городок озлобленного, недоброго сознания, где никто никого не любит»¹. А Марио Варгас Льюса точно подвел итог, отметив, что народ потому возненавидел доктора, что узнал в нем самого себя. Охваченный коллективной заразой злобы и ненависти народ Макондо, узнавший себя в человеке-осле, отказавшемся выполнить миссию милосердия, теперь сладострастно мечтает о том дне, когда он почует запах разлагающейся плоти доктора. «После того, что я повидал на своем веку, я думаю, что Макондо способно на все» — так резюмирует ситуацию старый полковник. Воссоздать это общее состояние мира, народного, коллективного сознания и было конечной целью писателя. Подлинным героем за частными героями, сюжетами, перипетиями оказывается народ — главный герой всего последующего творчества Гарсиа Маркеса.

Сгнил, сгорел гуманизм? Нет, полковник, выступающий нравственным противовесом коллективному нравственному самоубийству, совершаемому народом, подобно тому как убил себя доктор, принимает на себя героическую миссию Антигоны, обязуясь похоронить доктора. Значит, жив еще огонек человечности. Потому-то он сгоняет свою семью и своих слуг-индейцев к гробу доктора, потому он добивается от продажного алькальда разрешения на похороны, потому, зная, что из-за занавесок на окнах за ним следят полные ненависти глаза жителей Макондо, он пойдет за гробом по пыльным, умирающим от жары улицам к кладбищу. Роман оканчивается в тот момент, когда, выставив двери вросшего в землю домика, где жил доктор, траурная процессия, совершаемая во имя

¹ H a r s s Luis. Los Nuestros, p. 385.

жизни, во имя погибающего в ненависти народа, отправляется в путь. Дальше может произойти все что угодно. Потому этот жилистый, крепкий старик, у которого от внутреннего напряжения раздуваются жилы на шее, как у бойцового петуха, герончен. От этого «бойцового петуха» потянутся нити к другому героическому старику, тому, что станет главным действующим лицом известной повести Гарсиа Маркеса «Полковнику никто не пишет», и не только к нему...

Повторим еще раз: с самого начала, с первого романа, обнаружилась основная сфера интересов писателя. Его интересуют не индивидуумы, а коллективное целое — народ, народное бытие, то есть история. С первого романа обнаружилось и диктуемое природой таланта стремление к поэтически-символическому обозначению истории, а следовательно, и времени. Время уже в «Палой листве» становится как бы самостоятельным героем, оно может литься, как жидкость, сквозь пальцы, кружить на месте, застревать, останавливаться, и тогда история и современность сходятся вместе и спекаются в недвижимую массу: «В Макондо все еще среда,— со злостью думают люди, задыхаясь от жары,— самое время схоронить дьявола...»

«Черновой конспект» «Ста лет одиночества» уже брошен. Осталось... только написать роман, но, как мы знаем, и вторая попытка тогда не удалась. Тем не менее уже в «Палой листве» определилось многое, и многим образам и персонажам, впервые здесь появившимся, предстояло кочевать из книги в книгу вплоть до «Ста лет одиночества». Это и старый полковник, и Аурелиано Буэндиа и его семейство, и падре Анхель, и продажный алькальд, и фантазмагорический образ герцога Мальборо в тигровой шкуре, и одинокая вдова Ребекка, и дома Макондо, задыхающегося в жаре и злобе, пожираемого буйной растительностью и насекомыми и ожидающего последнего вихря. Упорная повторяемость образов, странно выглядевшая со стороны, была сигналом продолжавшейся работы над всеохватным романом, где возник бы законченный и исчерпывающий образ своего «клочка земли, величиной с почтовую марку» и равного всему миру.

В тот начальный период, помимо «Палой листвы», Гарсиа Маркес написал немного. Рассказ «Исабель смотрит на дождь в Макондо», который был включен в вышедшую в 1955 году антологию лучших рассказов латиноамериканских писателей, создан одновременно с «Палой листвой». Рассказ практически не имеет сюжета и

представляет собой цепь образов, возникающих в монологе дочери хромого полковника Исабели, как и все в Макондо, одурманенной затяжным тропическим ливнем, который не прекращается в течение недели. В описанном Гарсиа Маркесом потопе нет ничего недостоверного, тропические ливни продолжаются и дольше. Главное в том, как изображается в связи с этим дождем «общее состояние мира».

Если сначала дождь предстает как обычное метеорологическое явление, то к концу повествования он становится символом забвения, под которым погребены Макондо и его жители, обретает черты апокалипсического бедствия. Осуществляется это путем эскалации — нагнетания внутреннего напряжения образов, причем образов совершенно конкретных, бытовых. Парализованные дождем люди не способны соблюдать обычный распорядок дня, путаются часы, мебель оказывается вся сдвинутой (дом заливает водой), жилье покрывается какой-то плотной водяной флорой, теряется ощущение времени. Проносится слух, что на размытом кладбище покойники всплыли на поверхность земли, с чем и связывается охвативший Макондо одуряющий запах гнили. Этот апокалипсический образ «восставших» покойников подводит к идее и образу остановки и обратимости времени. Как и в «Палой листве», состояние времени оказывается характеристикой состояния мира. Все перешло в иное измерение, в сферу фантастической реальности. Ясно ощущая, как кто-то невидимый улыбается во тьме, Исабель думает, что теперь она не удивилась бы, если бы пригласили на мессу прошлого воскресенья...

П. В. Палиевский писал о том, что Фолкнер заново открывал реализм¹. Главное в этом открытии — проникновение за все скрывающие покровы к истокам социально-психологической сущности человека, обнажение взаимосвязи реальности и сознания. О Гарсиа Маркесе можно было бы сказать, что он заново открывал фантастику, как это происходило в рассказе «Исабель смотрит на дождь в Макондо»: нагнетание качеств и признаков доминирующего явления, в конце концов выходящее его за пределы реальности.

Следует с самого начала подчеркнуть отличие собственной Гарсиа Маркесу мифологизации, какой она

¹ См.: «Путь Уильяма Фолкнера к реализму». — В кн.: Палиевский П. В. Пути реализма. Литература и теория. М., 1974.

предстала уже в рассказе, о котором идет речь, от тех типов мифологизации, что известны западной литературе XX века, скажем, от кафкианской фантастики. У Кафки сфера мифологизации — оторванная от природы и противостоящая ей обезчеловеченная социальная среда, где человек дегуманизирован и может обратиться в свою противоположность — в предмет или животное. У Гарсиа Маркеса мифологизация — это способ тотального освоения мира, очень близкий в принципе народной, нелитературной мифопоэзии, сущность которой в очеловечивании природных сил. Там — холод обезчеловеченности, здесь — теплота очеловечивания, воображения, свободного от схематичной и рационалистической метафизичности и укорененного в конкретно-жизненной, интимной, бытовой сфере человеческой жизни. Философско-эстетические смыслы у Гарсиа Маркеса пронизывают художественность, но не вытвердевают в рационалистическую формулу, сковывающую образ...

К раннему периоду зарождения мира Макондо относится и рассказ «Однажды после субботы», опубликованный в 1955 году и получивший муниципальную премию Боготы. Перед нами снова застойный мир Макондо, задыхающегося в жаре, населенного странными, отчужденными друг от друга людьми, с причудливыми обычаями, воспитанными в них одиночеством. Здесь общая картина состояния мира символизируется дождем из мертвых птиц, которые, словно совершая массовое самоубийство, бросаются на проволочные сетки на окна домов и разбиваются о них. Дождь из мертвых птиц и ощущение приближающегося урагана — два доминирующих мотива — характеризуют мир Макондо как некую застывшую, особую сферу инобытия, где время живет по своим законам. Юноша, сошедший с маленького желтого паровозика в Макондо, остается здесь, словно засосанный трясиной застывшего времени. Выживший из ума от старости священник Антонио Исабель принимает его за Вечного жиды. Моровая атмосфера — это социально-духовный климат изнемогающего от своей проклятой истории Макондо, не выходящего из сферы реальности в фантастику, но как бы балансирующего на их грани. Упоминающаяся в «Палой листве» одинокая вдова Ребекка оказывается в этом рассказе на первом плане, это именно она обращает внимание и алькальда и священника на странный дождь из птиц; Аурелиано Буэндиа предстает ее двоюродным братом, а впервые упоминающийся его брат

Хосе Аркадио Буэндиа пал за сорок лет до момента действия в доме Ребекки от таинственного выстрела, причем тело его долго источало невыносимый пороховой запах, а в доме с тех пор навсегда воцарилась странная влажная атмосфера (детали, которые войдут в «Сто лет одиночества»). Вспоминает Ребекка и о своем прадеде, который однажды, бросив все, отправился путешествовать вокруг света (как впоследствии это сделает в «Сто лет одиночества» Хосе Аркадио Буэндиа), наконец, здесь впервые (в смутных воспоминаниях падре) возникает эпизод расстрела забастовщиков-рабочих банановых плантаций, тела которых желтенький паровозик увез в вагонах для бананов...

Романом и двумя рассказами и ограничивается на раннем этапе строительство мира Макондо, остальное было отдано журналистике.

• В 1954 году Гарсиа Маркес переехал в Боготу и начал работу в газете «Эль Эспектадор», где ему было поручено писать редакционные передовицы и рецензии на фильмы, однако по-настоящему его журналистский талант проявился в жанре очерка и в репортерской работе, которой он отдавался с веселой жадностью к жизни и впечатлениям.

• К 1954—1955 годам относится целая серия очерков и репортажей, посвященных самым различным сторонам колумбийской жизни. Репортерская работа, бросавшая Гарсиа Маркеса из одного конца страны в другой, позволила ему снова окунуться в жизнь колумбийской глубинки, где он вырос. В очерках тех лет множество деталей, образов, которые позже войдут в его художественный мир. Особенно интересен уже упоминавшийся очерк о народных обычаях Ла-Сьерпе, расширенный вариант которого появился в марте — апреле 1954 года в газете «Эль Эспектадор».

Ла-Сьерпе — это «легендарная страна», где господствуют суеверия, магия и волшебство, где живет культ трагической, с ревностью и поножовщиной, любви, высокое понимание которой заставляет кавалеров петь своим избранницам пространные любовные куплеты, полные наивной и странной красоты. Один из основных персонажей народных легенд, уже упоминавшаяся Маркесита, — это своего рода «Великая Мама» края, властная покровительница и хозяйка, обладающая несметными богатствами, огромными стадами скота, магическим умением излечивать на расстоянии и быть одновременно в разных

местах. Легенда о жившей более 200 лет Великой Маме Маркесите, чья смерть сопровождалась небесными знаменениями, дурными снами жителей и дрожанием земли, несомненно стала одним из важнейших, а может быть и основным, источником не только образа Великой Мамы в рассказе «Похороны Великой Мамы», но и целого ряда мотивов «Ста лет одиночества» и «Осени патриарха». (Отметим в то же время очевидную перекличку этого образа с Доньей Барбарой в одноименном романе венесуэльца Ромуло Гальегоса, что, очевидно, говорит об общих фольклорных корнях.)

С юмором, но и серьезностью, Гарсиа Маркес воссоздавал здесь магическую реальность народной жизни, подкрепляя «достоверность» вымыслов деталями, призванными убедить читателя в точности описываемого. Так, например, рассказывая о путешествии некоего человека, отправившегося искать в трясинах древо с золотыми тыквами, где он получит сведения о месте захоронения богатств Великой Мамы, писатель отмечает, что поездка началась 2 ноября (какого года?!), подробно перечисляет припасы, какие были взяты с собой, и т. п.

Тот же тон повествования, и шуточный и серьезный, призванный убедить читателя в достоверности того, что происходит в Ла-Сьерпе, сохраняется и в рассказе о секретных магических знаниях наследников Великой Мамы, о знахарях, излечивающих на расстоянии укушенных змеями, заговорами расчищающих тропические заросли, опять же на расстоянии излечивающих больной скот от паразитов-червей, которые тут же начинают вываливаться из рогов животного, и владеющих множеством других полуязыческих обычаев и обрядов. Особый интерес представляет описание похоронного обряда жителей Ла-Сьерпе, в котором жив огонь исконной карнавальнойности. Этого рода живые обряды в разных странах Латинской Америки служили и служат естественным источником литературного карнавала и магии.

Заостряя черты карнавальности в обрядах бдения и похорон, Гарсиа Маркес пишет, что похороны в Ла-Сьерпе превращаются всегда в живописный и шумный «ярмарочный спектакль», где наименьшее внимание привлекает сам покойник, который лежит в каком-нибудь отдаленном углу дома и на которого никто не обращает внимания. Двор же его дома становится местом народного гулянья, во время которого заключаются сделки, сватаются (девушки привлекают внимание женихов своим

уменьем крутить сигары, а женихи невест — своей ловкостью в помоле кофе на жернове), обсуждаются новости, играют в домино и т. п. Это символическое сближение жизни и смерти, отрицание смерти бурной деятельностью (особенно сватовство) — типичные черты истинной карнавальной культуры.

Затем начинается спектакль оплакивания, который разыгрывается профессиональными плакальщицами, хранящими секреты своего древнего искусства. Но только под утро наступает время по-настоящему вспомнить о покойнике, который в забвении лежал где-то среди кур и свиней, отпеть его в обряде, в котором смешались языческие и христианские элементы. Пронизан карнавальным духом самый процесс похорон. Несущие покойника на кладбище скачут так, чтобы покойник колотился о стенки гроба. Если этот эффект достигнут, значит, «покойник весел», значит, радость будет сопровождать его и на том свете, куда провожает его могильщик поэтической песней «Жатва неизбывного страдания». В ней поется о гробе-корабле, который, отправляясь в путь, никогда уже не возвращается назад...

Большой интерес представляет серия репортажей под общим названием «Чоко, которое неизвестно Колумбии» (сентябрь — октябрь 1954). Беспорядки, вспыхнувшие в этом заброшенном тропическом районе (они были вызваны решением властей ликвидировать его, как административную единицу), послужили Гарсиа Маркесу поводом для поездки, в результате которой он создал целостный и впечатляющий образ колумбийской глубинки, содержащий важные детали последующих рассказов и образа Макондо в «Сто лет одиночества». Речь идет о заброшенном поселке Кибдо, где дождь льет 360 дней в году и куда добраться сегодня так же трудно, как и во времена открытия Америки. Его население живет здесь испокон веку, а необновляемость жителей приводит к тому, что в конце концов все оказываются связанными родственными узами. Здесь, как и в Аракатаке, было свое время, когда городок захлестнуло «палой листвой», но не банановой, а платиновой лихорадки, так же сжигались здесь в праздничные дни пачки банкнот. «И все это было однажды унесено темным вихрем судьбы».

В другом городке — Андогойе — он заметит, что в действительности здесь существуют два поселка. Один современный, со всеми удобствами, с электричеством — здесь живет персонал американской компании «Чоко-Па-

сифико»; на другой стороне реки — поселок рабочих, практически превращенный в дом терпимости для обслуживания «чистого города». Между двумя городками идет молчаливая и непримиримая война, а драги тем временем калечат берега реки...

Ряд репортажей того времени непосредственно отразил события виоленсии — гражданской войны, хотя и не прямо, очевидно, по цензурным соображениям. Таков, например, репортаж, появившийся в мае 1955 года под названием «Драма трех тысяч колумбийских детей». Здесь речь идет о трагической судьбе района Вильярика, где действовали партизанские отряды крестьян, руководимые Компартией Колумбии. В начале 1955 года при очередном наступлении правительственных войск Вильярика практически была опустошена, а дети-сироты распределены по приютам в разных концах страны, в том числе и в Боготе, где после нескольких лет тусклой и скудной жизни их ожидала участь безработных бродяг и проституток...

Тогда же Гарсиа Маркес сближается в Боготе с организациями Компартии Колумбии, участвует в работе одной из ячеек, использует факты о виоленсии в репортажах. Впечатления, почерпнутые в те годы, найдут выход в произведениях второй половины 50-х годов, несущих отпечаток духовного, политического возмужания.

Журналистская деятельность тогда стала причиной неожиданного поворота в судьбе Гарсиа Маркеса. В 1955 году он написал серию очерков под общим заглавием «Правда о моих приключениях» (позднее изданных под названием «Повествование потерпевшего кораблекрушение...»), основанных на рассказах одного из спасшихся членов экипажа колумбийского военного корабля. Совершенно безобидный в политическом отношении очерк, обнаруживший уже высокое художественное мастерство молодого писателя, имел неожиданные последствия, поскольку в рассказах моряка открылось, что военные суда занимались контрабандой. Вокруг газеты и самого Гарсиа Маркеса стали сгущаться тучи. Как вспоминал он впоследствии, достаточно было бы ему дать вовлечь себя где-нибудь в кафе в скандал, спровоцированный агентом правительства, его могли бы тут же убить на месте безо всяких церемоний. Последствием этого стал срочный отъезд Гарсиа Маркеса в том же 1955 году на время, пока не утихнут страсти, в Европу в качестве зарубежного корреспондента газеты «Эль Эспектадор».

ПУТЬ К «СВОБОДНОМУ РОМАНУ»

В Европе Гарсиа Маркес сначала жил в Риме, где помимо корреспондентской работы слушал лекции на курсах кинорежиссеров в Экспериментальном центре кинематографии, но через несколько месяцев перебрался в Париж, где поселился на седьмом этаже недорогой гостиницы с видом на неизменный Латинский квартал. («Этот журналист с седьмого этажа» — так называла его хозяйка гостиницы и тогда, когда он уже приобрел славу автора «Ста лет одиночества».) После того как диктатор Рохас Пинилья все-таки закрыл провинившуюся газету «Эль Эспектадор», Гарсиа Маркес остался один на один со своей машинкой в типичном положении молодого и бедного писателя — жителя парижской мансарды, без копейки денег и с туманными видами на будущее. В те времена Латинский квартал был густо заселен латиноамериканцами — политическими эмигрантами и добровольными искателями успеха в Европе, и, как шутил впоследствии Гарсиа Маркес, на целую группу друзей-литераторов у них была одна кость, из которой, передавая ее друг другу, они варили «мясной» бульон.

И после закрытия «Эль Эспектадора» Гарсиа Маркес занимался журналистской деятельностью, писал корреспонденции и очерки на международные темы (главным образом для венесуэльской «Элиты» в Каракасе и для «Кромоса» в Боготе), однако основным делом стало художественное творчество. Результатом работы этого периода стали три книги (две из них завершались уже после возвращения в Латинскую Америку). Но это была только видимая часть писательского труда, была и другая, скрытая от постороннего взгляда работа сознания и памяти — непрестанное обдумывание той «большой книги», что когда-то совсем неопытным юношей он начинал под названием «Дом», и еще одного, нового замысла, о котором мы скажем позднее. Замыслы, старые и новые, переkreщивались с тем, что он писал, взаимодействовали возникавшие и рушившиеся миры, перекочевывали из книг писавшихся и книг обдумывавшихся идей, образы, герои.

Свои первые рассказы и первый роман Гарсиа Маркес писал со смелостью новичка, переполненного литературными примерами и интуитивно нащупывающего свой путь. Европейский период стал временем сурового самовоспитания и профессиональной «дрессировки» таланта, сознательного овладения писательским ремеслом и поиска темы. Без этого мучительного «чистилища», через которое прошел Гарсиа Маркес, вряд ли стало бы возможным то обретение себя, которое произошло в «Сто лет одиночества».

Существенным фактором, как писал он впоследствии, стало мнение о его «Палой листве» вышедшей в Боготе в 1955 году на средства, собранные ему друзьями, услышанное от тех же друзей. Друзья («мои политкомиссары» — так называл их потом писатель) предъявили ему суровое обвинение в том, что «Палая листва» — бесполезная книга, ибо она никого «не разоблачает». Очевидна, конечно, определенная наивность такой точки зрения, отражавшей ограниченные представления о функциях и целях искусства. Однако в высказанном была и своя правда, заставившая, как говорил Гарсиа Маркес, испытать чувство вины, пристальней всмотреться в действительность и откликнуться на то, что происходило у него на родине.

Виоленсия, подспудно питавшая его мысль с самого начала, вышла на первый план, и как отклик на современную виоленсию в Колумбии был задуман тот роман, который он начал в Европе. Работа над книгой, пока не имевшей четкого плана и ясной идеи, шла с трудом, и вскоре он почувствовал, что что-то мешает ее продвижению. Это «что-то» оказалось сюжетом повести, вызревшей внутри общего замысла и потребовавшей самостоятельной жизни. Сюжет был изъят из общего плана романа, и в 1957 году, с десятков раз переписав рукопись, Гарсиа Маркес закончил повесть «Полковнику никто не пишет», одно из лучших своих произведений.

То, что повесть переписывалась множество раз, ощущается сразу — в ней нет лишних слов, сплошная «мускулатура» образов, обнажающих голый остов мысли. Если раньше он стихийно отдавался интуитивно избираемым стилевым импульсам, то теперь его идеалом стала сжигающая и опасная «флоберовская» страсть точной, лаконичной, даже аскетической прозы. В изнуряющей мании точного слова была своя связь с той идейно-художественной переориентацией на текущую историю, кото-

рая произошла тогда в сознании писателя. Точное слово этого периода, противопоставленное изначальной вулканической поэтичности, многозначной символике, означало переориентацию на «объективное» повествование. Однако в этой переориентации с «пересоздания» на «воссоздание», имевшей исключительное значение для его писательского роста, было заложено и противоречие между естественными склонностями и новыми эталонами. Необходим был компромисс, и он был найден в поисках, которые оказались связанными с такими новыми ориентирами, как творчество Хемингуэя и Камю.

В Хемингуэе, слава которого достигла тогда своего апогея, он нашел и образец точной, лаконичной прозы, и средство борьбы с влиянием Фолкнера. Повесть «Старик и море», произведшая на Гарсиа Маркеса большое впечатление еще в юности, в 1953 году, когда он однажды в колумбийской провинции развернул и прочел ее залпом в одном из номеров «Лайфа», стала образцом и примером сочетания «объективной» прозы и тонкой философско-поэтической символизации. Другой такой образец возможного компромисса был обнаружен им в экзистенциалистской прозе — в творчестве Камю, у которого конкретный сюжет обладает многосмысловой философской «радиацией».

Уже в 1960 году в выступлении «Два-три соображения о романе виоленсии», исходя из опыта нового периода своего творчества, Гарсиа Маркес оспорил тип романа чисто объективного плана, в котором господствует описательность, — сражения, сцены насилия и угнетения. Он говорил, что ему кажется более эффективным и сильно воздействующим на сознание читателя не число трупов, нагроможденных в повествовании, а изображение «живых, исходящих ледяным потом от страха»¹. Сходную мысль позднее писатель высказал в беседе с Марио Варгасом Льюсом: «Я всегда считал, что самое тяжкое в виоленсии не число погибших, а тот страшный след, который она оставляет в людях, в этих поселках Колумбии, опустошенных смертью»².

Иными словами, главное — не прямое изображение виоленсии, а воссоздание нравственного состояния мира, охваченного насилием. В качестве примера такой прозы

¹ García Márquez Gabriel. Obra periodística. Vol. 4. De Europa y América (1955—1960). Barcelona, 1983, p. 765.

² Gabriel García Márquez — Mario Vargas Llosa. La novela en la América Latina. Diálogo, p. 47.

Гарсиа Маркес ссылался на роман Камю «Чума», где губительная сила фашизма и возможности человека в борьбе с ним представляли в философско-метафорической форме — в образе борьбы с эпидемией чумы.

Именно такая ориентация на не прямое, косвенное изображение виоленсии, с акцентом на то, как на человеке, его сознании, на «общей ситуации» мира отражается виоленсия, с акцентом на компромиссном сочетании объективного и символических планов и были написаны повесть «Полковнику никто не пишет» и роман «Недобрый час», о котором речь пойдет далее. В обоих произведениях объективный план «размывается» планом общающе-поэтическим, выводящим мысль за пределы непосредственной картины.

Писатель точно определяет период действия — это октябрь — декабрь 1956 года (что следует из упоминания о событиях, связанных с Суэцким каналом). Щедро разбрасывает он по всему повествованию и другие разнообразные даты, из которых мы можем узнать год рождения главного героя повести — старого полковника, высчитать, когда родился его сын Агустин, убитый во время очередной вспышки виоленсии, и т. п. Однако вся эта утрированная хронология совершенно условна, ибо главное для писателя — «общая ситуация» мира, а не конкретные исторические события.

Обобщающий образ мира виоленсии складывается из ряда точно и крепко увязанных между собой картин будничной жизни некоего провинциального городка в период затишья виоленсии, когда она ушла с поверхности жизни куда-то вовнутрь и там набухает новым гнойником, который вот-вот лопнет и снова зальет ядом и желчью всю жизнь.

Практически здесь ничего не происходит, просто перед нами проходит несколько дней из жизни городка и старого полковника, которому никто не пишет. Намеренная будничность, типичная для экзистенциалистской прозы, загоняет чувство вглубь и сгущает его в смысловом контексте — «там, за словами». А «там, за словами» таится далеко не обыденный смысл. В городке — непримиримое и открытое противостояние жизни и смерти, и каждый здесь живет на шаткой их грани.

Полковник, хотя на вид это еще крепкий, жилистый мужчина, стар и болен, больна жена, девять месяцев тому назад во время очередной вспышки виоленсии за распространение нелегальной литературы убит их сын в

галере (то есть в помещении для петушиных боев — традиционного развлечения латиноамериканцев). Смерть выглядит из каждого угла их опустевшего дома оскалом нищеты, голода. Долгие годы безнадежно ожидающий обещанной пенсии полковник живет почти без средств. Гарсиа Маркес избегает психологизма, и экстремальность условий, в которых живут полковник и его жена, он характеризует лаконичными, по-снайперски точными деталями. Высыпается последняя ложка кофе: жена ставит на очаг во дворе кастрюлю с камнями (чтобы соседи не узнали, что у них в доме ничего нет); сносились ботинки, и полковник выпихивает из сундука почти что новенькие лакированные туфли, в которых он когда-то венчался с женой; уступая уговорам жены, он думает продать петуха, который остался от сына — любителя петушиных боев. А ведь это не только память о сыне, но и надежда на возможный солидный выигрыш на предстоящих петушиных боях...

Тема витающей над жизнью смерти с наибольшей силой, незаметно для читателя, концентрируется как раз вокруг убитого сына. Покойник словно не вынесен из дома, словно он постоянно находится где-то здесь в соседней комнате, и память о нем тяжелым камнем лежит на дне сознания. Так снова, как и в первом романе, тема смерти, покойника, оказывается, хотя здесь и закамуфлированным, но глубинным идейным и эмоциональным центром.

Смерть витает и над всем городком, и писатель находит поразительную деталь, чтобы передать атмосферу виоленсии. Полковник присоединяется к процессии, хоронящей человека, единственного за долгое время умершего собственной смертью.

Та критика, которую выслушал от своих «политкомиссаров» Гарсиа Маркес, его собственное политическое и духовное возмужание — все это откликнулось стремлением к более четкой обрисовке социальных параметров мира. В «Палой листве» речь шла о народе Макондо вообще, и он представал социально нерасчлененным, здесь же возникает целый ряд персонажей, олицетворяющих различные слои народа. Это не только лагерь бедствующих, но и продажные местные богатеи, вроде кума полковника дона Сабаса, предающего свои «партийные» интересы и своих друзей во имя обогащения; это равнодушный алькальд, представитель власти, так сказать, местный руководитель виоленсии; это падре, холодный пред-

ставитель официальной морали, призванный воплощать идею христианских отношений между людьми, там, где она ликвидирована самой действительностью...

Ну, а жизнь здесь есть, или в городишке совершенно погасли огни? Есть, пока жив человек, будет и жизнь — таков ответ писателя. В полковнике, молчаливо скорбящем о погибшем сыне, который словно лежит в гробу где-то там в соседней комнате, смерть только разжигает упрямое стремление к жизни. По своей природе он родственник того хромого полковника из «Палой листвы», который, не принимая пораженного гангреной ненависти мира, конца гуманизма, смело шагает в жаркую улицу Макондо, зная, что за ним следят полные злобы глаза.

В этом худом, жилистом старике, как точно писал В. Силюнас, есть что-то от Дон-Кихота¹. Вопреки всему он каждый день снова и снова начинает контратаку, с нестигаемым упорством утверждающую человеческое достоинство в борьбе с тем едва ли не безнадежным состоянием мира, в которое его повергла виоленсия. Не носящий шляпы, чтобы ни перед кем ее не снимать, готовый скорее голодать, чем протянуть руку за милостыней, он с упорством ждет законной пенсии, регулярно ходит на пристань встречать пароходик с почтой, роется в старых бумажках, выискивая нужные справки, решает сменить адвоката... Он не отступится и будет ждать пенсии как чего-то такого, что должно опровергнуть порочное движение мира по кругам бесчеловечности и доказать, что существует и иное, что есть жизнь.

Писатель размыкает настоящее время действия, чтобы обрисовать в общих чертах биографию полковника, и в обрывках его воспоминаний, в отдельных репликах вырастает мост в историю, в прошлое, а значит, неминуемо — в Макондо.

Действие повести «Полковнику никто не пишет» происходит в анонимном городке. Почему не в Макондо? Макондо с самого начала было отдано той сфере сознания, которая работала над обобщающим образом истории, вырисовывавшимся пунктиром на периферии «Палой листвы» в неизменной связи с фигурой полковника Аурелиано Буэндиа. Для современности писатель основал новую художественную территорию, а источником этого безымянного городка на берегу реки, его топографии по-

¹ Силюнас В. Бремя одиноких лет. — В кн.: Гарсиа Маркес Г. Палая листва. Полковнику никто не пишет. М., 1972, с. 10.

служил, как потом пояснил Гарсиа Маркес, городишко Сукре в той же банановой зоне, где жили некоторое время его родители и где он познакомился со своей будущей женой Мерседес Барча, дочкой местного аптекаря...

Макондо осталось зоной прошлого, связанной с изначальными стилевыми импульсами, территорией, готовой в любой момент вспыхнуть пожаром фантастики, химерами. Иное дело анонимный городишко — символ современного состояния мира. Но между ними нет непреходимой грани, они связаны между собой общей историей, точно так же как сегодняшняя виоленсия — это продолжение и развитие виоленсии гражданских войн рубежа XIX—XX веков.

Об этом свидетельствуют детали биографии полковника, связывающие анонимный городишко с Макондо. В молодости полковник, участник гражданской войны, был среди тех 200 молодых офицеров, которых правительство после заключения Неерландского пакта о капитуляции либералов пообещало обеспечить пенсией. (Неерландский пакт действительно положил конец самой кровопролитной, так называемой «войне тысячи дней», закончившейся поражением либералов под командованием Урибе Урибе.)

Руководителем либералов снова выступает Аурелиано Буэндия, сам же старый полковник был казначеем революционного округа Макондо, привез для сдачи два чемодана казны и получил от Аурелиано расписку, которую он теперь представляет в качестве документа для получения пенсии. Как и другие офицеры, полковник был против капитуляции, не смирившись, поселился в ожидании событий в Макондо, а затем, когда «палая листва» затопила его, он, не вынеся запаха гниющих бананов, уехал в тот анонимный городишко, где теперь и живет. Все пятьдесят лет, прошедшие со времени капитуляции, он не знал покоя, ибо считает ее ошибкой. Впоследствии весь этот сюжет в несколько измененном виде войдет в «Сто лет одиночества»...

Этот чистый юноша, молодой офицер повстанцев-либералов, который, подыхая от голода, довез и сдал в полной целостности и сохранности казну армии, жив в старом полковнике, которого не могут согнуть ни нищета, ни витающая смерть. Нравственный героизм полковника, его характер, тип поведения получают поэтически-символическое решение с помощью развернутой метафоры бойцового петуха.

Жена уговаривает полковника продать петуха—единственное, что еще можно продать. Кум дон Сабас готов его купить, обманув, конечно, в цене: для Сабаса это то же самое, что скупать земли и имущество тех, кто был расстрелян по его доносам. Полковник колеблется, чувствуя, что продать петуха—значит совершить какое-то кощунство, это как бы продать память о сыне или самого себя, все равно что отступить и проиграть бой со смертью. И в конце концов он решительно отказывается.

Петух становится символом, причем неоднозначным, но символические смыслы обнаруживаются далеко не сразу. Писатель никак не акцентирует его метафорические значения, но невольно в нашем восприятии петух начинает связываться не только с погибшим Агустином, но и со старым полковником. Вспомним, ведь петух появляется не впервые, ведь у хромого полковника из «Палой листвы», принимающего героическое решение бросить вызов народу, в решающий момент «шея раздувается и краснеет, как у бойцового петуха». Здесь метафора «полковник — бойцовый петух» разрастается и превращается в целую систему тонких сопоставлений, столь незаметных, что нам трудно решить, сознательная ли это игра или плод чистой интуиции.

Но так или иначе, не сознавая того и не сформулировав для себя смысл метафоры, мы выстраиваем параллель между героизмом полковника в борьбе со смертью и бескомпромиссным героизмом бойцовой птицы, ожидающей часа, когда ей тоже придется встретиться один на один со смертью. Эта параллель возникает на основе целой сети связывающих два образа примет. Вот полковник, крепко свинченный, жилистый человек с морщинистой кожей, пытаясь причесать роговым гребнем сухую щетину стального цвета, останавливается и говорит жене, что он со своим хохлом, наверное, похож на попугая (то есть на птицу). В доме ни гроша и ни крошки, прохудилась одежда (рванные ботинки, порванный зонтик, рубашка без ворота), но это опрятная нищета человека, надевающего все чистое перед решительной схваткой со смертью. А вот петух — жилистая бойцовая птица, словно с изношенной «одеждой» — с разорванным гребнем, с воспаленной кожей, с голыми сизыми ногами, страдающая, как и полковник от недостатка пищи, но готовая к бою. Потом мы обращаем внимание на то, что петух не раз гортанным, почти человеческим голосом, то бор-

мочет что-то, то произносит какие-то монологи, как бы вступая в разговор с полковником.

«Он посмотрел на петуха, привязанного к печи. В нем как будто что-то изменилось. Жена тоже взглянула на петуха.

— Сегодня мне пришлось прогнать детей палкой,— сказала она,— принесли старую курицу, чтобы петух потоптал ее.

— Обычное дело,— сказал полковник.— В деревнях полковнику Аурелиано Буэндия тоже приводили девушек.

Жене шутка понравилась. Петух что-то забормotal, и издали это бормотанье напоминало гортанный человеческий голос.— Иногда мне кажется, что он вот-вот заговорит,— сказала женщина.

Полковник снова посмотрел на петуха.

— Настоящий петух...»

Потом полковник, твердо решивший не продавать петуха, скажет жене: «Нашего петуха не могут побить», и в его уверенности — вера в то, что невозможно победить и его самого. А позже полковник, которому жена говорит, что у него, несмотря на возраст, глаза полны жизни, неся петуха с пробного боя, подумает, что он никогда не держал в руках ничего более живого.

Так развивается широкая сеть метафоры, имеющей глубокие корни в народной культуре — и в самой традиции петушиных боев, и в народной символике, и в обширном своде присловий, песен, поговорок, связанных с петушиными боями и с петухом, этим символом, олицетворением мужской силы, бойцовости, достоинства. Но не только...

Лишь прочитав всего Гарсиа Маркеса, его «Сто лет одиночества», «Осень патриарха», «Историю одной смерти, о которой знали заранее», мы, вернувшись к этой повести, сможем заметить, что у символа петуха есть какие-то, хотя пока туманные, и иные смысловые оттенки. Невольно мы снова обратим внимание, например, на слова матери Агустина и жены полковника о том, что петух сгубил сына, убитого на галере, что петух, для которого они вынуждены, урезая свой рацион, искать корм, питается ими, как человеческим мясом, что петухи, наконец, составляют тему разговоров встретившихся на том свете Агустина и первого за долгое время умершего своей смертью его сверстника, наконец, на шутку полковника, сравнивающего петуха, который топчет принесен-

ную ему курицу, с полковником Аурелиано Буэндия, — ему тоже приводили в лагерь молоденьких девушек, как приводят породистым петухам куриц для улучшения породы... Метафора человека-петуха после «Ста лет одиночества» отбрасывает новые смысловые тени на всю ситуацию, на состояние мира, где символы веры, победы, надежды — бойцовый петух, одинокая птица на арене галлеры-жизни, а перед ним в роли противника не менее одинокий, грустный петух пепельного цвета...

Но, как мы уже говорили, хотя символизирующее поэтическое начало слабым ореолом вспыхивает вокруг образа полковника, все-таки он целиком остается в сфере объективной детерминированности. Если Хемингуэй, отказываясь признавать философско-метафорический подтекст «Старика и моря», говорил, что он хотел описать настоящего старика, настоящее море и настоящую рыбу, то с еще большим основанием мог бы сказать Гарсиа Маркес, что он описал настоящего старика-полковника и настоящего петуха. Это действительно так. В «Старике и море» метафизический, философский планы складываются в притчеобразную структуру (восходящую к «Моби Дик» Г. Мелвилла, а через него — к библейской притче об Ионе), и она «прощупывается» нашим сознанием, через объективно-повествовательный план; у Гарсиа Маркеса метафора не вытвердевает в символ. В то же время при оценке коллизий и исхода истории полковника мы невольно учитываем эти зыбко мерцающие философско-поэтические оттенки общей темы борьбы жизни и смерти. Потому-то при толковании повести «Полковнику никто не пишет» не годятся такие доводы, которые «работают» при анализе социально-психологической прозы. Исход повести Гарсиа Маркеса не определяется лишь развитием сюжета или психологическим разрешением. Здесь дело в том, как разрешается художественная мысль, а не в том, как разрешаются обстоятельства.

Тема выхода из одиночества вроде бы намечена в образах друзей убитого Агустина — юношей, которые и в момент затишья продолжают распространять листовки и готовы к сопротивлению. Это они как могут поддерживают полковника, уговаривают его не продавать петуха. «Петух не продается, потому что он... принадлежит всему городу». Победу петуха в предварительном бое они воспринимают, как победу всего городка. Более того, писатель скажет, что эта победа превратила жителей городка в «новых людей», что, озаренные радостной надеждой,

они воспрянули духом, а в ушах старого полковника зазвучала барабанная дробь былых времен, и люди оглядывали его, когда он возвращался домой, неся под мышкой своего такого живого и теплого двойника. Все это так. Но это не качественное изменение ситуации и не преодоление одиночества людей, пораженных насилием. Все-таки глубинную основу повести составляет тема одиночества человека — бойцового петуха. Да, героизм, да, символ стойкости, но героизма и стойкости — в поражении. Одиноким полковник, ведущий сражение в одиночку, и одинокий петух на арене, окруженный кричащей толпой, возбужденной кровью. Два существа, в равной степени одиноко и бескомпромиссно сражающиеся против смерти за свою жизнь. Друзья Агустина радуются победе, но они не знают одной вещи, прекрасно известной полковнику, а именно того, что ему, ждущему письма, как вести о преображении мира, так никто и не напишет, что пенсия так и не придет, что петух встретится со своей смертью, что виоленсия так и не кончится.

По словам писателя, образ старого полковника зародился, когда однажды он увидел в речном порту одинокого человека, вся фигура которого выражала безнадежное ожидание. Эта безнадежность неотделима от героизма полковника...

Опора Гарсиа Маркеса на Камю и Хемингуэя, автора «Старика и моря», не сводилась лишь к усвоению повествовательной «техники», ибо сама «техника» идеологична. Стилевая ориентация на экзистенциалистскую прозу влекла за собой и типичный для экзистенциалистской литературы пафос трагического стоицизма, в варианте Камю — «победы в поражении». Пафос «победы в поражении» как раз и господствует на страницах повести «Полковнику никто не пишет». Это однажды сказал сам Гарсиа Маркес: с самого начала полковник знал, что он будет побежден, но он победил тем, что бросил вызов неминуемому поражению.

В то же время следует подчеркнуть, что усвоение опыта экзистенциалистской прозы в «Полковнику никто не пишет» не носит ученического характера. Писатель создает свой мир по своим законам. В. Силюнас увидел различие между «Стариком и морем» и повестью Гарсиа Маркеса в том, что за произведением Хемингуэя проглядывают контуры героической саги, а за книгой о полковнике — очертания анекдота. Действительно, Хемингуэй тяготеет в «Старике и море» к героическому очищению

образов и романтической приподнятости, у Гарсиа Маркеса, напротив, героическое вырастает на почве самой тривиальной обыденности, да еще тронутой гротеском, шаржированной и одновременно опозитизированной. Гротескный излом заложен, собственно, уже в самом уподоблении «полковник-петух». В бойцовом петухе есть героизм, но есть и что-то комичное, ведь петух все-таки — это только петух, а не «классические» орел или сокол.

В трагическом мире тлеет тот огонек, что позднее вспыхнет костром очищающего и победного смеха. Но предугадать его пока невозможно... В юморе полковника нет очищения, он горек, и его можно было бы определить формулой Чарли Чаплина: «Смех — это вызов судьбе». Но, как известно, с судьбой ничего не поделаешь. Виоленсия окутывает мир непроницаемой и невидимой липкой субстанцией, сродни той, что окутывает мир в прозе экзистенциализма. Да и что, собственно, могли бы противопоставить «новые люди» виоленсии? Новое насилие? Круг замыкается. Виоленсия — это всепроникающее зло — уходит своими корнями в какие-то неизведанные пласты человеческого бытия. То, что мы увидели в «Полковнику никто не пишет», — это всего лишь фрагмент общей картины мира, погруженного в виоленсию, мира, растущего издалека и издавна зараженного отчуждением, насилием, одиночеством...

Фрагменты этого мира представляли разрозненной мозаикой и в рассказах, которые, как и повесть «Полковнику никто не пишет», словно осколки, отваливались от романа о виоленсии, над которым работал Гарсиа Маркес. Написаны эти рассказы в своем большинстве были уже в Венесуэле, куда Гарсиа Маркес выехал в конце 1957 года, чтобы по предложению журнала «Моменто» начать работу в его редакции. Приехал Гарсиа Маркес в Каракас в момент свержения диктатуры Переса Хименеса, при котором страна жила, подобно соседней Колумбии, в условиях террора, во многом напоминавшего колумбийскую виоленсию. В эти дни у писателя, повидавшего вместе с другими журналистами президентский дворец со следами беспорядочного бегства тирана и его приближенных — заляпанные грязными следами ковры и сорванные со стен гобелены, — зарождается идея еще одного романа — о диктаторе.

Следующим импульсом к созданию этого романа послужили впечатления от бегства Батисты с Кубы в результате победы кубинской революции 1959 года. Гарсиа

Маркес, как и подавляющее большинство латиноамериканских писателей, горячо приветствовавший кубинскую революцию, прилетел в Гавану из Колумбии с одной из первых групп иностранных журналистов. Здесь он стал свидетелем проходившего на стадионе народного суда над одним из кровавых палачей батистовского режима, своего рода диктатором-заместителем Бланко Со-сой. Это зрелище подскажет ему первоначальную идею художественного строя романа о диктаторе, которая затем, однако, будет решительно изменена. Хотя роману о диктаторе предстояло вызреть почти столько же, сколько роману о Макондо, следы новой идеи очень быстро обнаружили в том, что тогда писал Гарсиа Маркес, продолжая неисчерпанную тему виоленсии.

И в сюжетном, и в стилевом отношении рассказы 1958 года, которые позже составят книгу «Похороны Великой Мамы», прямо связаны со снова брошенным тогда на время романом о виоленсии. Хотя критика после их публикации говорила о следах воздействия Фолкнера, в действительности — и это точно понял такой проницательный критик как Эрнесто Волькенинг — к Фолкнеру они имели весьма отдаленное отношение. Аскетизм, как принцип, обнаружившийся в «Полковнику никто не пишет», в рассказах этого периода достигал крайних пределов. Сам Гарсиа Маркес назвал свою прозу того времени, достигающую максимальной краткости и точности, «математической». В большинстве своем рассказы строились с помощью типичного для Хемингуэя приема «скрытого факта».

Во всех отношениях показателен для этого периода рассказ «Съеста во вторник». Читатель не знает цели приезда какой-то пожилой женщины с девочкой в Макондо, умирающее от полуденной жары. Экспозиция, составляющая описание их приезда, тяжелого шествия по утопающим в пыли улицам с типовыми домами, построенными банановой компанией, занимает три четверти рассказа. То тяжелое и драматическое, что кроется в этом мире, обнаруживается ближе к концу. Мать и дочь приехали в Макондо, чтобы посетить могилу юноши-вора, недавно убитого живущей в полном одиночестве вдовой сеньорой Ребеккой из пистолета, которым никто не пользовался со времен полковника Аурелиано Буэндия. Мотивировка происшествия отнесена к финалу, где мать поясняет отобедавшему и отдыхающему падре, что этот молодой человек, ее сын, зарабатывал на жизнь боксом.

Дойдя до отчаяния, он решился на кражу. Финал заставляет вспомнить «Палую листву»: направляясь на кладбище, мать и девочка выходят на опаленную зноем улицу Макондо, враждебно молчащего и готового взорваться ненавистью и злобой.

По такому же принципу построен рассказ «Искусственные розы». Раздражение, нервное состояние, в котором пребывает девушка Мина, не проясняется, пока она не сообщает своей подруге, пришедшей вместе с ней делать искусственные цветы на продажу, что «он» уехал в неизвестном направлении. Ряд деталей символического характера (попавшиеся в церкви в ловушку крысы, искусственные розы) связывают личное озлобленное состояние с общей ситуацией.

В рассказе «В один из этих дней» встречаются два персонажа из повести «Полковнику никто не пишет» врач и алькальд с распухшим лицом, мельком появляющийся на балконе муниципалитета, чтобы заставить похоронную процессию свернуть на другую улицу. Здесь ситуация проясняется: у алькальда абсцесс, и он пришел к врагу — доктору, угрожая застрелить его, если тот не окажет ему помощь. Рассказ «Вдова Монтьель» несколько отличается в стилевом отношении от предыдущих, написанных в стиле «математической прозы». Здесь господствует поэтическая макондовская стихия, гротескная линия, готовая вот-вот вырваться в сферу фантастики. Связано это, как всегда у Гарсиа Маркеса, с организацией сюжета вокруг смерти и похорон. Наконец-то умер местный богатей Хосе Монтьель, который (подобно дону Сабасу в «Полковнику никто не пишет») доносил алькальду на противников режима, а затем скупал имущество изгнанных состоятельных граждан и расстрелянных бедняков. Никто не верит в его смерть, пока гроб не забивают гвоздями. Вдова Монтьель погружается в полусумасшедшее состояние: муж умер, сейф взорван динамитом (умерший не оставил шифра), детей нет — на кровавые доходы они живут в Париже... В этом полубреде-полуяви ей видится во сне впервые появляющаяся в художественном творчестве Гарсиа Маркеса Великая Мама...

«Искусственные розы», «В один из этих дней», «Вдова Монтьель» — все эти рассказы почти без изменений входят и в роман «Недобрый час», к которому Гарсиа Маркес вернулся в 1959 году и переписал его заново за несколько месяцев. Трудно давшийся роман так и не принес удовлетворения писателю, но ему было необходимо

его закончить, чтобы понять в конце пути, что он зашел в тупик...

Когда роман уже был завершен, Гарсиа Маркес долго мучился с его названием. Сначала он озаглавил его «В этом дерьмовом поселке», но потом, когда речь зашла о публикации, он по совету друзей изменил название на более нейтральное — «Недобрый час». Последний заголовок точно указывал на центральную и изначальную тему Гарсиа Маркеса — «недоброе сознание», но он утрачивал то, что ясно было сформулировано в первом варианте названия: героем романа является весь городишко. В «Палой листве» народ был на заднем плане, хотя именно к нему в итоге устремлена писательская мысль, в «Полковнику никто не пишет» на первом плане — одиночка-герой, в «Недобром часе» народ вышел на авансцену. Здесь нет действующих лиц, которых можно было бы определить как героев, герой здесь весь народ, охваченный виоленсией. Виоленсия может утихнуть на какое-то время, может даже показаться, что она прошла, но она здесь и может вспыхнуть каждый день с новой силой. Так и происходит в «Недобром часе». Поводом для вспышки виоленсии становятся анонимки, которые начинают появляться на дверях домов, — подметные листки с разоблачениями супружеских измен, аморальных поступков и т. п. Подобные события действительно имели место в том самом городишке Сукре, который послужил для Гарсиа Маркеса прототипом анонимного поселка...

Несмотря на вялые попытки властей обнаружить автора анонимок, листки продолжают появляться, вызывая пересуды, ссоры, подозрения, нервный, желчный смехок, приступы ярости и провоцируя преступления. Таково начало, а последующие события накалят обстановку до предела.

Как справедливо писал критик Луис Харсс, в «Недобром часе» чувствуется вырастающая из сюжета притчевая структура, хотя она остается так до конца и не выявленной. В этой двойственности так же, как и в «Полковнику никто не пишет», — воздействие опыта экзистенциалистской прозы, а конкретно «Чумы» Альбера Камю. Гарсиа Маркес и не скрывает этого источника. У Камю о приходе чумы возвещали крысы, у Гарсиа Маркеса сигналом и знаком виоленсии также являются крысы. Они в изобилии развелись в... церкви, они застревают в ловушках, падают в купель со святой водой, стучат в коробках, куда бросают их девушки-уборщицы.

У Камю чума, и у Гарсиа Маркеса чума. Но их эпидемии разного свойства. У Камю три идейно-изобразительных плана: настоящая эпидемия чумы, с которой идет борьба; на историческом уровне чума — символ заразы фашизма; наконец, на метафизическом — символ вселенской враждебности и абсурда бытия. У Гарсиа Маркеса эпидемии как таковой нет. Крысы — символ косвенный и частный, не претендующий на всеобщность, и своеобразие и мастерство прозы Гарсиа Маркеса этого периода состоит в том, что символический ореол сияет, а источника света мы не видим. Он изливается откуда-то изнутри самой действительности, как будто в самом деле пораженной смертоносной заразой. Как в «Хронике чумного года» Даниэля Дефо — другом источнике романа «Недобрый час».

Гарсиа Маркес не раз называл эту книгу Дефо, вышедшую в 1722 году, среди своих любимых произведений. Написана она была по заказу городских властей Лондона с целью предупредить население об опасностях эпидемии, но у Дефо не получилась профилактическая брошюра, а вышло художественное произведение — апокалипсическая картина чумы, которую он наблюдал сам ребенком за несколько десятков лет до того. В «Хронике чумного года» Гарсиа Маркеса, по сути дела, привлекало то же, что и в «Эдипе-царе» Софокла, — картина общей моровой ситуации, жизни, пораженной невидимой смертью, которая не только косит людей, но и разъедает, разлагает их изнутри. В «Недобром часе» эпидемии нет, но мы ощущаем, что все зачумлено, болен весь городок, более того — весь мир, вся природа: удушливая влажность, затяжные дожди, невыносимая сырость, липкая жара. Бациллы виоленсии повсюду, в каждом, они дремлют, но в любой момент эпидемия готова разразиться. И она разражается, провоцируемая крысами-анонимками.

Развитие эпидемии насилия мы наблюдаем, переходя из дома в дом вслед за двумя героями, скрепляющими весь ряд отдельных эпизодов, в некоторых случаях вполне законченных новелл (потому так легко и вынимались писателем из романа самостоятельные сюжеты для рассказов). Это алькальд и священник, представители власти и официальной идеологии.

Перед нами проходят персонажи, отчасти уже знакомые по повести «Полковнику никто не пишет» и по рассказам. В каждом доме — свой гнойник злобы. Но алькальд и падре, «врачеватели» от чумы ненависти, высту-

пающие, так сказать, с позитивных позиций борцов за нравственный и общественный прогресс и порядок, пожалуй, с наибольшей силой концентрируют в себе все симптомы заразы.

Не случайно крысы развелись в церкви — в пристанище нравственности, в самом духовном сердце этого мира, возглавляемом человеком с «говорящим» именем, ведь Анхель — это «ангел». Падре «Ангел» — тот самый холодный чревоугодник, что знаком нам еще с «Палой листвы», тот самый, который в «Полковнику никто не пишет» осуществляет цензуру фильмов ударами колокола и шпионит за прихожанами — старается не замечать происходящего, и после каких-то формальных попыток успокоить жителей, равнодушно отстраняется.

Другим блюстителем порядка выступает алькальд, тоже давний персонаж Гарсиа Маркеса. В «Палой листве» он предстал трусоватым взяточником. В «Полковнику никто не пишет», полураздетый, с распухшим лицом, он мелькает на балконе муниципалитета и приказывает похоронной процессии свернуть на другую улицу, ибо приближаться к казармам запрещено.

В «Недобром часе» алькальд предстает в двойной роли исполнителя правительственной власти и самовластного хозяйчика. Руководствуясь исключительно приказами, приходящими откуда-то сверху, он готов в равной мере и поддерживать порядок и тишину, и уничтожать оппозицию руками своих уголовников-полицейских. За камуфляжем законности — самовластный тиран, пока местного масштаба. Это человек, испытывший «волнение власти», которая отделяет его от всех жителей городка, в том числе и тех, кто, подобно дону Сабасу, доносит власти на всех подряд, а затем скупает за бесценок скот и имущество расстрелянных. В конце концов и алькальд принимается скупать скот и землю. Пока мы еще не осознаем всех глубинных смыслов этой фигуры и только обращаем внимание на некоторые странности его поведения.

В городишке появляется бродячий цирк, чтобы своими нелепыми представлениями словно подчеркнуть нелепость того, что творится в поселке. Цирковая гадалка Кассандра приходит вечером по вызову алькальда к нему в казарму в полной уверенности, что он предъявит к ней мужские претензии. А тот, равнодушно отстраняя женщину, поясняет, что вызвал ее погадать насчет возможного успеха в скупке скота и земли. Критик Луис

Харсс, заинтересовавшись этим моментом, выяснял у Гарсиа Маркеса, в чем логика поведения алькальда, может, он болен. Писатель же ответил, что его поведение объясняется только одним — «одинокостью деспота». В то время такой ответ мог озадачить. Какая связь между темой отношения к женщине и темой деспотизма и какова, по Гарсиа Маркесу, «диалектика власти» и «диалектика одиночества», мы поймем позже, после «Ста лет одиночества» и «Осени патриарха». Но очевидно, что уже тогда идеи и образы задуманного писателем романа о диктаторе начинали входить в круг размышлений о сущности виоленси и одиночества. Пока и самому писателю еще далеко не все было ясно в этой диалектике, и потому в мире «недоброго сознания», в городке, где, как говорил Гарсиа Маркес, никто никого не любит, просто бушует всепожирающий огонь озлобления и насилия, нагнетающий атмосферу до градуса социально-нравственного распада.

Ведь, как известно, где чума, там и пир. И пир идет всюду — как в «Хронике чумного года» Даниэля Дефо, как в «Чуме» Камю. Камю в «Чуме» вспоминает о миланских сатурналиях у разверстых могил, и Гарсиа Маркес сравнивал атмосферу «Недоброго часа» с древними сатурналиями, «когда мужчины на улицах преследовали женщин, матери бросали детей и люди плясали на могилах». Конечно, в этих чумных сатурналиях нет никакого возрождающего начала, и пляшут здесь на могилах не для того, чтобы, как в древности, побеждать смерть, а чтобы заколотить покрепче могильные плиты с недавно убитыми. Здесь человек видит в зеркале смерти только собственный смертельный оскал.

Если в «Палой листве» провоцирующим началом был тот алогично ведущий себя доктор, странный человек-осел, в котором весь городок узнавал себя, то здесь провоцирующим элементом выступают анонимки, в которых горожане узнают свой, доведенный до гротеска облик. Анонимки словно распахнули двери домов, чтобы то, что делалось за ними, выплеснулось наружу и могло совершаться прямо, в открытую, на улице. Ведь анонимки-то не открывают ничего нового. То, о чем в них говорится (а иногда даже рисуется), прекрасно известно всем жителям и давно было предметом пересудов — кто с кем спит, у кого сын или дочь не от мужа и т. п. Звучащий в романе, как писал Марио Бенедетти, «хор озлобленных людей» не столько обвиняет кого-то в чем-то, сколь-

ко сладострастно тешит сам себя, купаясь в котле всеобщей вражды. Кассандра, которую алькальд еще раз приглашает к себе, уже знает, что делать. Она гадает, кто пишет анонимки, и ответ звучит ошарашивающе: их авторы все и никто. В игру ненависти вступил весь поселок, весь народ. Тупик? Да, тупик. Сумерки сгущаются в полную тьму, и недаром трупный запах сдохшей коровы, доносящийся с другого берега реки, заволакивает весь город. Роман заканчивается как раз там, где другие писатели начинали,— снова звучат выстрелы и бушует смерть. Время прокрутилось по холостому кругу и снова побежало впустую, а может, оно просто и не сдвинулось с точки, на которой остановилось.

Тема кружения времени или его остановки исподволь набухает в романе, хотя и не акцентируется в его традиционной линейно-хронологической структуре. В последующем тема повторяемости, кружения времени по порочному кругу человеческих, а значит, и социальных отношений, а значит — истории, получит образное воплощение и превратится в структурный, организующий принцип. Это произойдет в «Сто лет одиночества», в Макондо, которое маячит, как всегда, где-то неподалеку от анонимного городка. В Макондо, как мы уже знаем, когда-то жил падре Анхель; алькальд питается в гостинице, где в свое время останавливался полковник Аурелиано Буэндия проездом для подписания капитуляции повстанческих войск... Но там, в Макондо «Ста лет одиночества», изменится не только представление о времени, но и многое другое. Пока же писатель не знал, куда идти дальше и что делать с этим «дерьмовым» городком, и это отчаяние чувствуется на страницах «Недоброго часа».

Писатель крупным планом показал виоленсию. И можно было сказать: если вы хотите узнать историю виоленси, обращайтесь к другим авторам, но если вас интересует ее сущность, читайте «Недобрый час». Гарсиа Маркес выполнил свою задачу — показать не горы трупов, а тот страшный след, какой она оставляет в душах людей. Но сам феномен виоленси оставался тревожно-загадочным. В чем корни? На этот вопрос пока ответов не было. Мир был погружен в непроницаемый трагизм, чума вершила свой кровавый пир.

Стремясь избежать штампов разоблачительного «социального романа», писатель попал в другую ловушку — в ловушку экзистенциалистского мирочувствования, за-

водившего в тупик конечной и неисправимой абсурдности бытия, безвыходно вращающегося на кругах насилия. То были клещи несвободы, того догматизма, который станет главным оппонентом писателя на пути, как он потом скажет, к «свободному роману».

Впрочем, в «Недобром часе» был один едва заметный просвет. Как мы уже говорили, народ в произведениях Гарсиа Маркеса второй половины 50-х годов — это уже социально-дифференцированный коллектив, но составляют его «верхняя» часть общества и те, кого называют «средними» слоями. В «Недобром часе» упомянут и еще один народ — бедный люд, оставшийся слитной массой на периферии романа. Писатель не вывел этот народ на авансцену, но словно выключил его из массовой эпидемии. Герои «Недоброго часа» подбрасывали друг другу под двери и в постели дохлых крыс анонимок и смеялись над происходящим нервным, судорожным смешком, готовым перерасти в идиотический хохот. По-другому, замечает Гарсиа Маркес, иным, *здоровым* смехом смеялись над происходящим в лачугах. Но писатель только упомянул об этом ином народе и его ином смехе. В «Недобром часе» мир воссоздан потрясенным свидетелем, увидевшим его из самого эпицентра эпидемии чумы и насилия, а каков мир, увиденный с «другой стороны», где смеялись иным смехом, пока ему не было известно.

«Недобрый час» был закончен в 1959 году, и он заканчивал также целый период творчества Гарсиа Маркеса. Еще в 1958 году повесть «Полковнику никто не пишет» вышла в малоизвестном мексиканском журнале «Мито» (затем она вышла отдельным изданием в 1961 году); в 1959 году в рамках колумбийского фестиваля книги была переиздана «Палая листва». В 1962 году роман «Недобрый час», заброшенный недовольным писателем куда-то в кладовку, был извлечен оттуда, а затем, представленный по совету друзей на конкурс, получил премию «Эссо» и вышел в Испании (это издание было опротестовано Гарсиа Маркесом, поскольку издатели позволили себе вмешаться в текст, и признавал он только следующее, восстановившее авторскую волю издание 1966 года в Аргентине). Имя Гарсиа Маркеса мало-помалу обретало известность. Однако основное, преобладающее настроение этого периода — острое чувство недовольства тем, что было сделано.

В том же 1959 году, когда был закончен роман «Недобрый час», Гарсиа Маркес начал работать корреспон-

дентом кубинского информационного агентства «Пренса Латина», представляя его в Гаване, Боготе, а затем и в Нью-Йорке. В 1961 году Гарсиа Маркес решает оставить журналистику и осесть на постоянное местожительство в Мехико, куда он и переезжает из США через южные штаты. Эту поездку, как говорил Гарсиа Маркес, он совершил в память о Фолкнере и с его книгами под мышкой. Он видел провинциальные городки с маленькими домиками, крытыми цинковыми крышами, как в его Аракатаке-Макондо, смешанное, как в Латинской Америке, население, но и кое-что такое, чего там нельзя было увидеть, например, объявления придорожных гостиниц: «Мексиканцам и собакам вход воспрещен»...

В 1962 году вышла последняя книга этого периода — сборник рассказов, собравший те «осколки» романа о виоленсии, о которых мы уже говорили. Но название ему дал новый рассказ — «Похороны Великой Мамы», и в этом был свой большой смысл, ибо новое произведение хоронило сумеречный мир, в который зашел писатель, и предвещало будущее. В одном сборнике сошлись враждебные, антагонистические миры. Рассказы-осколки романа о виоленсии принадлежали к непроницаемо трагическому и неподвижному в своей безысходности будничному миру экзистенциалистского мироощущения. «Похороны Великой Мамы» стали бунтом против несвободы и отчаянными поисками выхода из тупика. В романе «Недобрый час» Гарсиа Маркес наметил возможность просвета в сумеречном мире виоленсии, связав его со взглядом с «иной стороны», от лагун, где смеялись над чумой не сладострастным смешком над пропастью, а иным смехом. В том смешке — уверенность в безысходности ситуации в мире недоброго сознания, там — смешки-плевки, словно гвозди в крышку гроба, в который уложен скончавшийся мир. В «Похороны Великой Мамы» тоже похороны, однако здесь не только смерть, но и возрождение мира, уже в ином качестве, возрождение смехом, вызывающим к свету иную жизнь.

Взрыв смеха, который произошел в «Похороны Великой Мамы», был стихийной реакцией на угнетающее сознание тягостное, одномерное, несвободное видение действительности — самоосмеянием и самолечением. Одновременно это был путь к самому себе, к своим истокам, к народной культуре — к миру тех лагун, о которых он мельком упомянул в «Недобром часе». Смех зазвучал тогда, когда писатель перешел на «позицию ла-

чуг» и попытался увидеть мир глазами народа. Потому столь отчетливо и ясно впервые выступало здесь и истинное тяготение Гарсиа Маркеса к карнавализованным формам, которое в деформированном виде давало о себе знать уже в ранних рассказах цикла «Глаза голубой собаки». Если в дальнейшем не так-то просто будет понять неразрывную связь природы художественного творчества писателя на новом этапе с новой мирозерцательной позицией, с переходом на позицию «смеха ла-чуг», то здесь она обнажена, прямо декларирована автором и воплощена в самой структуре произведения.

«Послушайте, маловеры всех мастей, доподлинную историю о Великой Маме, единоличной правительнице царства Макондо... теперь самое время приставить к ворстам скамеечку и, пока не нагрянули те, кто пишет историю, с чувством и толком рассказать о событии, взбудоражившем всю нацию» — так начинается рассказ.

«Теперь главное было — поскорее отыскать человека, который сел бы на скамеечку у ворот дома и рассказал бы все как есть...» — так он заканчивается.

Все повествование опоясано образом рассказчика, который, обращаясь к своим слушателям, толпящимся вокруг него, обращается ко всему народу — к каким-то дудочникам из Сан-Хасинто, контрабандистам из Гуахиры, сборщикам риса из Сину, проституткам из Гуакамайяля, знахарям из Ла-Сьерпе и сборщикам бананов из Аракатаки... — всем, кто участвовал в этом грандиозном происшествии — похоронном карнавале. Да, именно карнавале, ибо рассказ, как бы ведущийся от лица народа, — это фантазмагорический похоронный балаган как раз того типа, что описывал Гарсиа Маркес в своих журналистских очерках о народной культуре Ла-Сьерпе (где шла речь и о Великой Маме), тот похоронный карнавал, где смерть отрицается вечным устремлением жизни в будущее.

Причем рассказ «Похороны Великой Мамы» — это карнавал не в переносном смысле, а в прямом, что очень легко обнаруживается, если присмотреться внимательно к нему. Писатель выстроил всю историю как народное карнавальное гулянье, которое начинается во вторник в сентябре на прошлой неделе (типичная для Гарсиа Маркеса мимикрия под хронологическую точность событий, заведомо не вписывающихся в реальное течение времени) и заканчивается в *среду*. Обратим внимание на эту среду, «когда утром должны прийти старательные

мусорщики и смести весь мусор после похорон Великой Мамы». Это не случайная среда, а так называемая «пепельная среда» — день похмелья после карнавальной недели, когда убирается мусор, когда жизнь после сумасшедшей недели праздничного бытия входит в свое будничное русло, когда особое карнавальное мироощущение, что господствовало в неделю праздника, уступает трезвому восприятию жизни. Все, что происходило между этим вторником и «пепельной средой», было карнавалом, но, конечно, особым — карнавалом истории.

Мы уже объясняли, кто такая Великая Мама и каковы фольклорные истоки этого образа: патриархальная властительница края сельвы, болот и трясин, обладающая секретами магии, живущая то ли сто, то ли двести, а то и больше лет, владельница несметных стад скота и земель, покровительница и властительница судеб местных жителей, простого люда. Но в конце-то концов она все-таки умирает, ибо ничто не вечно на земле.

Умирает Великая Мама и в рассказе Гарсиа Маркеса, но это смерть не только героини народных легенд, но и целой эпохи неправого мира. Ибо Великая Мама у Гарсиа Маркеса стала образом, синтезирующим общие идеологические, мировоззренческие представления писателя о народном бытии, об истории. Впервые у Гарсиа Маркеса фантастический образ оказался наделенным таким большим идеологическим потенциалом, превращающим гротеск, символику, поэзию в средство мышления об истории.

Великая Мама предстает в роли некоего сказочного «матриарха» Макондо — какого-то изолированного от мира среди сельвы, болот и трясин фантастического государства, имеющего свое управление, армию и т. п. Этот замкнутый мир Макондо всегда единовластно управлялся Великой Мамой, которая хотела — миловала, хотела — карала, хотела — благодетельствовала, хотела — уничтожала. Образ Великой Мамы становится олицетворением деспотического правления на протяжении всей истории — от времен колониальных до современности. Век жила сама Великая Мама, два века до нее владели землями Макондо ее предки, затем отдельные детали связывают нас с другим пластом истории — с гражданскими войнами XIX — начала XX веков. В 1875 году еще бабка Великой Мамы отражала на кухне натиск солдат полковника Аурелиано Буэндиа, который стоял лагерем на площади перед ее домом, затем,

когда Великая Мама перед смертью перечисляет оставляемые ею богатства, под прицелом смеха оказываются политические феномены современности: территориальные воды и цвета государственного флага, национальный суверенитет и права человека, законы исторического развития и свободные выборы, уроки демократии и «коммунистическая угроза»...

В очистительной смеховой самокритике сходятся все темы и мотивы тех больших книг — в будущем «Ста лет одиночества» и «Осени патриарха», — над которыми шла работа. К линии «Ста лет одиночества», помимо уже упоминавшихся, относятся тема родового дома и рода, в котором все женятся и выходят замуж за своих родственников, многочисленных незаконнорожденных, живущих при доме в качестве челяди. Другая сеть мотивов предвосхищает «Осень патриарха»: долголетие Великой Мамы (в пределе вечности), всевластие и несметные богатства (скот, рождающийся с личным клеймом владелицы), умирание диктаторши и ее смерть, весть о которой с недоверием воспринимают подданные, вечный политический обман (подтасовки на выборах, мешки с фальшивыми бюллетенями), создание официальной пропагандой мифа — «новой легенды», которая и после смерти диктатора призвана держать в повиновении народ, бальзамирование трупа, появление в печати фото, где тиранша предстает в облике молодой женщины, и т. п.

В критике отмечалось, что, очевидно, одним из литературных источников фантазмагорического образа тиранши был своеобразный антидиктаторский памфлет известного колумбийского писателя Хорхе Саламеа Борда «Великий Бурундун Бурунда умер» (1952). В то же время очевидно все различие в строе этих произведений — преобладание разоблачительно-сатирического начала у Саламеа Борда, смехового — у Гарсиа Маркеса.

Рассказчик, от лица которого ведется повествование, и выстраивает у нас на глазах миф о Великой Маме (восходящий, напомним еще раз, к фольклорному образу Маркеситы), и одновременно это травестия мифа, его смеховое разоблачение. Смеющийся рассказчик — это смеющийся народ, толпящийся вокруг него на улице, а точнее на площади, на той, где около родового дома Великой Мамы происходит обряд ее погребения-осмеяния.

Темы умирания, смерти и похорон, организация сюжета и повествования «вокруг» находящегося здесь, сейчас перед народом и читателем покойника, впервые полу-

чает народную интерпретацию, от которой неотделимо смеховое начало, противостоящее смерти. Здесь как раз тот похоронный балаган, о котором шла речь в рассказах Гарсиа Маркеса об обычаях Ла-Сьерпе, края Маркеситы — Великой Мамы, когда покойник валяется где-то среди кур и свиней, а во дворе — на народной площади — бушует жизнь. Точно так же и площадь перед домом Великой Мамы превращается в народную ярмарку, где рекой льется вино, режут скот, наяривает без передыху оркестр, играют в рулетку, продают лотерейные билеты, ходят фокусники с прирученными змеями.

Причем площадь и похоронный карнавал здесь особые — всенародного размаха. Ведь на площади перед домом Великой Мамы собрался весь народ со всех концов страны — прачки и ловцы жемчуга, вязальщики сетей и сушильщики креветок, объездчики лошадей и грузчики, все они и зрители и участники фантасмагорического траурного шествия, которое возглавляют ряженные — президент страны и *папа* римский, специально прибывший на проводы Великой Мамы, министры, церковные иерархи, военные с непробиваемой броней орденов, а среди них и полковники, ожидающие пенсию, и сам герцог Мальборо в тигровой шкуре, и — еще одно из самых ярких напоминаний, что перед нами карнавал — королевы «всего сущего и грядущего»: королевы манго, гвинейского банана, мучнистой юкки, черной фасоли и т. п.

Травестийный карнавал заканчивается наконец тем, чего все ждали и после чего облегченно вздыхает весь люд: свинцовая плита придавливает могилу Великой Мамы. Миф кончился, карнавал тоже. Наступила не только «пепельная среда», но и нечто большее: «У того, кто при том присутствовал, хватило ума и догадки понять, что они стали свидетелями зарождения новой эпохи».

Таков масштаб этого карнавала, в котором сгорают и прошлая история, и сам писатель, каким он был, его темы и герои, но не в огне смерти, а в огне обновления. Трагический сумеречный мир одиночества писателя, глядящего на виоленсию, мир отчуждения, был осмеян в «Похоронах Великой Мамы» смехом, прозвучавшим с народной площади, куда переходил писатель, рвавший с одиночеством. Он хотел рассказать эту историю правления Великой Мамы, ее краха и похорон «для смеха всех грядущих поколений». Таковы последние слова этого рассказа — важной вехи на творческом пути Гарсиа Маркеса.

Но при всей его значимости, пока то был только «черновой эскиз», проба сил, поиски наугад.

Такими же поисками наугад стал и написанный тогда же рассказ «Море исчезающих времен», где писатель, ощутивший в «Похоронах Великой Мамы» вкус к фантастике, с головой бросился в стихию воображения. Здесь была основана новая, еще одна художественная «территория» мира Гарсиа Маркеса — маленький, бедный рыбацкий поселок на берегу моря, и в этом смысле он предвосхищал далекое будущее — цикл рассказов, последовавший после создания романа «Сто лет одиночества», — «Невероятная и грустная история наивной Эрендиры и ее жестокосердой бабушки», в который и будет включен этот рассказ. В рамках общей идеи цикла раскрываются с достаточной полнотой и его образы: странный идущий с моря запах роз, окутывающий поселок, где с появлением некоего мистера Герберта, явно североамериканского происхождения, начинают твориться странные дела. Мистер Герберт организует в поселке какое-то подобие карнавала-ярмарки, но это подозрительный балаган, на котором скупаются таланты и достоинство местных жителей...

Эти пробы новых путей были сделаны перед жестоким творческим кризисом, который охватывает 1961—1965 годы. В течение двух лет Гарсиа Маркес руководил в Мехико журналами, работал в агентствах печати, писал главным образом в содружестве с мексиканским писателем Карлосом Фуэнтесом киносценарии, начав с рассказа Хуана Рульфо «Золотой петух». Работал он с Фуэнтесом и над сценарием по знаменитому роману Рульфо «Педро Парамо», который был одним из первых предвестий «нового» латиноамериканского романа: народное «магическое» сознание, фантастика, миф...

Как можно понять из отрывочных сведений, относящихся к периоду кризиса 1961—1965 годов, несмотря на то, что Гарсиа Маркес ничего не публиковал, «за кулисами» шла мучительная борьба с замыслами двух больших романов. В 1962 году у него было написано несколько сотен страниц рукописи книги о диктаторе, но рукопись эта была уничтожена. Известно также, что он пытался вложить свои давние идеи о семействе Буэндиа и Макондо в книгу, которая представляла собой биографию полковника Аурелиано. Но и эта рукопись была оставлена.

**«ДЛЯ ВЕЛИКОГО СМЕХА
ВСЕХ ГРЯДУЩИХ ПОКОЛЕНИЙ»,
ИЛИ РОМАН О КОНЦЕ ОДИНОЧЕСТВА**

Видимо, останется неизвестным, что происходило с Гарсиа Маркесом в писательской «камере пыток», где рождалась его «большая книга». Во всяком случае, однажды он сказал, что, закончив роман и отправив его на последние копейки в аргентинское издательство «Судамерикана», все черновики он собрал и сжег, чтобы они не стали когда-нибудь добычей критиков.

Единственное, что можно сказать безошибочно: то были муки не гибели, а рождения. По свидетельству Луиса Харсса, вспоминавшего встречи с Гарсиа Маркесом как раз в то время, когда близился к концу его творческий кризис, писатель с гордостью утверждал, что избыточность сил латиноамериканского романа — это единственный ответ на бессилие французского «нового» романа¹. Этот же критик донес до нас и ощущение, владевшее Гарсиа Маркесом в тот момент, когда наконец книга, о которой писатель думал в течение стольких лет, делая ежедневно к ней пометки, в 1965 году сдвинулась с места. Гарсиа Маркес писал: «Я сошел с ума от счастья... после стольких лет бесплодия она бьет из меня фонтаном без всяких проблем со словами... В определенном смысле — это тот первый роман, который я начал в 17 лет, но теперь расширенный: не только история полковника Аурелиано Буэндия, но и история всей его семьи от основания Макондо до последнего Буэндия. «Сто лет одиночества» станут ключом той головоломки, отдельные части которой я разбросал в предшествующих произведениях»².

«Без всяких проблем со словами...» Трудности писательского дела — всегда прежде всего проблема слов, которых или не хватает, или они не те, или их чрезмерно много, а нет единственных, точных. Однако всегда за словами — проблема сознания, мировосприятия, и это

¹ Harss Luis. Los Nuestros, p. 383.

² Там же, с. 416.

вдвойне справедливо в данном случае, ибо Гарсиа Маркес писал не произведение с частной задачей, а тот «тотальный» роман, роман Латинской Америки, который каждый по-своему, как он говорил, создавали все крупнейшие латиноамериканские романисты.

Идея всеохватного романа рождалась, как это станет ясно из последующих его высказываний, между Сциллой модернизма и Харибдой эмпиризма и натурализма. Все, что было написано им в предыдущий период, он обозначил одним понятием — «будничный реализм»¹, понятием, тусклость которого как нельзя лучше поясняет, от чего отталкивался Гарсиа Маркес.

«Будничный реализм» — это тот сумеречный мир, в который он зашел в романе «Недобрый час». Но не только, это также и другой вариант «будничного» мировосприятия — того, что ограничивается в осмыслении жизни «ценой на томаты». И то и другое — несвобода и сужение широты бытия. Ему нужен был другой реализм, другой роман, как он скажет потом, исходя уже из опыта работы над «Сто лет одиночества», — «роман совершенно свободный, который волнует не только своим политическим, социальным содержанием, но и своей способностью проникнуть в реальность, а еще лучше, если он способен эту действительность вывернуть наизнанку, чтобы показать, какова она, эта действительность, с другой стороны»².

Впервые вкус к полноте бытия писатель почувствовал в «Похоромах Великой Мамы», где мир, перелицованный смеющимся на площади народом, предстал «вывернутым наизнанку». Но то была всего лишь репетиция, и как реализовалась установка на воссоздание жизни «со всех сторон», мы будем говорить позже, пока же еще раз вернемся к свидетельствам Гарсиа Маркеса, содержащим некоторые сведения о том, как складывалась книга и менялся ее строй в ходе работы.

Идея «тотального» романа, способного дать «всю действительность», была скрепляющей основой того гигантского панно бытия, которое собиралось Гарсиа Маркесом из давно изобретенных образов, персонажей, сюжетов, разбросанных на манер головоломки по отдельным произведениям. В этой сознательной собирательности и даже тщательном учете, как бы чего не пропустить, бы-

¹ Bohemia, № 8, 19 de febrero de 1971.

² Fernández - Braso M. Gabriel García Márquez: una conversación infinita. Madrid, 1969, p. 65.

ла заботливость творца «исчерпывающего», столько лет строившегося и столько лет рушившегося мира.

Все детали мозаичного панно собирались на общей основе истории Макондо, черновой «конспект» которой был опубликован в «Палой листве»: обетованная земля, гражданские войны, нашествие банановой компании, расстрелы, террор, развращение, «палая листва», наконец, финальный вихрь, сметающий с лица земли Макондо...

«Недоброе сознание», «недоброе» состояние мира, человеческих отношений — эта изначальная болевая точка писательского сознания, заставлявшая кружить мысль в частокоте таких внутренне синонимичных и взаимообусловленных феноменов, как насилие — отчуждение — одиночество, — теперь становилось внутренним сюжетом всеохватного романа. Основой сюжета «внешнего» стала история рода Буэндиа, совпадавшая теперь с историей Макондо.

Как следует из признаний Гарсиа Маркеса, такое решение пришло далеко не сразу. С самого начала писалась не история рода, а история полковника Аурелиано Буэндиа и его детей — это следовало из набросков к роману «Дом»; затем перед нами промелькнули брат Хосе Аркадио и их тетюшка — семейство разрасталось. Но все стало на свои места, только когда полковник Аурелиано был вообще отодвинут с первого плана и поставлен в ряд иных персонажей, образовавших род Буэндиа. Такое решение — и это следует из письма — было важным открытием для самого писателя. Ведь роман — биография Аурелиано Буэндиа, как мы знаем, почти законченный, был отвергнут и уничтожен.

Следы этой первой книги очевидны в «Сто лет одиночества». В сравнении с иными персонажами, образ полковника Аурелиано разработан наиболее полно и развернуто, и именно с ним и его историей связаны центральные идеи романа. Не случайно и то, что в первых, звучащих трагическим аккордом строках появляется именно он, стоящий у стены перед расстрелом и вспоминающий себя — мальчика и юное Макондо — обетованную землю. В результате история Макондо оказывается как бы включенной в его воспоминания. В последующем ощущение это утрачивается, но начальный аккорд прозвучит еще не раз, возвращая нас к точке зрения этого героя (а он будет дублироваться с Аркадио, также ожидающим расстрела).

Почему Аурелиано Буэндия не мог стать организующим центром «большой книги», чем он мешал? Очевидно, что выдвижение его на первый план означало бы концентрацию всего внимания на гражданских войнах, но это противоречило бы главной задаче — «вся действительность». Такую возможность открывал расширенный вариант сюжета — не отдельный герой, а все его семейство, и более того — весь его род. Идея всеохватности заставила перейти от книги с одним героем к роману рода.

Жанровая структура, к которой обращался писатель, была прекрасно известна мировой литературе — это так называемые семейные эпопеи (Золя, Голсуорси, Томас Манн, Горький). Общими структурообразующими принципами этого жанра являлись, с одной стороны, идея устойчивости родовых черт и их преемственности, обеспечивавших продолжаемость рода; с другой стороны, в различных вариантах, идея конечности родовой жизни, вырождения родовых черт либо под влиянием биологической деградации (как у Золя), либо в результате несоответствия социальной роли рода и движущейся истории (Томас Манн, Горький). Однако ближе к интересам Гарсиа Маркеса опыт Фолкнера, у которого жанр семейной эпопеи оказался поглощенным задачей еще более широкого порядка — воссоздать путем переплетения судеб «исчерпывающую» панораму, весь «космос» действительности и истории на малой, локально ограниченной территории.

Мы уже говорили о значении Йокнапатофы для Макондо, так же как и о принципиальном различии талантов их творцов. Другое фундаментальное различие было связано уже с авторской позицией. Исходная позиция в романах Фолкнера (иной вопрос, как она трансформируется) — это восприятие мира и истории с точки зрения южной аристократии. В «Палой листве» хромой полковник тоже был — и по праву одного из основателей, и по социальному положению — своего рода аристократом, с презрением относившимся к «палой листве» человеческого отребья, к разложившемуся народу. В «Недобром часе» писатель нравственно был уже «на другой стороне» — на стороне не сословной местечковой аристократии, охваченной чумой насилия, а на стороне жившего в лачугах на окраине анонимного городка народа, который смеялся «иным» смехом. В «Сто лет одиночества» именно этот народ и стал героем коллективной траге-

дии. Ведь Буэндия — в отличие от прежних Буэндия — «аристократов» — это прежде всего просто народ по своему образу жизни, быту, мышлению, поведению, обычаям. Решение сделать Буэндию просто народом и определило масштабность и значимость всего того, что происходит с ними и с Макондо.

По своему размаху замысел этот перекликается с замыслом Льва Толстого, намеревавшегося написать роман под названием «Сто лет» о судьбе рода крестьян Захаркиных — «русских Робинзонов», переселяющихся в Самарские земли из центральной России. Роман должен был охватить «100 лет жизни русского народа» с 1723 по 1823 год. Нет смысла гадать, как повернулась бы книга Толстого, но совершенно ясно — и это следует из подготовительных записей, что сама поставленная задача требовала углубленного зондирования внутренних смыслов родового бытия. И Лев Толстой нащупывал их в противостоянии, как он писал, «страха смерти» и «охоты жизни»¹, борьба которых и порождает динамические силы жизни рода.

Между этими полюсами — жизнь и смерть — будет разворачиваться и история рода Буэндия, и об этом мы еще будем говорить, пока же нам важно подчеркнуть, что воссоздание родовой жизни диктовало углубление в бытийственные, сущностные основы коллективной жизни. Жизнь народа, взятая в самых глубоких связях, в сущностных отношениях — в аспекте родового бытия, его продолжения, — и оказывалась жизнью, взятой во всех измерениях, во всех тех «контекстах», о которых писал Алеко Карпентьер, размышляя о «тотальном» романе Латинской Америки. При этом категория «социального» претерпевала огромное расширение, ибо «социальным» оказывались не только гражданско-политические стороны жизни народа, но вся его жизнь в целом, во всех связях и отношениях с прошлым и настоящим, весь «способ бытия» народа, определяющий и особенности его истории. И с этой точки зрения новые оттенки приобретают полемические слова Гарсиа Маркеса о том, что действительность — это не только «цена на томаты», или, как он сказал в другой раз, не только «полицейские, избивающие народ», это также, продолжал он, и легенды, мифы, суеверия, коллективная психо-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та томах, т. 17. ГИХЛ, 1936, с. 233.

логия, то есть вся культура и полнота жизни народа, а следовательно, и полнота реализма.

Как модернистская литература, так и «старый» латиноамериканский «социальный роман», с которым спорили «новые» романисты, противопоставляют (только с разных «концов») бытийственные и социально-исторические аспекты жизни как взаимоисключающие. У Гарсиа Маркеса они не противопоставлены, а взаимопроникают, слиты воедино, так что одно выступает ипостасью другого, а в результате бытийственные, «предельные» вопросы человеческого, народного, родового существования возвращались в русло реализма, соединяя современную духовную проблематику с традицией классического большого реализма, особенно русской классики (Достоевский, Толстой), которая с такой масштабностью сформулировала бытийственно-социальную проблематику, что она и ныне сохраняет свою актуальность...

Другим решающим моментом в создании большой книги было избрание способа «художественной реализации». Сам писатель позднее осознавал свой поиск, как возвращение (хотя, естественно, на новом уровне) к тем стиливым импульсам, что были интуитивно выбраны в самом начале его пути в рассказах и в романе «Палая листва», а затем оставлены, приглушены в период «математической прозы». Сущность этих изначальных стиливых, художественных предпочтений Гарсиа Маркеса, по сути дела, сводилась к двум принципиальным моментам: во-первых, воссоздание мира через сознание персонажа; во-вторых, поэтическая символизация, стремящаяся вырваться в поле фантастики.

Если метод предшествующего периода творчества Гарсиа Маркес определил как «будничный реализм», то теперь он хотел воссоздать «поэзию будней» — свои «Сто лет одиночества» он назвал «поэмой будней». То, что Гарсиа Маркес сознательно сковывал в себе в период «математической прозы», теперь мощным вулканом взрывалось на пространстве ста лет жизни народа: поэзия, фантастика, гротеск...

То, что в «Палой листве» и в ранних рассказах набухало фантастикой, здесь ею становилось. Так, в «Палой листве» доктор, символизировавший собой крайнюю степень отчуждения и одиночества, представал с чертами животного. Подобно ослу, он уже ел траву и говорил тягучим голосом жвачного животного, но он еще не был ослом, для этого ему нужно было бы встать на четве-

реньки, обзавестись копытами и хвостом — вроде того, что отрастает у последнего в роду Буэндиа. Или вспомним затяжной дождь в рассказе «Исабель смотрит на дождь в Макондо». То, что тогда было обещанием, превратилось в потоп, длившийся более 4 лет. В «Палой листве» предчувствуется тот последний ветер, который сметет превратившееся в труху Макондо, в «Сто лет одиночества» этот ураган действительно сметает его...

Что означал этот последний вихрь? Последнее отрицание мира «недоброго сознания»? Безусловно. Но какой характер носило это отрицание? Был ли то логический итог развития сумеречного сознания, что в «Недобром часе» создало мир, запутавшийся на кругах насилия? От той позиции был прямой путь к джойсовскому «кошмару истории», к экзистенциалистскому «абсурду бытия», к мифологизации смертоносных, теневых аспектов истории и их абсолютизации. Сама сюжетная схема «Ста лет одиночества» могла бы послужить великолепным материалом для того, чтобы в очередной раз на западный манер увековечить идею сумерек жизни. Однако вся история рода Буэндиа и Макондо оказалась совершенно иной.

Вспомним: в рассказах цикла «Глаза голубой собаки» Гарсиа Маркес начинал, надев на себя литературную маску, которую перерезал шрам, лишавший лицо подвижности и исключавший какое-либо выражение, кроме непроницаемой серьезности. В «Палой листве», повести «Полковнику никто не пишет» и особенно в романе «Недобрый час», претендовавшем на «всю» действительность мира виоленсии, этот шрам грозил затвердеть, а примеренная маска — превратиться в настоящее лицо. Однако результатом творческого кризиса стал качественный сдвиг. Между предыдущим творчеством и «Сто лет одиночества» были не только преемственность, но и разрыв. Писатель-ученик исчез, родился писатель сам по себе, маска спала, и настоящее лицо оказалось совершенно иным. Оно не только корежилось судорогой муки, не только искажалось плачем, оно оказалось способным и смеяться — смеяться над миром «недоброго сознания».

Вспомним еще раз, как говорил Гарсиа Маркес об идеальном, в его понимании, романе: таком, который способен показать мир не только с «этой», но и с «другой» стороны, вывернув его наизнанку. Изнанка, другая сторона — это значит полнота мира, значит не только смерть, но и жизнь, не только тяжелая серьезность исто-

рин, но и ее праздничность, не только статика, но и текущее, вечное движение. Полнота бытия — это сердцеви́на противопоставленного на новом зрелом этапе «будничному реализму» — реализма «праздничного», отрицающего всякую однотоновую картину мира и стремящегося в своем идеале к всеохватному воссозданию полифонии бытия...

Нет, он не отвернулся от той трагической проблематики, которую сформулировал в самом начале своего пути. Напротив, вот теперь, когда найдена новая позиция в восприятии мира, по-настоящему и будет поставлена проблема мира «недоброго сознания», только не с точки зрения одиночки, угасшего в своей «литературной катакомбе», спрятавшегося от общего бытия — истории, а напротив, изнутри самого пекла истории.

Новое видение мира, истории воплотилось в самой идейно-художественной плоти романа «Сто лет одиночества», в той концепции народного бытия, что предложил Гарсиа Маркес и назвал ее впоследствии «фантастической действительностью».

Рассмотрим эту концепцию, и прежде всего с точки зрения соотношения составляющих ее понятий — «фантастическое» и «действительность».

Мировая литература знает множество вариантов фантастики. Однако и на их фоне фантастическая действительность Гарсиа Маркеса, несомненно, обладает глубокой самобытностью. Романтическая концепция фантастики зрелась на идее двоемирия: фантастическое и реальное существуют отдельно, соприкасаясь и взаимодействуя, но не сливаясь. Классические образцы романтического двоемирия — Гофман, ранний Гоголь, на близком к нам материале, хотя и в иронически осмысленном варианте, — «Мастер и Маргарита» М. Булгакова.

Реалистическая литература XIX века использовала фантастическое начало как нечто исключительное, что может явиться и осветить реальность (Гоголь времен «Носа», «Шагреневая кожа» Бальзака), либо допускала фантастическое в двойственном, колеблющемся варианте, как результат помрачения сознания, бреда и т. п. (например, у Пушкина в «Пиковой даме», «Медном всаднике»). Достоевский в теоретическом плане сформулировал идею не только допустимости, но, так сказать, необходимости и естественности прорыва реального в фантастическое, ибо сама действительность «фантастич-

на». Фантастическое он понимал как средство концентрации, выявления смысла обыденности, то есть рассматривал фантастическое в реалистической функции.

Приведем несколько высказываний Достоевского на эту тему. И. Тургеневу по поводу его повести «Призраки» он писал: «Итак, все дело будет состоять в вопросе: имеет ли право фантастическое существовать в искусстве? Ну кто же отвечает на подобные вопросы! Если что в «Призраках» и можно покритиковать, так это то, что они не совсем, вполне фантастичны»¹. И там же: «Поэтическая правда считается дичью. Надо только одно копирование действительного факта»².

А вот его слова в связи с романом «Идиот»: «Неужели фантастичный (Курсив мой.— В. З.) мой Идиот не есть действительность, да еще самая обыденная»³. В набросках к «Идиоту» он совершенно отчетливо сформулировал, что фантастика — это средство укрупнения реальности во имя выявления ее сущности: «Действительность выше всего. Правда, может быть, у нас другой взгляд на действительность. 1000 дум, пророчество — фантастическая действительность (Курсив мой.— В. З.). Может быть, в «Идиоте», человек-то более действителен»⁴.

Фантастическая действительность... Случайное совпадение терминологии? Конечно. Но и не случайное. Ибо и Достоевский, и Гарсиа Маркес рассматривают фантастику как средство обнаружения глубинных и подлинных смыслов действительности с помощью концентрации и гиперболизации типического до такой степени, когда оно уже переступает порог реальности и в то же время становится самым подлинным ее свидетельством. Но принципы выявления этих смыслов у них различны. Мир Достоевского постоянно чреват фантастикой, набухает ею изнутри, как и у Гоголя, однако, в творческой практике он все-таки ближе к пушкинскому методу двойственности фантастического — то ли бред, то ли явь. Об этом он писал в письме от 1879 года: «...фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти поверить ему»⁵. И далее Достоевский

¹ Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., 1973, с. 397.

² Там же, с. 396.

³ Там же, с. 410—411.

⁴ Там же, с. 457.

⁵ Там же, с. 444.

приводил пример пушкинского Германа и явления черта Ивану Карамазову. Даже в «Бобке», построенном на мениппейном сюжете, фантастическое носит очевидно условный, отграниченный от реальности характер. Иное дело у Гарсиа Маркеса, у которого безо всяких оговорок о сновидениях, кошмарах, галлюцинациях, бреде и т. п. Фантастическая действительность утверждает себя как единственная и подлинная реальность, причем взятая в самом земном, обыденном и, более того, бытовом и даже приземленном измерении.

«Фантастическое и реальное в его книгах перемешаны, «сплавлены» воедино. Самое невероятное... происходит в обыденной, тривиальной обстановке. Вторжение фантастического в нарушение всех традиций не сопровождается красочными эффектами, а оформляется как не вызывающая ни в ком удивления естественнейшая вещь на свете. Впрочем чудо вовсе и не вторгается, оно всегда находится тут, составляет одно из неприменных свойств этого мира». Приведенная характеристика прекрасно описывает основные, коренные черты фантастической действительности Гарсиа Маркеса. Принадлежит она Д. В. Затонскому, а сформулирована в связи с творчеством Франца Кафки¹. Близость миров Кафки и Гарсиа Маркеса, конечно же, не случайна — напомним, ведь именно Кафка пробудил изначальные фантастические импульсы, дремавшие в юном Гарсиа Маркесе, пробудил его в первых рассказах попробовать заглянуть по «ту сторону» вещей. Однако если на раннем этапе между их мирами была близость, какая может быть между учителем и учеником, то теперь между фантастическими мирами Кафки и Гарсиа Маркеса было принципиальное различие и соотноситься они могли не по принципу тождества, а по принципу контраста. Тот качественный скачок, который произошел в сознании писателя, имел глубокие корни и в самой истории Латинской Америки, открывшей в 60-х годах новые духовные и творческие перспективы, и в творческом опыте таких основателей «нового» латиноамериканского романа, как Алехо Карпентьер и Хуан Рульфо.

Об идеологических, мировоззренческих основаниях разрыва Карпентьера с сюрреализмом и о принципиальном родстве его концепции «чудесной реальности» и

¹ Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма, с. 94.

«фантастической действительности» Гарсиа Маркеса мы уже говорили в первой главе. Остановимся теперь на этом вопросе подробнее.

Напомним, звучащее на первый взгляд едва ли не парадоксально, главное, исходное положение и той и другой концепции состоит в том, что источник чудесного в Латинской Америке — сама действительность, ибо сама действительность Латинской Америки чудесна. Но, разумеется, дело не в том, что в Латинской Америке не действуют земное притяжение и прочие физические законы. Речь идет о другом — о художественной действительности, созданной особым творческим сознанием, как бы сливающимся с сознанием народным, которое, заряжая действительность мифологическими, фантастическими токами, преобразует, преображает ее. С одной стороны, «сфабрикованное чудо» сюрреализма и экспрессионизма, то есть выдумка, не укорененная в реальности, искусственные химеры отчужденного индивидуалистического сознания; с другой стороны — действительность народного бытия, неременной частью которой является фантастика, созданная мифологизированным сознанием народа.

При этом следует отметить, что Гарсиа Маркес по-своему полнее всех использовал возможности этого метода. Если Карпентьер создал концепцию, теоретически обосновал ее и на практике в «Царстве земном» показал, какие большие возможности она открывает, если Астуриас и Рульфо, каждый по-своему, совместили реальное и мифологическое, то Гарсиа Маркес пошел до логического конца в «очудеснивании» реальности. Его главный тезис гласит, что фантастическая действительность является единственной и подлинной реальностью Латинской Америки. Именно с этим связаны обескураживающие утверждения Гарсиа Маркеса: «Мы рождаемся и живем в мире фантастической реальности»;¹ «В «Сто лет одиночества» я — реалист, ибо верю, что в Латинской Америке все возможно, все реально... и я считаю, что задача писателя состоит в том, чтобы добиться соответствия между литературой и действительностью»². Или: «Я начисто лишен воображения и должен подолгу наблюдать действительность, чтобы писать»³. Или:

¹ Иностранная литература, 1971, № 6, с. 186.

² Gabriel García Márquez — Mario Vargas Llosa. Diálogo, op. cit., p. 19.

³ El Día. México, 7 de septiembre de 1981.

«Я боюсь чистой выдумки потому, что она превращается в фантазию»¹. Или: «Все, что я написал, имеет реальную основу, потому что если это не так, то это фантазия, а если это фантазия — это Уолт Дисней. А это меня не интересует. Если у меня находят хоть грамм фантазии, я чувствую себя пристыженным. Ни в одной из моих книг нет фантазии»².

Итак, для Гарсиа Маркеса фантазия, выдумка — это то, что не имеет связи с реальностью, не вытекает из нее, не порождается ею и потому последовательно отвергается.

Наиболее полно высказался на эту тему Гарсиа Маркес в специальной статье под названием «Фантазия и художественное творчество в Латинской Америке и в Карибских странах», где он писал: «Как я понимаю, фантазия это то, что не имеет ничего общего с тем миром, в котором мы живем, это чисто фантастические выдумки, это вранье, и вранье дурного вкуса, весьма мало пригодное для искусства, как это хорошо понял тот, кто назвал это «смирительной рубашкой фантазии». Сколько фантастично положение, при котором однажды человек просыпается, превратившись в гигантское насекомое, никому не придет в голову утверждать, что это фантазия, это творческое открытие Кафки, и, наоборот, нет сомнения, что фантазия была главным средством Уолта Диснея». И добавлял далее: в Латинской Америке и в Карибском бассейне «художникам нет необходимости долго ломать голову над выдумкой, возможно, здесь они стоят перед другой проблемой — как заставить поверить в действительность, как сделать действительность правдоподобной»³.

В качестве примера фантастической действительности Латинской Америки Гарсиа Маркес с полной серьезностью приводил в цитируемой статье такой факт, как немедленное выпадение червей из ушей больной коровы после заговора народного знахаря. О подобных трюках Гарсиа Маркес писал еще в своих очерках о крае Великой Мамы — о Ла-Сьерпе, соседнем с Аракатакой районе. И этот образ хорошо объясняет, что за фантастической действительностью Гарсиа Маркеса стоит мифологизированное народное сознание. Фантастика же, укорененная в народном бытии, противостоит «пластико-

¹ El Día. México, 7 de septiembre de 1981.

² Вопросы литературы, 1980, № 3, с. 173.

³ Caimán Barbudo. La Habana, № 158, febrero de 1981, p. 2.

вуму», тоже сфабрикованному, чуду Диснейландии, уводящей в мир иллюзий, но соотносится по-своему с «реальной фантастикой» Кафки.

Оставив пока в стороне вопрос об их соотношении, скажем подробнее об источниках чуда у Гарсиа Маркеса и вообще в «новом» латиноамериканском романе, учитывая, естественно, при этом, что все зачинатели его прошли через западные школы сюрреализма, экспрессионизма и мифологизма.

Источником мифологизма Астуриаса была культура индейцев майя-киче Гватемалы, не только в живой ее «радиации», но и запечатленная в доколумбовой «книге народа» майя — в знаменитом эпосе «Пополь-Вух».

Карпентьеровская концепция чудесной реальности имеет корни в культуре негритянско-мулатского населения Антильских островов. Еще в литературной молодости Карпентьер изучал афро-кубинские секты и «сантерию» (кубинский синкретический афро-христианский культ), что нашло отражение в его раннем творчестве; позже, уже пройдя «через» сюрреализм, он познакомился на Гаити с негритянским культом «воду́», что и стало истоком его бунта против западноевропейского «сфабрикованного» чуда.

Источником мифологизма у мексиканца Хуана Рульфо является достаточно далекая от официальной религии народная форма католической веры — так называемый народный католицизм¹, в котором синтезировались элементы мифологии индейских народов, христианский мифологизм и обрядовость, народные бытовые суеверия. Ярчайшее порождение этой культуры — мексиканские карнавализованные празднества (особенно «День мертвых» с его «эстетикой калаверы», т. е. черепа), «выплеснувшиеся» в XX веке в сферу профессиональной культуры (прежде всего живопись — творчество знаменитого графика Хосе Гуадалупе Посады, выдающихся муралистов Ороско, Риверы, Сикейроса). Главный источник мифологизма у Карлоса Фуэнтеса — доколумбова ацтекская мифология.

Наконец, первоисточником мифологического и фантастического начал у Гарсиа Маркеса является народная культура прикарибской зоны Колумбии, где смешались европейские, индейские и африканские традиции в своем

¹ См.: Григулевич И. Р. Крест и меч. Католическая церковь в Испанской Америке. XVI—XVIII вв. М., 1977, с. 85.

варианте бытового народного католицизма, который хорошо был описан еще в очерках о Ла-Сьерпе.

Однако сказанным источники «чуда», конечно, не ограничиваются, они много шире. Следующий пласт, находящийся по всей Латинской Америке во взаимодействии с пластом народного, неофициального католицизма — активно воздействующий на сознание писателей, — тот, что можно было бы назвать латиноамериканским историко-культурным мифологизмом. Его источники — сама история Латинской Америки, как она осмыслялась во времена ее открытия, конкисты и колонизации, в XVI—XVII веках. Исторические и монастырские хроники того периода запечатлели множество специфических мифов Нового Света: земной рай Америки (который, начиная с Колумба, локализовали где-то в районе Амазонии), мифическая страна Эльдорадо, источники молодости, государство амазонок, гигантов и карликов и т. п.

Другой слой местных мифов связан со специфической латиноамериканской агнографией, где смешивались индейские и христианские традиции (например, легенда о явлении покровительницы Мексики Девы Гваделупской и т. п.). Источником этой чудесной реальности, как ее видели конкистадоры, монахи, проходимцы и авантюристы той эпохи, были католический мистицизм, уходящий своими корнями в античность, обширный общеевропейский легендарный фонд, который получил новую окраску и новую жизненность в соприкосновении и взаимодействии с живым индейским мифологизмом; наконец, это испанская эпическая поэзия и рыцарский роман.

Алехо Карпентьер назвал первым создателем чудесной реальности Америки Берналя Диаса дель Кастильо, автора выдающейся романизированной хроники «Подлинная история завоевания Новой Испании» (XVI век), где воссоздавались баснословные картины «империи» ацтеков. В изумлении глядя с вершин холмов на красочный и оживленный великий город ацтеков Теночтитлан, на месте которого впоследствии вырастет Мехико, Диас дель Кастильо вместе с товарищами думал, не сон ли это и не картины ли из «Амадиса Гальского». Этот знаменитый рыцарский роман был излюбленным «массовым» чтением того времени, и Диас дель Кастильо, простой, малограмотный солдат, родом как раз оттуда, где был написан «Амадис Гальский», видел открывшийся ему новый мир сквозь призму эстетики рыцарского романа с его чудесами, волшебниками, превращениями.

XVI век сомкнулся с XX веком в творчестве создателей «нового» латиноамериканского романа, который в поисках истоков и начал своего мира актуализировал архаические пласты исторической традиции. И не случайно Гарсиа Маркес в беседе с Марио Варгасом Льюсом, интересы которых, каждого по-своему, привели к рыцарскому роману, сказал: а что, собственно, можно было ожидать от нас, чья история начиналась людьми, головы которых были полны химер?.. И заявил, что одна из любимых его книг — это «Амадис Гальский».

Но и указанные пласты, конечно, далеко не все. Это, так сказать, живая, дышащая почва чудесной реальности, или фантастической действительности. Источником образного арсенала, мотивов, художественных приемов преобразования чудесного в реальное и реального в чудесное является для латиноамериканских романистов вся общеевропейская литературная, культурная традиция на всем ее протяжении вплоть до XX века. Универсальной моделью в этом смысле и являются «Сто лет одиночества» Гарсиа Маркеса.

В. С. Столбов, автор первой в нашей литературе работы о «Сто лет одиночества»¹ отметил такие источники фантастики Гарсиа Маркеса, как библейские легенды, евангельские притчи, античная мифология, сказки. Кубинский критик Вирхилио Лопес Лемус, выявляя сказочный субстрат в творчестве Гарсиа Маркеса, отмечает влияние таких литературных источников, как творчество братьев Гримм, Гофмана, Эдгара По². Сам Гарсиа Маркес не раз указывал на такие фундаментальные памятники легенд и фантастики, имевшие для него важное значение в детские годы, как «Тысяча и одна ночь» и Библия. Вспомним, наконец, о Софокле, Рабле, Сервантесе, Дефо...

Сложность выявления источников фантастики Гарсиа Маркеса связана с тем, что у него практически нет ни одного мотива в «химически» чистом виде, идет ли речь о мифологическом, сказочном или литературном субстрате. Все переплавлено и воссоединено на почве народного мифологизированного сознания, в варианте уже упоминавшегося бытового народного католицизма. Сам Гарсиа

¹ Столбов В. С. «Сто лет одиночества» — роман-эпос. — В кн.: Гарсиа Маркес Габриэль. Сто лет одиночества. М., 1971.

² López Lemus Virgilio. García Márquez: una vocación incontenible, La Habana, 1982.

Маркес указывал неоднократно на этот основной источник, говоря о том, какое значение имели для него детские впечатления, семейные рассказы: «Я должен был прожить двадцать лет и написать четыре ученических книги, чтобы открыть, что выход был в самом источнике проблемы: надо рассказывать так, как рассказывали мои дедушка и бабушка, тоном, который естественно допускает все необычайное, будто они знали, что в литературе нет ничего более убедительного, чем твое собственное убеждение»¹. Вот он, основной источник — бытовое мифологизированное сознание, малая народная эпика, эпическая «молва», традиция устного рассказа, анекдота, суеверия, семейной или местной легенды.

Для первичного, древнего мифологического сознания реальность — это часть чудесного; для бытового, «ослабленного» мифологизма, напротив, чудесное — это часть обыденной действительности. Более того, такое сознание (как и детское) может быть и не уверенным в реальной возможности чуда, но оно непременно начинает верить в него в рамках эстетической ситуации, когда начинает работать воображение, создающее особую, воображаемую жизненную среду, где все может произойти. Когда такое сознание превращается в творческий субъект, тогда и возникает фантастическая действительность, которая обладает способностью к генерированию чудес. Чудо происходит не всегда, но всегда может произойти.

А. Эфрос писал, имея в виду творчество Марка Шагала, чьи фантастические образы провинциального мира дореволюционной России ощутимо связаны с народной поэзией: «Излюбленная и главная связь между событиями в рассказах детей есть слово «вдруг», и оно совсем не механистично и не внешне, — иначе чистейшая правдивость детской фантазии решительно отбросила бы его; наоборот, слово «вдруг» выражает самую суть и интимную природу той стихии неограниченных возможностей, которой полон мир... Переводим слово «вдруг» на язык искусства, и мы получим «чудо». Но не чудо в смысле необычайного и редчайшего исключения, нарушившего законы естества, а «чудо» как привычный элемент обыденности, «чудо», отвергающее самую возможность какой-либо «жизни вне чуда» и утверждающее, что «все может случиться, и все случается»².

¹ Fernández-Braso M. Gabriel García Márquez: una conversación infinita, p. 85—86.

² Эфрос А. Профили. М., 1930, с. 181.

В самом деле, если мы вспомним летающих влюбленных Шагала и вознесение Ремедиос Прекрасной, мы поймем внутреннюю близость фантастики Шагала, который и был связан с экспрессионизмом и выпадал из него, благодаря полнокровной связи его мироощущения с народной почвой, и фантастики Гарсиа Маркеса.

В мире Гарсиа Маркеса все может произойти и все происходит, и здесь никто ничему не удивляется. Так, например, в эпизоде вознесения Ремедиос Прекрасной с осбой силой будничность, обыденность и даже заурядность события подчеркивается реакцией окружающих. Не в том событие, что Ремедиос вознеслась, а в том, что на новых простынях, которые жаль Фернанде, и она ворчит, недовольная утратой нужных в обиходе вещей...

Вспоминая работу над романом, Гарсиа Маркес рассказал, как было найдено решение таким способом убрать из сюжета Ремедиос, уже исчерпавшую свою роль. Он вышел во двор и увидел, как какая-то женщина, борясь с ветром, развешивала на веревке простыни, взмывавшие от его порывов. Вот и решение: простыни словно крылья! А сама идея вознесения была подсказана тоже местечковым происшествием. Некая девушка сбежала с возлюбленным, а опозоренная мать с совершенной серьезностью утверждала, что она вознеслась на небо. Неважно, что соседки не верили ей, важно, что такая идея казалась матери правдоподобной. Это-то и есть то питающееся народным суеверием бытовое «магическое» сознание, что и составило основу чудесного мира Гарсиа Маркеса.

Какова основа работы такого сознания, в чем его сердцевина? Основа — это убеждение, вопреки прагматической жизненной логике, в том, что действительность таит в себе безграничные и бесконечные возможности преображения, превращаемости, переходимости явлений во всех сферах взаимодействия человека с жизнью, а сердцевина его — преодоление таким сознанием подсказываемой опытом необоримой конечности человеческой жизни. Ведь смерть, как сила, исключаящая всякую дальнейшую возможность жизни, превращаемости, развития, — это самая могущественная сила отчуждения. Сознание, утверждающее возможность чуда, отменяет диктуемую эмпирическим опытом эту отчуждающую силу и утверждает иную динамику отношений жизни и смерти, перенося принцип всеобщей превращаемости явлений и в эту высшую сферу действия сущностных сил бытия.

Изначально, с юности будоражившая писателя идея переходимости жизни и смерти нашла в «Сто лет одиночества» широкое и развернутое воплощение, можно сказать, стала подспудной главной силой сознания, строившего эту книгу. Испытательное сближение двух полярных и взаимодействующих начал бытия проведено здесь на всей истории рода Буэндия, которая рассказывается уже после гибели рода. Жизнь рода, ее смысл, ее подлинное содержание поверяются их гибелью. Сведенными оказываются начала жизни и смерти и в самой жизни Буэндия, они постоянно смотрятся, взаимопроникают друг в друга.

Вот только несколько примеров, которые характеризуют взаимопроницаемость двух миров. Пруденсио Агилляр, которого убивает основатель рода Хосе Аркадио Буэндия, постоянно является к нему на беседы, и в конце концов они даже становятся друзьями. Мелькиадес умирает и воскресает, остается после смерти жить в доме Буэндия. Он является тем, кто способен его видеть в своей бывшей комнате, где образуется место без жизни и смерти, так сказать, «филиал вечности» — ведь здесь хранится рукопись с зашифрованным пророчеством о судьбе рода и здесь происходит ее разгадывание. Основатель рода умирает, но остается сидеть под тем каштаном, к которому он был привязан, и опять же его видят те, кто способен его видеть, а Урсула постоянно беседует с ним о домашних делах. Амаранта, собираясь умереть, забирает с собой письма от жителей Макондо, чтобы отвезти их на тот свет. Последние в роду слышат разговоры мертвых предков, их возню, вздохи и т. п.

Одним словом, все границы сняты, и «тот» и «этот» миры свободно общаются между собой, причем это общение, не помраченное страхом или ужасом, а полное фамильярности и естественности. Не трагическое столкновение врагов, а общение соседей по общему жилью, которые, хотя и недолюбливают друг друга, но жить один без другого не могут.

Разумеется, в мире, в котором границы между жизнью и смертью сняты, сама жизнь приобретает совершенно новое качество, перед лицом небытия она оказывается наделенной какой-то совершенно особой мощью, буйством, энергией и бесстрашием. Чего бояться жизни в том мире, где не довлеет роковая сила смерти? Ведь здесь можно не только умереть, но и воскреснуть. И не по распоряжению какого-то высшего существа, будь то хри-

стианский или какой-нибудь иной бог, нет, это просто свойство бытия. Какой уж там бог, если для подтверждения своего существования он способен всего-навсего приподнять священника вместе со стулом, на котором тот сидит, и то всего лишь на 12 сантиметров, да еще после того, как падре выпьет чашку горячего шоколада! Нет, не бог детерминирует здесь бытие, судьбу рода, человека. У человека здесь нет страха перед внешней по отношению к этому миру силой, ее не существует, все в самой жизни, в самом человеке, у которого с действительностью самый вольный контакт.

Всемогущество метаморфозы, безграничная способность жизни к развитию и превращаемости — это основа фантастической действительности Гарсиа Маркеса.

Если в плане «технологии» обывления чуда Гарсиа Маркес многое должен опыту Кафки, как и сюрреализму, то сущность миров Кафки и Гарсиа Маркеса совершенно различна. Более того — они враждебны, они взаимоотрицают друг друга.

Гарсиа Маркес отрицал «пластиковую» фантазию Диснейландии, но утверждал жизненность чуда у Кафки, про которое он писал: никто не скажет, что это выдумка, вранье. Что ж, действительно, фантастическое начало у Кафки имеет не только жизненный облик, но и жизненную основу. Его жизненная основа — та буржуазная, в свое время упорядоченная в «прозаическом состоянии» (Гегель) действительность, которая на новом этапе истории, в период кризиса буржуазного мира, «сошла с ума», а ее упорядоченность превратилась в сумасшедший беспорядок, химерический хаос, бунт против природы.

XX век породил целую череду творческих индивидуальных концепций такой сошедшей с ума действительности, приобретающих статус течений. Масштабными творцами этих ненормальных миров были Джойс с его идеей «кошмара истории», Кафка с его сумасшедшей действительностью канцелярского чиновного мира, в сюрреализме — центральные фигуры — Бретон в литературе и Дали в живописи. У всех этих течений есть общая основа — кризис сознания. Прозаически упорядоченная действительность атомизированного мира одиноких индивидуумов на вершине своей упорядоченности, когда она превращается в доведенную до абсурда систему, где человек утрачивает человеческое, личностное начало, взрывается. Серая обыденность вспыхивает фантастикой, поэзией, но поэзией больной, гротеском кошмаров сознания,

рухнувшего в хаос и не видящего перспективы новой организации и упорядочения мира.

Больная, горячечная поэзия Кафки — это поэзия больной действительности, которая утратила свои «смыслы», свои творческие и плодотворяющие силы, утратила ощущение и понимание глубины диалектики бытия и теперь видит, абсолютизирует только одну ее сторону — ту, что утверждает уничтожающие, смертельные, теневые, сумеречные стороны бытия. Одним словом, в основе кафкианской фантастической действительности лежит идея ограниченности метаморфозы и развития бытия.

Классический образец кафкианской метаморфозы — «Превращение», где добропорядочный мелкий чиновник Грегор Замза однажды утром просыпается, превратившись в отвратительное насекомое. Обратного пути в мире Кафки нет и быть не может, превращение у него может происходить только в сторону недоброго, больного, хилого, ужасного, враждебного человеку, подавляющего его, исключая его в конечном счете из мира. Превращение человека в насекомое — это и есть уничтожение человека, и конечная точка метаморфозы Кафки — смерть.

Такой односторонний гротеск, ведущий только в сторону смерти, был у раннего Гарсиа Маркеса. Теперь иное дело. Можно сказать, что чудо у Гарсиа Маркеса начинается там, где у Кафки оно кончается, ибо у Гарсиа Маркеса превращение может происходить во «все стороны» — не только в сторону смерти, но и в сторону жизни. У него может произойти страшная, ужасающая метаморфоза. Ведь именно это в конце концов происходит с Буэндиа, которые гибнут вместе с Макондо после того, как у последнего в роду отрастает свиной хвост — чудо, равное превращению Грегора Замзы в насекомое. Но трагическое, ужасное, смертельное не абсолютизируется у него как единственно возможное (это касается и центральной сюжетной метаморфозы в «Сто лет одиночества», как мы постараемся это показать далее), у него мир чреват и иными возможностями. Вспомним, например, тот же эпизод с Ремедиос Прекрасной. Здесь происходит не ужасающее, а вдохновляющее чудо, приобщающее нас к положительным силам бытия. У Кафки же человек может превратиться в насекомое, но крыльев у него вырасти не может.

Кафкианская фантастическая действительность — это отрицательная действительность, не оставляющая бытию

всей полноты его проявлений, подавляющая человека тягостной фатальной силой смерти, лишаящая его свободы волеизъявления и силы. Это и есть однотонная, одномерная действительность с минусовым знаком, где мифологизированное зло стало самостоятельной всеподавляющей силой.

Фантастическая действительность Гарсиа Маркеса — многотонная, воплощающая бесконечность творческой метаморфозы, свободы вольного бытия. Причем важным для нас оказывается не число конкретных «положительных» превращений, а возможность такого превращения. Образом-эмблемой и своего рода полемической цитатой из Кафки является постоянный у Гарсиа Маркеса образ человека-змеи, человека-паука, девушки-скорпиона. Этот образ появляется и в «Сто лет одиночества», и в рассказе «Очень старый сеньор с огромными крыльями» (из более позднего цикла рассказов), и в «Осени патриарха». Человеко-животных показывают народу на ярмарке, и, хотя нигде обратного превращения не происходит, мы чувствуем, знаем, что это не конечное, смертельное превращение, что оно может произойти и в обратную сторону, ибо диалектика бытия здесь не имеет границ. Как в сказке, где царевна может стать лягушкой, а лягушка — царевной. Никакое превращение, в том числе и смерть, здесь не абсолютно. Если жизнь таит в себе возможность смерти, то и смерть не бесплодна.

Интересной и поучительной в этом смысле была беседа, состоявшаяся в журнале «Латинская Америка» с выдающимся современным художником эквадорцем Освальдо Гуаясамином, метисом по рождению, который широко использует наряду с современной живописной образностью и элементы инкско-кечуанской эстетической традиции, как в свое время «великая тройка» — Ороско, Ривера, Сикейрос, чье творчество непосредственно связано с эстетикой индейских народов Мексики, — обращались к искусству ацтеков и майя. Гуаясалин назвал Гарсиа Маркеса наиболее характерным для искусства Латинской Америки художником, с максимальной полнотой воплощающим его глубинные концептуальные основы, и противопоставил (используя свою, конечно, весьма спорную, терминологию) «здоровый сюрреализм» писателя — «гнилому сюрреализму» Сальвадора Дали.

У Сальвадора Дали преобладают болезненные, умирающие формы, совершенно иное у Гарсиа Маркеса, воплощающего коренную для Гуаясалина идею латиноамер-

риканского искусства: отрицание смерти как конца бытия. Мы не верим в смерть, смерть для нас — это семя, из которого вырастает жизнь, — так сформулировал он одну из фундаментальных идей латиноамериканской эстетики, теснейшим образом связанной с народной почвой.

Взаимопереходимость жизни и смерти, этих коренных точек «топографии» народного сознания и его диалектики, отражающих диалектику самого бытия, идея вечности умирания и возрождения — это основной источник большого латиноамериканского искусства, в какой бы ипостаси мы его ни взяли. Потому-то для Гуаясамина творчество Гарсиа Маркеса оказывается полным выражением латиноамериканской эстетики. И характерно, что эта черта осознается Гуаясамином как родовая черта общелатиноамериканского искусства, отличающая его от современного европейского. Сегодня древние культуры Америки, говорил он, переживают возрождение к новой жизни, у Латинской Америки отрастают новые крылья — как у старого ангела в облике живого старичка из рассказа Гарсиа Маркеса «Очень старый сеньор с огромными крыльями». Крылья отрастут, и старичок обратится в молодого, полного сил ангела жизни...

Итак, две полемические концепции бытия — односторонняя, однотоновая, догматизированная картина мира, своего рода теологическая концепция жизни, в которой место творящего бога занял уничтожающий Сатана. А с другой стороны ей противостоящая концепция, своей диалектикой соответствующая полноте бытия. С одной стороны мир, сузившийся до каморок чиновников и канцеляристов, где вспыхивают сполохи смерти, с другой стороны — безграничный мир природы, общего родового бытия, где жизнь имеет свободную подвижность, где самые контрастные силы сталкиваются, борются и перетекают друг в друга. В превращаемости оптимистических и трагических сил бытия и состоит главное.

Однако сказанным открытая полемичность фантастической действительности Гарсиа Маркеса не исчерпывается. Другой тип однотонного, догматизированного сознания, последовательно и убежденно отвергающий им, — это, как мы уже говорили, — эмпирическое, позитивистски-натуралистическое. Если в оппозиции к модернистскому «пантрагическому» сознанию он утверждает способность бытия не только к отрицательной, но и к положительной метаморфозе, то в оппозиции к упомянуто-

му механистичному и рационализированному типу сознания, он отрицает свойственное ему восприятие жизни как вялой, бесплодной действительности, неспособной пре-
взойти самое себя в движении к принципиально новому
качеству. Взятая с этой стороны творческая концепция
Гарсиа Маркеса перекликается больше чем через полто-
ра столетия с миром Гоголя, о котором М. М. Бахтин
писал: «Гротеск Гоголя есть... не простое нарушение нор-
мы, а отрицание всяких абстрактных, неподвижных норм,
претендующих на абсолютность и вечность. Он отрицает
очевидность и мир «само собой разумеющийся» ради не-
ожиданности и непредвидимости правды. Он как бы го-
ворит, что добра надо ждать не от устойчивого и привыч-
ного, а от «чуда». В нем заключена народная, обновляю-
щая, жизнерадостная идея»¹.

Застылость — движение, косность — новизна, беспло-
дие — плодотворность, вялая эволюция — «сумасшест-
вие» качественного скачка, коренной метаморфозы — та-
ковы внутренние оппозиции мира Гарсиа Маркеса в от-
ношении механистической картины бытия. Именно с этим
связана и важнейшая для Гарсиа Маркеса идея роли
воображения (не фантазии!) как высшей преобразующей
творческой силы: «Подавляющее большинство вещей на-
шего мира, начиная с ложки и кончая пересадкой сердца,
прежде чем они стали реальностью, сначала жили в во-
ображении. Социализм, прежде чем он возник в СССР,
жил в воображении Карла Маркса. А эти общеизвест-
ные истины ведут к поэзии... Я думаю, что такой метод
отношения к действительности без рационалистических
предрассудков открывает нашему роману новые возмож-
ности, блестящие перспективы. И я не верю, что это
эскейпистский метод, ибо рано или поздно реальность
подтверждает правоту воображения»².

Чудо воображения, «сумасшествие» открывая уходит
своими корнями в творящую диалектику бытия, отри-
цающую бесплодие залогизированного интеллекта. Ма-
рио Варгас Льюса писал о «яростном антиинтеллекту-
ализме» Гарсиа Маркеса. Неверная идея. Яростное отри-
цание Гарсиа Маркесом механистического ума, заковы-
вающего действительность в раз и навсегда выработан-
ные схемы, — это качественно иное явление, в сравнении
с антиинтеллектуалистским синдромом западной культу-

¹ «Контекст»-1972. М., 1973, с. 258.

² Fernández-Braso M. Gabriel García Márquez: una con-
versación infinita, p. 65.

ры XX века, с философским или мистическим агностицизмом, которые смыкаются в конечном счете на почве идеи радикального абсурда бытия. Это не пафос отрицания интеллекта вообще, а «дурного интеллекта», пытающегося «втиснуть свободу бытия в клетку предвзятой теории»¹, отрицающей бесконечность и многовариантность путей развития. Выбить сознание из схемы, из инерции, показать ему действительность не однобокую, а всю, во всей поливариантности, сходимости и расходимости контрастных начал — в этом корни стремления Гарсиа Маркеса к карнавальному по своей сущности выворачиванию действительности «наизнанку», на «другую ее сторону».

«Сто лет одиночества», говорил Гарсиа Маркес, являются «попыткой разбить те узкие рамки, которыми картезианцы всех времен ограничили действительность, чтобы стоило меньше труда понять ее... Это не физические, а интеллектуальные границы, которые научили нас видеть мир только с одной стороны, и мы не хотим поэтому видеть другую сторону вещей...»²

Бесплодность голого механистического мышления как итога развития буржуазного рационализма, отметим это, стала объектом критики не только со стороны Гарсиа Маркеса, но и со стороны Алехо Карпентьера в его романе «Превратности метода», где травестируется декартова философия, которая в свое время была гимном разуму освободившегося индивидуума, а в эпоху кризиса буржуазного мира обернулась «гибелью интеллекта», агностицизмом, абсурдом, либо рационалистическим, чистоганным прагматизмом.

Оружие борьбы с враждебными картинами мира у Гарсиа Маркеса, повторим еще раз, и есть карнавальный по своей сущности метод выворачивания мира «наизнанку». Что это означает в аспекте взаимоотношения полярных начал бытия — жизни и смерти, мы уже показали. Теперь остановимся на другом важнейшем аспекте, а именно на том, что диалектика бытия, контрастное боре-ние и схождение противоположных начал в карнавализованном, вывороченном наизнанку мире воплощается во взаимодействии полюсных — серьезного и смехового, трагического и комического — начал. Смеховое начало возникает у Гарсиа Маркеса, как искра, как разряд на по-

¹ Вопросы литературы, 1980, № 3, с. 159.

² In: Farías Victor. Los manuscritos de Melquíades, p. 18.

люсах сближенных вплотную начал жизни и смерти, из их борения. И это смеховое начало в конечном счете оказывается важнейшим конструктивным элементом его фантастической действительности. Как в кафкианской действительности немислим смех, так гарсиамаркесовская фантастическая действительность не может существовать без смеха.

В принципе карнавализованные картины мира могут быть и серьезными. Таков, например, мир Хуана Рульфо в его «Педро Парамо», где сняты границы между жизнью и смертью, и они глядятся прямо друг в друга, чтобы пояснить смысл бытия. Таким мог бы быть — вообразим это — и мир Гарсиа Маркеса, если бы он был рассказан тем серьезным тоном, каким рассказывала о чудесах его бабушка. В общем-то именно этим серьезно-бесстрастным тоном и повествует писатель, однако общая интонация произведения складывается не только из самого тона, но из целого, в котором «половину», равную серьезности, занимает несерьезное, комическое начало. Особенность состоит в том, что смеховое начало связано не с интонацией повествования, не со сказовым началом, а с природой самих чудес, заземленных и помещенных в контекст самой обыденной действительности. Небывалое носит не абстрактно-пугающий, а максимально жизненный характер, что и вызывает смех: ведь вознесение Ремедиос происходит на простынях. Вместе с тем серьезность тона повествования, трагичность коллизий, драматическое напряжение целого одновременно заставляют нас, забывая о комичности чуда, воспринимать его как подлинное, действительное. Об этом хорошо писал Марио Варгас Льюса: «Фантастическое гуманизируется, когда смеется над собой, а чудеса теряют вид чудес, когда предстают как игра или смех... Автор как бы шепчет на ухо читателю: «Эта штука вовсе не такова на самом деле, это только шутка, игра, не надо воспринимать это всерьез». Однако эффект достигается обратный: читатель, сознательно вступая в игру, именно благодаря балагурству, начинает всерьез принимать то, что ему рассказывается. Повествование Гарсиа Маркеса обладает дьявольской способностью представлять несерьезное, нереальное так, что достигается обратный эффект — серьезности, правды, реальности описываемого»¹.

¹ Vargas Llosa Mario. Historia de un deicidio. Barcelona, 1971, p. 470.

Своего рода символическим воплощением этого «дьявольского» авторского начала выступает мрачный с виду цыган-волшебник, который с самым серьезным видом выделяет умопомрачительно смешные штуки. Этот фарсовый маг, окруженный аурой грусти, умел видеть «другую сторону» вещей, то есть владел секретом выворачивания действительности «наизнанку» — методом Гарсиа Маркеса. Можно было бы сопоставить образ Мелькиадеса, деятельность которого полна и глубокой серьезности, и комизма, с шуточным автопортретом, который был создан Гарсиа Маркесом после написания «Ста лет одиночества»: «Писателем я стал из робости. Мое истинное призвание — быть фокусником, но я до такой степени терпелся, показывая трюки, что принужден был укрыться в уединении литературы»¹.

Ключевое значение Мелькиадеса, воплощающего во многом авторское начало, подчеркивается и его сюжетной ролью своего рода «молчащего» повествователя — ведь это он, разыскавший у Нострадамуса предсказание о судьбе рода и зашифровавший его, все знает наперед. С Мелькиадесом, знающим судьбу, «повесть рода», оказываются связанными и самая неодолимая, трагическая отчуждающая сила — смерть. И в то же время возрождающее начало. Ведь именно с Мелькиадесом смерть впервые приходит в Макондо — до него там никто еще не умирал. Умерев первым, он открывает начало смертям. Но смерть его как бы не окончательна. Ведь он умирал и прежде, а потом воскресал, и теперь, умерев, не покидает семейства, оставаясь в своей комнате — «филиале вечности». Неразрывность смерти-жизни демонстрирует именно Мелькиадес. Очевидны в его образе, словно указаны нам пальцем, и источники мироощущения, господствующего в книге: ведь Мелькиадес — цыган, а где цыган — там и ярмарка, там балаган, там праздник — средоточие народной стихии.

Впервые образ народной феерии появился в «Похороны Великой Мамы», затем (правда, в ином ключе) — в «Море исчезающих времен», в «Ста лет одиночества» и в последующих произведениях эстетика ярмарочного балагана занимает уже одно из центральных мест. В «Ста лет одиночества» балаган торжествует каждый раз, когда в Макондо объявляются цыгане, показывающие гиганта с кольцом в носу, летающие цинковки, человека, превратив-

¹ См.: Иностранная литература, 1971, № 6, с. 178.

шегося в змею из-за того, что он не слушался родителей (вспомним Грегора Замзу!), и прочие диковинки. Это мир вольного общения, передразнивания, масок, кривлянья, смеха, небывальщины. Именно здесь была бы вполне на месте и байка о небывалой жизни и гибели рода Буэндия.

Иными словами, сама история Буэндия относится не только к сфере бытового суеверия, но и ярмарочного народного пересуда, фамильярной болтовни и анекдотов, где небывальщина одновременно сверкает и гранями серьезно-поучительного, и насмешливо-разоблачающего начал. Таков и сам серьезно-мрачный и комический Мелькиадес-автор. Двуполюсность мира Гарсиа Маркеса не выпускает из себя никого и ничего. Достаточно вспомнить, что комната Мелькиадеса, где царит время судьбы, где хранятся пророчества о судьбе рода, является одновременно и «горшечной комнатой» — той самой, где хранятся, также как бы сданные на вечное хранение, 68 (!) ночных горшков, оставшихся от 68 девиц, подружек Меме, приглашенных ею, к ужасу обитателей родового дома, на гимназические каникулы...

Теснейшим образом связан со стихией народной молвы и пересуда, с бытовым анекдотом, приметами и приговорами самый принцип фантастического преобразования действительности. Именно в этом ряду такие фантастические явления, как, скажем, то, что вода закипает в кастрюле без огня, предметы поднимаются в воздух, дети рождаются с открытыми глазами, плачут в животе матери, люди заболевают болезнью бессонницы и утраты памяти, кости в мешке квохчут, как курицы, а свет, проникая сквозь стены, указывает, где спрятан клад, и т. п. Самый способ превращения обычного в фантастическое по-детски прост и элементарен — это, так сказать, метод бытового вранья — гиперболизация обыденного явления путем нагнетания качества или количества до тех пор, пока не наступает «качественный скачок», как говорил Вальтер Льюис, который выводит феномен в область фантастического. Так, мы поверим, что человек совершил 3, 5, ну, 10 кругосветных путешествий, но 65, как Хосе Аркадио, — это уже фантастика; мы поверим, что дождь идет две недели, ну, месяц, но когда он идет больше 4 лет — это фантастика; мы поверим, что кто-то развязал подряд три войны, ну, пять, но 32, да еще выжил в 73 засадах, как Аурелиано, — это тоже фантастика...

В то же время в самой элементарности способа пре-

вращения реального в фантастическое сокрыт источник смехового начала. Изнанкой суеверия оказывается анекдот, смеховое опровержение достоверности рассказанного, превращение серьезного в несерьезное. Это касается в равной степени как отдельных фантастических метаморфоз, так и всего сюжета в целом. И Гарсиа Маркес специально подчеркивал значение смехового начала, призывая критиков, завороченных, как писал Варгас Льюис, дьявольской способностью автора заставлять серьезно воспринимать небывальщину, «сбросить тогу пророков и обратить внимание на то, что роман начисто лишен серьезности».

Вольное озорство фантастики Гарсиа Маркеса и есть его способ борьбы с инерцией всех видов догматизированного, закованного в схемы сознания. Как было верно отмечено, «писатель не только хочет заставить нас почувствовать комическое несоответствие между воображаемым и нашим обыденным видением действительности, но и стремится передать нам радость ощущения того, что человеческий дух с помощью воображения способен смеяться над законами необходимости. Одним словом, его комизм находится где-то посредине между глубинной серьезностью сатиры и чистым наслаждением игрой, развлечением, высвобождающими нашу глубинную психическую энергию»¹. В фантастической действительности Гарсиа Маркеса жив тот «дух беспечности», радостно-светлого отношения к жизни, наивной безмятежности, доверия к ней, самоцельной игры жизненных сил, что были свойственны, как писал В. Днепров, комедиям Аристофана или испанской комедии².

Однако все сказанное о фантастической действительности Гарсиа Маркеса — это только половина, ибо, если она пронизана смеховым, комическим началом, в то же время она постоянно чревата и сдвигом в сторону иную — в сторону трагического. При всей своей несерьезности, роман глубоко серьезен и трагичен. Комическое и трагическое составляют в нем подвижное единство, каждое является стороной другого начала, они соединяются, чтобы отрицать друг друга и снова соединиться, точно так же, как отрицают друг друга и соединяются в действительности коренные источники этой диалектики — начала

¹ Cuadernos hispanoamericanos. Madrid, 1976, № 312, p. 717.

² Днепров В. Идеи времени и формы времени. М., 1980, с. 126.

жизни и смерти. Как было удачно сказано о вечной динамике двух начал в мире «Ста лет одиночества», «смех и печаль у Гарсиа Маркеса — это как бы две стороны одного лица, две стороны одного из бесконечных зеркал, в котором одно лицо смеется над другим — льющим слезы»¹.

Думается, что это и есть наиболее полная концепция современного карнавализованного искусства, которое, сочетая не только смеховые, но и трагические аспекты, способно показать мир «наизнанку», и с «той» и с «другой» стороны, то есть воссоздать всю его полноту. Если же говорить о традиции, то в смысле полноты воссоздания диалектики бытия «Сто лет одиночества» перекликаются через века больше всего с «Дон-Кихотом» Сервантеса, где также господствует своего рода динамическая гармония, основанная на постоянном схождении и расхождении конфликтных начал.

И Сервантес, и Гарсиа Маркес рассказывают нам заведомо «дурацкие», несерьезные истории, в которые мы начинаем верить как в абсолютную, неопровержимую истину, убежденные именно их глубинной серьезностью. У обоих комедия оборачивается трагедией, а трагедия выступает в обличье комедии. Сближает их и то, что серьезное связано со смешной фантастикой, хотя отношение их к фантастике прямо противоположно.

Сервантес и Гарсиа Маркес стоят в разных концах романной традиции. Сервантес окончательно скомпрометировал необузданную фантастику рыцарского романа и открыл дорогу европейскому роману нового времени, большому классическому реализму, свободному от традиционного мифологизма. Гарсиа Маркес, обратившийся через века к приемам рыцарского романа, с помощью фантастики преодолевал «приземленный» псевдореализм.

Но в конечном счете их противостояние оказывается снятым на более высоком смысловом уровне. Ведь и тот и другой противопоставляют — в разных концах единого процесса, один у истоков, другой в его конечной точке — «прозаическому состоянию» буржуазного мира, бесплодной, вялой, неспособной на поэзию действительности поэзию как самый мощный аргумент в утверждении творческих сил и возможностей человека.

Если критерий истины в «Дон-Кихоте» действительность, то носитель идеала — сумасшедший идальго, видя-

¹ Arbor. Madrid, 1975, № 352, p. 69.

щий в обычной девке Дульцинею, а не те, кто смотрят на мир мертвым рыбьим глазом. Подлинная же поэзия (в самых различных эстетических системах, «поверх» методов — вспомним того же Сервантеса, Шекспира, Гете, Льва Толстого, Достоевского) — и есть максимально полное отражение диалектики бытия. То же самое характерно и для «Ста лет одиночества», где трагические, тeneвые начала смерти и светлые начала жизни находятся в постоянной борьбе. Писатель не абсолютизирует ни одного из аспектов бытия, он отнимает только одно — застылость картины мира.

Все это следует иметь в виду, чтобы понять во всем объеме смысл той небылицы о каких-то чудаках Буэндиа, которую рассказывает нам смехотворный факир, окруженный аурой грусти. Байка, которая оказывается трагедией, а трагедия — комедией, ибо если реальность — драматична, то фантастика смешна. В начальных частях книги мы удивляемся и смеемся, захваченные балагурствующим тоном повествования, но одновременно нас не покидает и ощущение нарастания глубокой серьезности, связанной с глубиной вспашки народной жизни.

Что движет жизнью рода, в чем динамические силы его бытия, а следовательно, динамические силы народной истории — таков масштаб ставящихся в «Сто лет одиночества» вопросов, которые одновременно соединяют в себе и социальные и «предвечные» аспекты бытия, так же как соединяются в его художественном целом реально-жизненный, социально-исторический план и фантастическое начало, выступающее средством выявления глубинных смыслов истории и философского обобщения. Реалистическая функция фантастики в «Сто лет одиночества» стоит в том, что, действуя в мире обыденной народной жизни, она служит для того, чтобы извлечь из реальности скрытую за эмпирикой гуманистическую сущность, философский «концентрат» правды и вывести извлеченные смыслы народной жизни в контекст «больших смыслов» всемирной истории. Фантастика оказывается, как того хотел Достоевский, функцией подлинного, глубинного реализма. Вспомним: «1000 дум, пророчество — фантастическая действительность».

Величайшее искусство создателя «Ста лет одиночества» состоит в тонкой, интуитивно каждый раз определяемой «дозировке» реально-жизненного и фантастического начал, сочетающихся так, что ни одно из них не подавляет другого. Мы ощущаем равно как всю полноту

реального бытия, так и постепенно все больше давление глубинных смыслов рассказываемой истории, и это заставляет нас доискиваться до сути ошесломляющих и в то же время таких простых образов. Писатель нигде не поможет опереться на какую-нибудь готовую формулу, нигде не подставит нам ходули притчи, «парабелсы», нигде не бросит нам «спасательного» конца столь привычного для нас по западной модернистской традиции метафизического умозаключения, которое закует жизнь в еще одну схему, абстрактную формулу и догматизирует ее. Сила и необычность искусства Гарсиа Маркеса состоит в его умении формулировать самые сложные проблемы языком образной плоти, которая всегда богаче одномерной рациональной идеи, полна поэтической и неокончательной многозначности.

И для того чтобы разобраться в философии «Ста лет одиночества», нам прежде всего следует не искать готовых и припрятанных где-то в романе ответов, а понять содержание самих образов, мотивов, символов, образующих всю метафору — сюжет о жизни Макондо, рода Буэндиа, кончивших тем, что они породили из-за тяги мужчин к женщинам своего рода ребенка с маленьким свиным хвостиком (всего-навсего с хвостиком! — комический аспект метафоры), но можно сказать и по-другому — человеко-животное со свиным хвостом! (трагический аспект метафоры).

Но и зная, как двигаться, мы все равно оказываемся не в простом положении, ибо все отдельные образы этой небылицы-драмы, трагедии-комедии, обладают как бы целыми рядами смыслов, связывающих нас с различными по масштабу и значению сторонами «всего бытия». Все смыслы равно важны для истории в целом, но они обладают своей иерархией, а наивысший слой обобщений, максимальный их смысл мы постигаем, двигаясь, как по ступеням, от простого к сложному, от частного к общему, вслушиваясь в серьезно-смеховые интонации и пытаясь понять, над чем смеется автор-трагик и над чем плачет он же автор-пересмешник, пытаясь понять, что же определяло судьбу рода тех самых Буэндиа, чья жизнь оказалась «всей действительностью» мира «недоброго сознания», о котором столько лет думал и над которым столько лет трудился Гарсиа Маркес.

«Вся действительность», повторим это еще раз, оказалась родовой жизнью, то есть жизнью, взятой в ее связях с самыми главными, сущностными началами бытия—

продолжение жизни, противостояние жизни и смерти, и потому первое, с чем мы знакомимся в романе, — это семейный мир. Не случайно как-то Гарсиа Маркес заметил: из всего сказанного о романе ему больше всего понравились слова одного читателя, заявившего, что здесь впервые по-настоящему описана семейная жизнь латиноамериканцев. И действительно, главное здесь интимность, обнаженность Буэндиа, та интимность, что свойственна только внутреннему знанию, когда семейная жизнь оказывается вывернутой наружу из сокровенного укрытия. Более того, мы чувствуем, что это глубоко интимный мир самого писателя, и он, не скрывая, прямо обращает на это наше внимание.

Как-то писатель сказал, что книга полна намеков и перемигиваний с родственниками и друзьями. Но даже не зная всей частной подоплеки того или иного образа, той или иной ситуации, мы понимаем, что родовой дом Буэндиа — это тот самый родной дом бабушки и дедушки, жизнь которого он пытался воссоздать, начиная с набросков к роману «Дом». Да и многие моменты биографии Буэндиа заставляют вспоминать биографию его родни.

Как и его дедушка и бабушка, основатели рода Хосе Аркадио и Урсула оказываются двоюродными братом и сестрой и ведут свой род из Риоачи, а Урсула еще и носит фамилию бабушки — Игуаран. Так же как и дед Николас Маркес, Хосе Аркадио, совершив убийство, вместе с женой бросает свое селенье и отправляется искать новое местожительство. Как и дед, он произносит фразу, которая врезалась в память будущего писателя: «Ты не знаешь, сколько весит один мертвец!» Как и Николас Маркес — внука, будущего писателя, Хосе Аркадио водил своего сына смотреть на штуки, которые показывают в заезжем цирке (правда, дед показывал внуку не лед, как в романе, а верблюда).

Как и в родовом доме писателя, здесь живет множество народу, точно так же здесь после смерти того или иного жильца закрывается его комната. Как это было в детстве писателя, здесь угадывают, из какого яйца может родиться василиск, а молодая тетушка, очень красивая и умершая в юности, становится источником сразу двух линий — юной Ремедиос и Ремедиос Прекрасной. Амаранта тклет саван, подобно другой тетушке, и умирает, закончив его. Воспоминания о военном прошлом дедушки-полковника, участника гражданских войн и подписания Неерландского пакта, перекочевывают в сю-

жетную линию Аурелиано (а его 17 незаконных сыновей — воспоминание о многочисленных плодах военных амуров дедушки, которые также наезжали в родовой дом и гостили в нем).

Как и в повести «Полковнику никто не пишет», Гарсиа Маркес называет друзей предпоследнего в роду именами своих друзей юности — молодых писателей из Барранкильи, а держатель книжной лавки, ученый каталонец — это старший друг Гарсиа Маркеса времен юности, также живший в Барранкилье. Амаранта Урсула — жена предпоследнего в роду, которой суждено родить ребенка со свиным хвостиком, хочет иметь двоих сыновей и назвать их именами сыновей Гарсиа Маркеса — Родриго и Гонсало. Эпизодом мелькает здесь и юная дочка аптекаря — будущая жена Гарсиа Маркеса — Мерседес Барча.

Наконец, в довершение всего в финале появляется и сам писатель под чуть измененной (вернее неполной) фамилией — Габриэль Маркес, внук одного из основателей Макондо и сподвижника Аурелиано Буэндия — Херинельдо Маркеса, того самого, который отстукивал по телеграфу (воспоминание об отце-телеграфисте!) грустные и пространные послания и едва не стал родственником Буэндия, ибо намеревался жениться на дочке основателей рода Амаранте. Габриэль Маркес незадолго до катастрофы уезжает из Макондо в Париж с полным собранием сочинений Рабле вместо багажа и с твердым решением стать писателем, как в свое время уезжал в Европу завоевывать Париж и сам автор «Ста лет одиночества». И этот авторский образ, совершенно иной в сравнении с первым указанным нами (Мелькиадес), играет в романе в целом не меньшую роль, ибо он-то и выступает символом глубинной интимности и сокровенности, родственности мира Буэндия, и не только этого.

О том, какое конструктивное значение имеет этот образ, мы еще скажем, пока, подводя итог, подчеркнем, что, сопоставив героев с реальными персонажами, мы ощущаем сразу и резко всю разницу между реальным измерением жизни и жизнью в фантастической действительности, где все реальное как бы раскалено докрасна, где человеческие черты, типы поведения, отношений выступают максимально укрупненными, гиперболизированными, доведенными до предела, откуда путь уже в фантастику.

Буэндия поражают нас своей мощью, физической, душевной страстностью, либо самоуглубленностью, равно-

душием, холодностью, даже безволием, но все равно как бы доведенными до точки кипения. Они не умирают от чашки кофе со стрихнином, возносятся на небо, любят в луже с серной кислотой, жгут руки на огне, в отчаянии поедают сырую землю, могут быть настолько красивыми, что красота становится убийственно опасной, они сходят с ума от страсти к познанию и открывают основные законы бытия...

Гиперболизированная интимность, обнажающая человека во всей его мощи и слабости, обнажает и принципы семейно-родовой жизни, где человек проявляется с максимальной полнотой и где формируется прообраз человеческих отношений в «большой», всеобщей жизни, то есть в истории. Она-то, большая история, и составляет следующий слой жизненного материала, с которым мы знакомимся в романе. А вернее будет сказать, что история предстает перед нами как бы увеличенной и взятой в крупном масштабе семейной жизнью Буэндия, которые либо участвуют во всех исторических событиях, либо выступают ее протагонистами, в результате чего история оказывается полем экспансии их родовых черт. Родовое сливается с историческим, историческое выступает воплощением бытийственных, сущностных отношений (жизнь, смерть, любовь, продолжение рода, порок, познание, страдание, счастье), а потому социальное получает полное гуманистическое воплощение, присутствует в каждом шаге, в каждой клетке.

Основной сюжет этой истории нам давно знаком: земля обетованная Макондо, гражданские войны, нашествия, нашествие банановой компании, новые формы нашествия, палая листва гниющих человеческих отношений, мир «недоброго сознания», пораженный насилием и отчуждением...

Известны нам уже по предыдущим «черновым конспектам» и ее герои — полковник Аурелиано Буэндия, его прототипы — дедушка и генерал Урибе Урибе, командовавший либералами в войне «тысячи дней» 1899—1902 годов. Известна документальная основа банановой лихорадки, которая охватила в свое время и Аракатаку, известна и историческая основа эпизода массового расстрела забастовщиков. Эти события произошли в 1928 году (год рождения Гарсиа Маркеса) в соседних с Аракатакой поселках, и в романе документально цитируются слова генерала-душегуба Карлоса Кортеса Варгаса, отдавшего приказ стрелять в «шайку злоумышленников».

Но интересует нас теперь другое — как преобразается тот «черновой конспект» в фантастическую действительность. Главным орудием, средством перевода реально-исторического в план фантастический является «размывание» географически-исторических координат действия. В «Палой листве» хронология истории насилия и одиночества уходит своими корнями к рубежу XIX—XX веков, когда шла война «тысячи дней», в «Полковнику никто не пишет» и в «Недобром часе» писатель приблизился к современности. В «Сто лет одиночества» этот феномен рассматривается на протяжении века. Избранные хронологические рамки — век — позволяют представить большинство членов рода одновременно на разных этапах их жизни, в то же время этот период охватывает — мы угадываем это — примерно сто лет независимого существования Колумбии: от первой четверти XIX века, когда Колумбия (как и другие государства континента) освободилась от власти Испании, и до конца первой трети XX века, того рубежа, когда (как в «Палой листве») происходят расстрелы забастовщиков.

Однако эти сто лет оказываются для нас довольно шаткими в той особой жизненной среде, где господствует стихия всеобщей превращаемости. Мы ощущаем, что писатель удлинняет время жизни некоторых героев, наделяет их явно несуразным долголетием (Урсула и Пилар Тернера), да и одновременно сама история начинает охватывать какие-то периоды, много большие ста лет.

Гарсиа Маркес как-то сказал: он совершенно не уверен, что действие в романе происходит сто лет. Точно так же писатель мог бы сказать, что он не уверен, происходит ли действие его романа в Колумбии или в какой-то иной стране. Только осведомленный читатель угадает Колумбию по названиям упоминаемых в книге мелких колумбийских городков, как Манауре или Риоача, которые знает далеко не каждый колумбиец, или по Неерландскому пакту. Размывая хронологические рамки действия, писатель размывает и географию так, что история Макондо превращается в образ истории обобщенной страны, название которой — Латинская Америка. При чем история этой фантастической страны предстает перед нами от времен открытия континента до современности. Поистине, Макондо нигде и везде.

По всему роману писатель разбрасывает детали-символы, которые призваны вызвать у нас ассоциации с различными этапами истории континента. История Буэндиа

уводит нас к временам его открытия. Гарсиа Маркес подробно перечисляет предков основателей рода — переселенцев из Испании, появившихся здесь в те времена, когда прибрежные воды бороздили суда знаменитого пирата сэра Френсиса Дрейка (того самого, о котором вспоминал Гарсиа Маркес в самой первой известной своей журналистской публикации на страницах картагенской газеты). Нападение Дрейка на Риоачу и положило начало темным дорожкам людских судеб, которые привели в конце концов к встрече основателей рода, бывших друг другу двоюродными братом и сестрой. Само основание Макондо напоминает нам основание первых поселений на девственных землях континента в первые столетия после конкисты, а дальнейшая его история воспроизводит перед нами уже картины патриархального, замкнутого существования латиноамериканских городов и поселений, отделенных друг от друга буйной природой и живущих в отрыве от цивилизации.

Миссионерами-цивилизаторами оказываются бродячие цыгане, коррехидор и прибывающий в Макондо падре. Макондяне, как если бы они были наивными индейцами, получают от цыган и их вожака Мелькиадеса такие новинки цивилизации, как секстант, лупа, секреты алхимии, летающие циновки, впервые видят кусок льда (дело ведь происходит в тропиках!) и т. п.

Коррехидор, представляющий государственную власть, прибывает с абсурдным требованием перекрасить дома из белого цвета в синий, а падре уговаривает жителей соблюдать обряды венчания и крещения. Перед нами уже картины, вызывающие ассоциации с XIX веком, когда происходит упорядочивание государственной жизни латиноамериканских республик и одновременно по всему континенту начинаются кровопролитные гражданские войны между консерваторами, представителями патриархально-помещичьих слоев и хранителями религиозных обычаев и закоснелых порядков, и либералами, сторонниками буржуазного прогресса.

Наконец Макондо вступает в современность, в буржуазную эпоху, когда происходит вторжение новых цыган — наглых и вульгарных чужеземцев, английские фамилии которых выдают их североамериканское происхождение. Начинается банановая лихорадка, внедряются новинки современной цивилизации, строятся «электрифицированные курятники», разбиваются плантации, макондяне оказываются рабочими на их банановых плантациях. Вслед

за телефоном, граммофоном, железной дорогой, Макондо узнает и такие новинки, как полицейский террор, забастовки, массовые расстрелы...

Но и этот уровень, на котором «просматривается» образ истории всего континента, оказывается не последним. Наше сознание, постоянно наталкиваясь на какие-то намеки, начинает «прощупывать» сеть ассоциаций и образов-символов, которые поднимают историю Буэндия на еще более высокий уровень — на фундамент всеобщей культуры и всеобщей истории. Сто лет-то оказываются не просто сто лет в хронологическом смысле, и даже не размытыми рамками истории самой Латинской Америки, а, как в детском счете, вообще неопределенным числом, вроде «тысячи лет», то есть просто много, очень много, необъятное количество времени. Сакральное, сказочное время, означающее «несметное количество», не век — а вечность.

Наше сознание прощупывает эту сеть образов-символов на протяжении всей истории, начиная с сюжета основателей рода, живших в мире, словно до грехопадения юном, свежем и влажном, где огромные камни напоминали яйца доисторических животных и где никто еще не умирал. Потом, с рождением детей и потомков, история начинает разрастаться на отдельные ветви-сюжеты, отходящие от основного корня и ствола, который образовали основатели рода, чтобы закончиться с последними потомками в разложившемся Макондо, гибнущем в последнем апокалипсическом вихре. Пал, пал Вавилон... Ни в коей мере не акцентируя этого, писатель незаметно для нас выстроил сюжет с библейской структурой и библейского масштаба.

Мы не чувствуем ориентации писателя на какой-нибудь архаический памятник, в том числе и на Библию. Но, задумавшись, а на что, собственно, будет ориентироваться автор небылицы-анекдота о роде, который кончил тем, что породил ребенка со свиным хвостом, анекдота, который мог быть разыгран в каком-нибудь ярмарочном вертепе для публики, — носителя того сознания, что мы определили как народный католицизм, как не на Библию? Просто-напросто библейская сюжетная канва является естественной основой для такой истории, и в то же время ее сюжетная структура — естественный, хотя и дальний родственник структуры семейной эпопеи, избранной Гарсиа Маркесом также в качестве ориентира.

В «Сто лет одиночества» семейная эпопея как бы воз-

вращается к своему далекому жанровому предку — к мифологической истории рода и к архаической генеалогической хронике, и происходит их слияние и взаимопроникновение. Для такого сближения и взаимопроникновения далеких жанров есть все основания. И отдаленная на тысячелетия от древних эпосов семейная эпопея сохраняет главные черты жанрового предка в том, что касается композиции, сюжетного времени, пространства и тому подобное. Все они, как правило, имеют сходную структуру: род начинается с благополучия, с активной деятельности физически и морально крепких родоначальников, затем род начинает мельчать и постепенно приходит к деградации, чтобы выродиться и истощиться в последних слабых потомках, с которыми кончается его история. При всех различиях, таковы, в сущности, общие черты структуры «Ругон-Маккаров» Золя, «Будденброков» Томаса Манна, купеческих семейных эпопей Горького, элементы той же логики развития типичны и для фолкнеровской саги об Йокнапатофе.

То же произошло и в произведении Гарсиа Маркеса, только здесь слились две стихии — социально-историческая и фантастическая, чтобы, слившись, породить удивительный сплав.

Если мы обнаружили в балаганном фокуснике Мелькиадесе одного из авторов романа, то вспомним теперь и о другом — о юном Габриэле Маркесе, уехавшем в столицу литературного Запада с твердым решением завоевать мировую литературу. Этот писатель родом из Макондо, потомок Херинельдо Маркеса, едва не ставшего кровным родственником Буэндия, овладел всем арсеналом западного литературного искусства, всеми «играми» различных течений, в том числе и мифологизмом. Он может направить нас по ложному следу, сбить с толку. Так, например, Гарсиа Маркес говорил в одном из интервью, что «на самом деле» его Габриэль Маркес уезжал в Париж вовсе не с Рабле, а с любимой книгой писателя — с «Хроникой чумного года» Даниэля Дефо, и что он только в последний момент заменил ее на Рабле, чтобы сбить с толку критиков. Гарсиа Маркес может сбивать нас с толку, говоря, что не знал и не читал Фолкнера, а то еще и Камю или Хемингуэя, как и многих других. Он может прикидываться всего лишь простоватым ярмарочным Мелькиадесом. Но мы-то знаем, почему на вид простодушная и наивная байка о Буэндия имеет совершенную литературную архитектуру романа-мифа.

Наивные рассказы и фокусы Мелькиадеса имеют глубокие корни в западном интеллектуально-философском комплексе духовных исканий XX века, в западной мифологической прозе, открытия которой воспринял и блистательно развил, хотя и по-особому, выросший Габриэль Маркес.

Попытка чтения «Ста лет одиночества» как романа-мифа, конечно же, не нова. В западной критике не раз предпринимали такие, хотя и частичные, попытки, но наиболее удачное определение природы книги Гарсиа Маркеса в этом аспекте, на наш взгляд, дал Е. М. Мелетинский, который, не анализируя детально романа, определил его как роман-миф, сочетающий в себе черты семейной эпопеи и мифа, основанного на библейском сюжете¹. В параллель книге Гарсиа Маркеса Е. М. Мелетинский приводит такие жанрово близкие ему произведения, как, с одной стороны, «Будденброки», с другой стороны, «Иосиф и его братья» Томаса Манна. Но, добавим, в отличие от последнего произведения Томаса Манна, перед нами роман, который не ориентируется ни на какие конкретные легендарные сюжеты, но замахнулся на всю структуру «книги народа», одновременно совершенно вольно используя обобщенные мифосхемы, мифообразы, ассоциации не только библейского, но и античного происхождения, которые преобразуются в соответствии с логикой художественной мысли автора. В «Сто лет одиночества» свободно «плавают» множество таких мифообразов и мифосюжетов, образующих самый глубинный пласт образно-символической структуры романа. Укажем некоторые из них.

Прежде всего это образ мирового и одновременно генеалогического древа жизни — тот самый гигантский каштан, который растет во дворе дома Буэндиа еще со времен набросков к роману «Дом» (только там было миндалевое дерево).

Далее, это идея и образ земли обетованной — земного рая, в котором живут поначалу безгреховные, как Адам и Ева, первопредки. Рай до познания и падения, и потому здесь никто еще никогда не умирал. Далее совершается первое убийство (сюжет Каин — Авель) и происходит грехопадение. Типичны для мифологии инцестуальный брак основателей рода — двоюродных брата и сест-

¹ См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 368.

ры Хосе Аркадио и Урсулы, первопредков, живших как брат и сестра, затем — переселение и поиски нового места для основания родового дома (мотив изгнания познавших запретный плод Адама и Евы и одновременно наказание Каина). Типичен мифомотив вешего указания во сне на место основания дома, как и мотив «нерасслышанных слов» — Хосе Аркадио слышит какое-то неясно звучащее название, ему чудится «Макондо», так он и называет селение.

Далее, Мелькиадес выступает в роли дьявола-искусителя — носителя знания (фаустовский сюжет) и в то же время Прометея — культурного героя, дарителя знаний о мире. Черты прометеевского образа и в самом «соблазнении» Хосе Аркадио, который в наказание за стремление познать мир (вершинная, самая дерзкая его затея — увидеть бога) оказывается прикованным к дереву-каштану. Тема наказания за познание дублируется в судьбе самого Мелькиадеса и его племени, которые исчезли с лица земли потому, что превзошли пределы познаний. Хотя сам Мелькиадес, являясь искусителем и носителем знания, воскресает.

Другая мифосхема прослеживается в образе Пилар Тернеры, в которой познают женщину потомки Буэндия, благодаря чему они до поры до времени избегают инцеста. Пилар (основа, подпора) Тернера (телица) выполняет роль заместительницы матери — так, например, первый сын Хосе Аркадио в момент познания Пилар Тернеры видит лицо матери.

Наконец, сам ведущий мотив инцеста. Этот мотив, типичный для всех мифологий и широко разработанный западной литературой XX века, образует весь сюжетно-композиционный «механизм» романа-мифа Гарсиа Маркеса. Все Буэндия тяготеют к инцесту, а следовательно, к повторяемости родовых черт, и все они зеркально воспроизводят черты первопредков, что подчеркивается повторяемостью родовых имен, а особенно мотивом близнецных пар, которых путают. Мотив инцеста служит механизмом, структурным началом в организации романа-мифа, для поэтики которого, согласно Е. М. Мелетинскому, типичны такие черты, как циклическая повторяемость на основе мифологических архетипов и упорядочивание с их помощью жизненного или легендарного материала, воссоздающего образ коллективной истории и коллективное сознание. Цикл жизни рода завершается тем, что последние в роду, подобно первопредкам, не избежав инце-

ста, рожают мифологическое хвостатое чудовище, с которым история рода завершается.

Итак, роман-миф. Более того, мы бы сказали, что это не просто роман-миф, а наиболее полный роман-миф, словно выстроенный по готовым литературным рецептам, своего рода азбука романа-мифа, энциклопедия, собравшая всю сумму фрейдистских и мифологических клише западной художественно-философской традиции XX века. Здесь и инцест, и эдипов комплекс, и рок, и архетипы, и мифообразы... Однако остановиться на этом означало бы приблизительно то же самое, что распахнуть крышку рояля, посмотреть его внутренности, но не узнать, как они работают, и не услышать самую музыку.

Прежде всего о соотношении мифологического и жизненно-исторического контекстов в «Сто лет одиночества». Здесь мы не встречаем никакого типичного для романов-мифов, начиная с Джойса, дублирования исторических и мифологических образов. В такого рода произведениях первичен математически сконструированный мифологический «скелет». А на него, так сказать, «наматывается» художественная плоть, имеющая «подсобное» значение, ибо она призвана проиллюстрировать какую-то заранее рассчитанную рациональную, дидактическую идею, которая в конечном счете оказывается ложной мудростью. Ничего подобного нет в «Сто лет одиночества». Здесь совершенно вольный жизненный материал незаметно для нас — да мы, собственно, и не ощущаем этого, пока не начнем «пристального» чтения романа — собирается по каким-то силовым линиям и вытвердевает в мифосюжеты, мифообразы, наконец, в обобщающую мифоструктуру. В традиционном мифоромане мы чувствуем себя скованными костяком заданной идеи-структуры, у Гарсиа Маркеса ничто не довлеет над нашей волей. Происходит это потому, что писатель исходит не из архетипов, а, напротив, как бы просвечивает реального человека, реальные конфликты до самых их «изначальных» основ. Вспомним хотя бы, что дедушка и бабушка Гарсиа Маркеса были двоюродными братом и сестрой, что дед убил человека и потому совершил переселение. Миф-то оказывается не мифом, а самой жизнью. Одним словом, не от схемы к истории, а от конкретной истории — к обобщению, чтобы просветить рентгенограммой общее бытие до «скелета» закономерности.

Но и эта операция не является самодостаточной. Реально-историческое и мифопоэтическое не «слипают-

ся» у Гарсиа Маркеса в недвижимое единство, а находятся в постоянном взаимоопосредовании, отталкивании и сближении, потому что, как мы уже говорили, если реально-исторический пласт дается в серьезно-драматической ипостаси, то фантастическое, а следовательно, и мифическое — в комическом аспекте. Потому-то закономерность, обнаруженная с помощью архетипа, вовсе не оказывается подлинной истиной. Смех растапливает своим жаром «холод» мифа и архетипа, отрицает их неполную, ограниченную «мудрость», утверждающую одномерность жизни и отношений, судьбы мира и человека, и противопоставляет этой ложной мудрости идею их поливариантности, не поддающейся однозначному определению и всегда хранящей в себе возможность иного будущего.

Ведь если итогом жизни рода Буэндия стал получеловек-полуживотное, то ведь у него был-то всего-навсего... маленький свиной хвостик; если Мелькиадес был дьяволом-соблазнителем, то он ведь... и просто цыган... В «Сто лет одиночества» нет ничего, что вышло бы из пределов травестиивно-смехового поля. Карнавальная стихия носит всеобъемлющий характер, отрицая все тяготеющее к неподвижности, однотонности, односторонности, то есть к догматизации бытия, она пронизывает всю идейно-художественную структуру произведения. Она захватывает в равной степени как философские, миросозерцательные, так и собственно художественные источники того искусства, с которым связана идейно-художественная природа романа-мифа, вывернутого смехом «наизнанку». Перед нами смеховой роман-миф, который травестирует, высмеивает, отрицает сам себя, сами свои источники. В «Похоронах Великой Мамы» была устроена предварительная репетиция карнавальной ревизии. В «Сто лет одиночества» перед нами своего рода карнавальный похоронный балаган, в огне которого сгорает и сам прошлый Гарсиа Маркес, тот, что зашел в сумеречный тупиковый мир, и вместе — сами идейно-философские, миросозерцательные, жанровые, образно-стилистические основы того типа сознания, что их порождает.

Глобальность смеховой ревизии становится очевидной, если мы увяжем между собой два основных структурных идейно-художественных момента — инцест и одиночество, две ведущие константы западного модернистского искусства XX века.

Обратим внимание на то, о чем мы до сих пор не говорили, — на название романа «Сто лет одиночества».

Одиночество — вот главный фокус внимания писателя, главный мотив, организующий всю образную сеть романа и всю его философию. Что сделал Гарсиа Маркес? Он это итоговое положение модернистского искусства, эту «задушевную» идею и ключевую позицию экзистенциалистского сознания, философии одинокого, отчужденного индивидуума, онтологизировал, то есть увековечил, превратив в изначальную и главную черту своего рода, всех его представителей, отмеченных печатью этого проклятия, как и печатью проклятия, которое тяготеет над ним, — рок инцеста, приводящий к катастрофе. Объектом трагедии становится не только миф как жанровая структура, которая воплощает абсурдное кружение бытия без качественных изменений, но и весь репертуар идей, утверждающих триаду «насилие — отчуждение — одиночество» как константу истории человечества. Философию сумерек человека и человечества, ведущую к идее смерти, он оспорил фантастической действительностью, где действуют возрождающие, положительные силы, протекающие из полнокровного народного бытия.

Противостояние идеологии одиночества и идеологии коллективистского бытия, из столкновения которых и рождается смех, — вот главный внутренний конфликт романа. Здесь полемика идет не по частностям, а по принципиальным вопросам бытия человечества, в рамках «больших смыслов» истории, самой острой идеологической проблематики, в рамках того великого спора о жизни и смерти человечества, что идет в альтернативном XX веке. Это великий спор систем мирозерцания, систем, опирающихся на коллективистско-социалистический идеал и на буржуазно-индивидуалистический тип жизни, выведенный в масштаб всеобщей жизни народа, рода, человечества. Спор идет между жизнью и смертью, между силами бытия и энтропией.

Мы говорили, что в фантастической действительности Гарсиа Маркеса смех высекается на полюсах начал жизни и смерти, теперь добавим: на полюсах индивидуалистического и коллективистского начал.

Но перел нами не смеховой фарс на манер, скажем, Рабле. Как уже отмечалось, смеховые и трагические начала образуют подвижную, динамическую гармонию. Смех здесь не отменяет трагического и не снимает драматизма, он снимает непроницаемость и неодолимость трагизма, чтобы показать его относительность в бесконечной диалектике бытия. Смех здесь, как хирургиче-

ский скальпель, препарирует трагизм, чтобы выявить его корни и истоки. И направлен он точной рукой в самый центр той опухоли, от которой гибнет род Буэндиа: «недоброе сознание», «недобрая ситуация» мира. Но что в корне? Одиночество? Да, конечно, все Буэндиа одиноки, и их история — это история одиночества. Но все-таки это не причина, а следствие. А в чем корни?

Проследим мысль писателя, как она развивается, начиная с тех событий, что кладут начало рода одиноких: насилие (убийство) и инцест. Оба феномена образуют единство в художественной философии Гарсиа Маркеса, который не подsunет готового, метафизически сформулированного ответа, но разговаривает с нами всей плотью двуединых, трагикомических по своей природе, образов-символов — и глубоко серьезных, и принципиально не-серьезных, выступающих в мрачно-холодной оболочке мифа и разоблаченных до горячей плоти жизни.

Обратимся к завязке трагедии. История рода началась, как в мифах, с инцестуального брака Хосе Аркадио и Урсулы. Об опасности его знала Урсула, но не хотела обращать на это внимания Хосе Аркадио. А осуществился этот брак с помощью насилия. Вспомним, как это было. На галерее петушинный бой. Петух Хосе Аркадио побеждает петуха Пруденсио Агиляра, и тот, уязвленный, оскорбляет Хосе Аркадио, ставя под сомнение его мужские достоинства, поскольку он живет в девственном браке с Урсулой. Хосе Аркадио, возмущенный, идет домой за копьем, убивает Пруденсио, а затем, потрясая тем же копьем, заставляет Урсулу выполнить свои обязанности жены. Так кладется начало роду.

Род начинается с насилия, убийства, инцеста и с... петухов. Снова петухи, о которых мы уже говорили в связи с «Палой листвой», «Полковнику никто не пишет» и «Недобрым часом». Но то были не вполне ясные сигналы, теперь метафора обретает тяжесть философского смысла. Чтобы разобраться в этих смыслах, обратимся к толкованию образа петуха в мировой мифологии.

Авторы статьи «Петух» в «Мифах народов мира» поясняют универсальное содержание мифообраза петуха: он имеет двуединое значение, будучи связанным и с солнцем и с подземным миром, поэтому с петухом во многих мифологиях ассоциируется «символика воскрешения из мертвых, вечного возрождения жизни»¹. Далее, он сим-

¹ Мифы народов мира, т. 2. М., 1982, с. 310—311.

воплощает плодородие в его производительном аспекте (~~начало солнца-жизни~~), а также сексуальность, храбрость, мужское начало, а в сниженном варианте — эротическое влечение, вирильность и агрессивность (~~начало смерти~~). Петух и восход солнца и его закат, начало мрака возвестит.

Все эти оттенки присущи и образу петуха у Гарсиа Маркеса, который, разумеется, не пользуется какими-то книжными источниками, а трактует его в живой форме, почерпнутой в народной культуре. Напомним, что, связанный с широко распространенной по всей Латинской Америке традицией петушиных боев, петух является важной темой народного песенного и пословичного фонда, откуда перешел и в профессиональное искусство (например, творчество известного кубинского художника Мариано Родригеса, создавшего целую живописную мифологию петуха), и в сферу общественно-политической символики (петух — политическая эмблема). Петушиные мотивы, как в мировой мифологии, так и в латиноамериканской народной культуре, двоятся: начало плодородящее, героическое, утверждающее, с одной стороны; с другой стороны, символ человека-«мачо», то есть «самца», самоутверждающегося голый силой, символ виолетт. Победа в петушиных боях — это символ победы обладателя петуха и символ его мужского превосходства, с чем связаны и случающиеся кровавые развязки петушиных боев в крестьянской среде. Точно такие, какая произошла в начале истории рода Буэндиа. Перед нами бытовая, реалистическая ситуация — так, как в жизни. «Ишь, петухи распетушились», — так можно было бы сказать о стычке Хосе Аркадио и Пруденсио Агилера. И в то же время перед нами ситуация, исполненная глубокого мифологического символизма, проясняющего корни преступления инцеста.

Остановимся теперь на мотиве инцеста. Как мы уже говорили, инцест — это универсальный мифологический мотив. С инцестом связывается в мифологии начало рода: «Первопредки, первые люди во многих мифологиях предстают в качестве брата и сестры»¹. Однако впоследствии в мифологических сказаниях по мере разрастания рода инцест оказывается под запретом и, если он происходит, то вызывает беспорядок в природе, который влечет за собой космические нарушения, катастрофы².

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа, с. 200.

² Там же, с. 214.

Мифологические мотивы оказываются не чем иным, как фантастическим преломлением и интерпретацией реального хода социогенеза. Общественно-биологическая эволюция неразрывно связана с отрицанием инцеста, и запрет на него стал важнейшей нормой становившейся гуманистической традиции. Именно это и нашло отражение в трагедиях Софокла о царе Эдипе, где инцест порождает беспорядок в природе — мор и в то же время воспринимается как тягчайшее нарушение человеческой нормы.

То же самое происходит в конце концов и с Буэндия, конец рода которых наступает с ~~инцестуальным~~ браком — возмущенная природа сметает космической катастрофой род с лица земли, как это обещали мифы, например, библейские: «...чтобы не свергла вас земля с себя, когда вы станете осквернять ее, как она свергла народы, бывшие прежде вас». Инцест — это шаг назад от социума, попятное движение за пределы социальности и гуманистичности к «одинокости» животного мира... к петухам.

Петух-Хосе Аркадио, возбужденный видом петушиной крови, своим клювом-копьем убил человека, а затем, потрясая тем же самым копьем-клювом, силой заставил Урсулу исполнять супружеские обязанности. Петушиное, животное-эгоистическое насилие, противостоящее гуманистическому, и становится истоком рода, которому предстоит, выйдя из сферы социальности, вернуться в холод животного начала. Сначала были «петухи», сначала было насилие — такова формула библии, создаваемой Гарсиа Маркесом.

В трагикомической канве романа мотив петуха всплывает еще не раз, и об этом мы еще скажем, а пока обратим внимание на то, что делает Хосе Аркадио после совершенного им двойного насилия — убийства и инцеста. Он убивает всех своих бойцовых петухов (а вначале в аркадической обстановке земного рая он только тем и занимался, что «пас» своих петухов), зарывает во дворе дома копье (клюв) — и, мучимый призраком Агиляра, уходит с женой и селянами в поисках нового местожительства, где он кладет запрет на разведение бойцовых петухов. Но если можно отказаться от разведения петухов, то уйти от проклятия насилия и порождаемой им верховной отчуждающей силы — смерти, выступающей в жизненном проявлении как одиночество, отчуждающее человека от целостности бытия, — невозможно. Все они,

Буэндия, — а в этой выдающейся смеховой «библии» мы узнаем как бы все разнообразие известных нам по нашему жизненному опыту человеческих типов — будут вести себя в отношениях с другими людьми, в исторических событиях, в отношениях с женщинами, как первые Буэндия: подобно бойцовым петухам, птице, ведомой первобытным бездумным инстинктом, — и все они, как это обнаруживает последний Буэндия, листая Британскую энциклопедию, будут иметь татарские скулы, удивленный взгляд и одинокий вид. И не то чтобы Буэндия были какими-то злодеями, нет, автор далек от какого-нибудь ригоризма в отношении к ним. Это обычные, нормальные люди, более того, это замечательные в своей жизнестойкости, мощи типы, и писатель любит ими и заставляет любоваться ими и нас, их необузданной энергией, яркими вспышками страстей, жаждой познания (ведь мотив бойцового петуха имеет и явно выраженное, хотя и с комическим оттенком, героизирующее начало). Но та норма человеческого, что им свойственна, оказывается обуженной, ограниченной петушиным — животнo-эгоистическим — началом, находящим выражение в разнообразных формах индивидуализма.

Не вземная сила определяет роковую судьбу рода в мифе Гарсиа Маркеса, а сам человек, своими качествами создающий мир, в котором он живет, своей сущностью детерминирующий течение событий и их исход.

Самое высокое и символическое проявление ограниченности истинно человеческого в роду Буэндия находит выражение в их неспособности к любви, той высшей форме гуманистичности и единения, что не известна животному миру. Это осознает родоначальница Урсула, которая с самого начала знала, чем грозит ей брак с Хосе Аркадио, и которая с беспокойством наблюдает за безумствами своих потомков. Слепшая, совсем древняя старушка, она прозревает внутренне, чтобы понять, что все беды из-за неспособности Аурелиано любить.

Ведь среди Буэндия любовь — это либо грубый произвол эгоистической плоти (как, например, у всех тех, кто носит имя Хосе Аркадио), либо самопожирательная страсть (как у тех, кто зовется Аурелиано), либо равнодушное петушиное насилие (и у тех, и у других), либо холод, страх, трусость, самопоедание (как в судьбе Амаранты и Фернанды). Итог один — не объединение, а разединение людей, встреча с самими собой, погребенным в подполье своего одиночества.

Есть в романе один персонаж, который с максимальной полнотой концентрирует в себе тему любви, — это Ремедиос Прекрасная. Казалось бы, это прекрасное в своей естественности и гармоничности существо как бы и создано для воплощения идеала любви. Она с естественностью невинной Евы в раю бродит по дому нагишом, но эта обнаженность оказывается в то же время и символом недостаточной гуманистичности — неспособности к любви. Ремедиос вообще не знает такого чувства, не испытывает его, и поэтому красота ее несет всем вокруг нее не дыхание любви, а губительное веяние смерти. И не случайно понимает ее лишь равный ей в своей опустошенности полковник Аурелиано Буэндия. Он вовсе не считает ее дурочкой, как другие, а видит в ней родственное существо, будто, как и он, прошедшее через 30 лет войны, кровопролития, отчуждения, одиночества. Одиночество же — это бесплодие, и потому невинность и чистота Ремедиос Прекрасной оказывается сродни невинности Амаранты, которая отказывалась от любви всю жизнь из трусости, эгоизма и страха.

Есть и другой мотив, связанный с Ремедиос. Ее красота, хотя и обманчивое, но воплощение идеала любви, то есть высшей формы гуманистичности. Это-то и позволило писателю найти такой простой и выдающийся по красоте исход ее судьбы, как вознесение... на простынях, подхваченных ветром. И здесь писатель юмором высветил трагедию.

Ремедиос возносится, а остальные Буэндия остаются блуждать в «пустынях одиночества» — один в пустыне животного инстинкта, другой — противоестественного влечения, третий — отчуждения, четвертый в пустыне одиночества войны, мятежей, убийств...

С наибольшей полнотой, как мы уже говорили, тему одиночества воплощает полковник Аурелиано Буэндия. Важно и то, что его образ выводит центральные темы с уровня индивидуального и семейно-родового существования на уровень истории.

Замечательна интуитивная логика развития образа Аурелиано, второго сына первопредков, которая точно соответствует логике мифологического мотива инцеста. В первом сыне — Хосе Аркадио — преобладает физическое воплощение виоленсии, прежде всего в его агрессивной сексуальности, которая заставляет содрогаться Урсулу и думать о предсказанном свином хвостике. В образе Аурелиано воплощается другая ипостась эдипова ком-

плекса. С. С. Аверинцев, анализируя мотивы трагедий Софокла, писал: «Символ инцеста связан с двумя семантическими линиями: одна ведет к идее экстраординарной власти тирана, другая — к идее экстраординарного знания тайноведца»¹. Обе эти черты налицо в Аурелиано, который плачет в животе матери (признак экстраординарности), рождается с открытыми глазами и обнаруживает качества ясновидца (естественно, в комическом преломлении), замкнутость, стремление к самосжигающему отчуждению, а затем, на новом этапе своей жизни, становится настоящим тираном. И не случайно. Как отмечает Аверинцев, хотя в русскую традицию вошло название трагедии «Эдип-царь», верный ее перевод звучит иначе: «Эдип-тиран». Темы насилия, одиночества, тирании, связанные с одновременно обдумывавшимися романами «Сто лет одиночества» и «Осень патриарха», — это своего рода сообщающиеся сосуды, связывавшие две книги, из которых одна в другую перетекали идеи и символы. При анализе «Осени патриарха» у нас еще будет возможность сопоставить Аурелиано с тираном-патриархом, пока же отметим глубину разработки образа Аурелиано, в котором жизненное, историческое содержание оказывается снова «просвеченным» до архетипа, а значит... до петуха.

Как уже отмечалось, источник образа Аурелиано изначально двойственный — дед Гарсиа Маркеса и генерал Рафаэль Урибе Урибе, командующий войсками либералов. Именно его тень легла на образ того врача из «Палой листвы», что ел траву и кончил самоубийством. В историю Аурелиано из «Ста лет одиночества» вошли уже целые жизненные сюжеты из биографии генерала. Таков, например, эпизод пленения Аурелиано, которого в заключении посещает Урсула. Так было и с Урибе Урибе, которого, правда, навещал отец, но сказал он фразу, которую могли бы произнести и Буэндия. В ответ на слова тюремного начальства, что его сын и в камере пытается организовать заговор, тот ответил: «Таких, как Рафаэль, в тюрьме не держат, их расстреливают; расстреляйте его, ибо и у привязанного петуха растут шпоры»².

¹ Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе. — Античность и современность. М., 1972, с. 98.

² Méndez Lucila Inés. El general R. Uribe y Uribe como modelo del coronel Aureliano Buendía. — Revista iberoamericana de bibliografía. Washington, abril-junio 1975, № 2, p. 120.

С Аузлиано «петушиная» философия выводится за пределы семейно-родовых отношений на простор истории, которая оказывается как бы многократно увеличенным домом Буэндиа с его родовыми болезнями. В то же время это не фантазмагория, а увеличенная лупой фантастики историческая реальность Латинской Америки, ее мира виоленти, бесконечных гражданских войн между либералами и консерваторами, которые, перемалывая народ в кровавой мясорубке войн, боролись каждый за свою тиранию: за то, в какой цвет красить дома, в белый или в синий. Естественное порождение этой истории — рвущиеся к власти тираны — «мачо», каким становится Аузлиано. Пройдя все круги братоубийственной войны и вывалявшись «в навозе славы», он гниет заживо, отделив себя от всех остальных меловым кругом в три метра, за который никто, даже мать Урсула, не смеет ступить.

Наивный Херинельдо Маркес, дед Габриэля Маркеса, вовремя выехавшего в Париж, верит, что они сражаются «за великую партию либералов». Аузлиано, давно понявший совершенную бессмысленность той свистопляски смерти, которую он развязал, знает, что сражается он только во имя собственного «петушиного эгоизма». И теперь совсем по-другому звучит шутка из повести «Полковнику никто не пишет» о том, что для Аузлиано в лагерь приводили молоденьких девушек, как куриц к породистому петуху. Домой он возвращается с тремя наложницами, которых равнодушно «потребляет» после обеда во время съесты. И не случайно Урсула кричит своему сыну, когда тот, сжигаемый внутренним холодом одиночества, приговаривает к смерти своего друга Херинельдо: «Ты делаешь то, что делал бы, если бы родился со свиным хвостом». Неспособность к любви — конечная точка в этом процессе одичания.

Сгорев начисто, Аузлиано зарывает во дворе свое оружие (как то сделал в свое время его отец — основатель рода) и погружается в полное одиночество, отрекаясь не только от чужих, но и от своих и никого не узнавая. Не случайно он не видит отца, умершего, но сидящего, как прежде, под родовым древом — каштаном (его видит и с ним беседует Урсула), не случайно он мочится именно на этот каштан. Не случайно, выйдя в очередной раз помочиться на дерево рода, он умирает, прислонившись к нему и вжимая голову в плечи, как *цыпленок*. Круг замкнулся — петух вернулся к маленькому, беспо-

мощному цыпленку, а затем и в небытие, откуда пришел. Одиночество не может продолжать род: все семнадцать незаконных сыновей Аурелиано от разных женщин мечены пепельным крестом одиночества, и все гибнут.

Впоследствии еще не раз в связи с другими персонажами возникает мотив петуха. Так, словно походя, Гарсиа Маркес бросит, что один из последних в роду, вялый и томный, декадентского склада потомок Буэндия, который учился в Риме «на папу», не любил петухов. А говоря о предпоследнем в роду Аурелиано, от которого родился ребенок со свиным хвостиком, он скажет, что тот, подобно основателю рода, разводил петухов.

Но, как мы уже говорили, в «Сто лет одиночества» архетипическое (а ведь петух, хотя это и травестийно сниженный, с оттенками комического, но именно архетип) и реально-жизненное все-таки не «слипаются» в недвижимое единство. Эти полюсные начала взаимоотталкиваются. Если мы ощущаем, что персонажи обретают твердость и «окончателность» архетипа, то одновременно чувствуем и проистекающее из их гуманистической глубины сопротивление жесткости схемы. Буэндия обладают тем своеволием, которое более всего ценил Достоевский, отрицавший сведение человека к формуле «дважды два», тем своеволием, внутренней свободой, неограниченностью человеческого, что и является признаком подлинного реализма.

Снова мы сталкиваемся с внутренней основой художественной стихии «Ста лет одиночества» — романа и мифа, трагедии и комедии; перед нами динамическая противоборствующая гармония. Человек и «жесток», и внутренне свободен, ибо он никогда не равен самому себе, он всегда больше себя самого, больше всякого архетипа, притчи, схемы. Заключенные в скорлупу одиночества, Буэндия долбят ее своим страданием, страхами, отчаянием, в которых и сокрыто их понимание своей трагической неполноты. За трагическим опустошением Аурелиано Буэндия — плач о человеке, и это знак авторского начала, ведь автор-то сам один из них — тот самый Габриель Маркес из Макондо, который едва не породнился с Буэндия. Потому некоторые из них переживают раз в жизни осознание своей беды, так, например, происходит с близнечной парой полковника Аурелиано — с Аркадио перед его расстрелом; с Амарантой, готовящейся к смерти. Каждый из них думает, что жизнь надо было прожить по-другому, но озарение происходит в последний миг суще-

ствования, когда прожитая жизнь встает во весь рост перед зеркалом смерти.

Мотив смерти как зеркала жизни получает обобщенное выражение в финальном эпизоде романа, где отец ребенка-свиненка, лихорадочно расшифровывая пергаменты Мелькиадеса, в зеркале книги пророчеств видит всю историю рода и осознает причины его несчастий. Основной внутренний принцип всей художественной стихии романа — сближение полюсов жизни и смерти, их притягивание и взаимоотталкивание, получает свое завершающее выражение в этом эпизоде, где вся жизнь рода смотрится в зеркало небытия.

Но заметим при этом, что мотив зеркала не однозначен, он обладает и иными смыслами. Помимо «зеркала истины» есть и иной мотив, поясняющий тайное зерно болезни Буэндия, — зеркальной повторяемости родовых черт. И потому важно в каждом данном случае верное понимание мотива зеркала.

Мотив зеркала как знака потаенной болезни Буэндия появляется в самом начале романа. Во время странствий по сельве в поисках места для основания нового поселения Хосе Аркадио видит вещий сон, слышит невятно произнесенное название (Макондо) и видит будущий шумный город с «зеркальными стенами» («casas de paredes de espejo»). В русском переводе «Ста лет одиночества»¹ это место звучит так: «Стены домов сделаны из чего-то прозрачного и блестящего». Однако это ошибка, именно «зеркальные стены», причем зеркальное и прозрачное имеют противоположные значения. *Зеркальное* — символ повторяемости, это символ Буэндия; *прозрачное* указывает на возможность иного мира, иных людей.

Об этом говорит Мелькиадес, который, узнав пророчество о судьбе Буэндия из Нострадамуса, пояснил Хосе Аркадио, что Макондо исчезнет, и на месте его вырастет «великолепный город с большими домами из прозрачного стекла», где не останется и следов от рода Буэндия. Нет, спорит Хосе Аркадио, всегда здесь будет кто-то из Буэндия, а стены домов будут из льда! В сознании Хосе Аркадио, пораженного невиданным чудом — глыбой льда, которую показывали за деньги среди прочих чудес цыга-

¹ См.: Гарсиа Маркес Габриэль. Сто лет одиночества. Повести и рассказы. М., 1979, с. 52 (перевод Н. Бутыриной и В. Столбова).

не, совместились видение города с сверкающими зеркальными стенами и идеальное начало, которое он увидел в этой ледяной глыбе. Да, идеальное, хотя это кажется комической несуразностью, — кусок льда! Но, напомним, дело-то в тропиках происходит, и здесь лед, как солнышко для северян, наделен притягательными идеальными признаками. Не случайно впоследствии один из потомков Хосе Аркадио, словно выполняя сумасбродную мечту предка, попытается выстроить фабрику льда — проект, который лопнет, как и другие проекты Буэндия.

Есть и иные глубокие ассоциации, связывающие тему льда с идеалом, которого не суждено достичь Буэндия, — об этом будет сказано позже... Город Буэндия выстроили, но не из льда, а с зеркальным принципом повторяемости бед и несчастий. Идеальное, мечтаемое, то, что обнаруживают Буэндия в момент истины в зеркале смерти, оказывается недостижимым, ведь над ними довлеет рок, а рок неодолим. Мы говорили, что «Сто лет одиночества» это не только миф, но и роман, но в этой антитезе верна и иная постановка — не только роман, но и миф — сфера действия рока. А главное обличье рока в романе-мифе — это время. Именно в образе времени полнее всего воплощается внутреннее противоборство сил, определяющих жизнь рода: жизнь — смерть, неизменность — изменимость, повторяемость (зеркальность) — вариативность.

История времени в романе-мифе так же противоречива и двойственна, как и все остальное. Главное противоречие в том, что время и развивается, и не развивается. Как всегда, Гарсиа Маркес создает мимикрию тщательно выверенной хронологии. Так, скажем, нам сообщается, что цыгане появлялись в Макондо ежегодно точно в марте; Хосе Аркадио открывает, что земля кругла, как апельсин, в декабрьский вторник в обеденный час; жители Макондо теряют сон на заре в понедельник; Амаранта умирает в четверг. Время течет, взрослеют дети, стареют предки, рождаются внуки. Род растет, движется куда-то к своим пределам. Но что это за время? Март, вторник, четверг какого года, а год какого века? Как мы говорили, «Сто лет» — это «тысяча лет» детской игры, сказки. Псевдодаты создают впечатление движения жизни, однако на самом деле движения вперед нет. Иллюзия развития хронологического времени только маскирует истину, состоящую в том, что время кружит на месте. Ведь перед нами время мифа, которое замкнуто в границах мифа и не выходит за его пределы. Это время рока,

время повторяющихся зеркал. В романе-мифе слились и взаимодействуют две взаимоисключающие концепции времени — хронологического, линейного, исторического времени жизни и — кругового, циклического, мифологического времени вечности.

Само олицетворение (конечно, комическое, смеховое) этого времени вечности — Мелькиадес, мрачный факир, посредник между мирами живых и мертвых, хозяин комнаты — «филиала вечности», Мелькиадес, от которого пахнет дымом вечности, излечивает макондян от болезни беспамятства с помощью волшебного флакона, он первым приносит в Макондо смерть — остановку времени, он знает секрет порочного кругового времени жизни Буэндиа.

Четко выверенная и идеально отработанная схема кругового развития времени образует глубинную идейно-композиционную основу всей истории рода, представляющей собой, как об этом говорит «опора» рода — Пилар Тернера, «цепь неминуемых повторений, вращающееся колесо».

Колесо — универсальный классический образ кругового мифологического времени вечности — это и есть секретный механизм всего повествования. Каждый проделывает свой маленький круг от рождения до смерти, большой круг от небытия до небытия совершает весь род в целом. Не меняется жизнь — не меняется и время, оно движется по кругу. Эта идея дурной тавтологии, зеркальной повторяемости бед одиночества, насилия, отчуждения находит самое яркое, трагическое выражение в той дурацкой игре в каплуна, которой занимались обалдевшие от бессонницы и утраты памяти (то есть утраты времени) макондяне: зеркальная повторяемость и никакого движения. Можно было бы проследить эту идею смыкания концов и начал, тщательно проведенную писателем и в отдельных образах. Все возвращается к своим истокам. Так, скажем, высохшая Урсула перед смертью выглядит, как «только что родившаяся старушка»; Аурелиано, этот бойцовый петух, перед смертью превращается в цыпленка...

В карнавализованной стихии романа время тоже оказывается объектом трагедии, подчиняется всеобщему закону превращаемости, метаморфозы. Время сгущается в вещественную субстанцию, становится предметным, может застрять, испортиться, остановиться. И Буэндиа, имеющие дело с вполне осязаемым временем, тщетно пы-

таются уловить его смысл, как бы чувствуя, что в нем-то и состоит секрет их жизни. Особенно широко проведена травестийная канва безнадежных попыток познания секрета времени — а значит, вечности — в образе Буэндия-основателя, которого сжигала страсть познания мира и который сам по себе открывал основные законы бытия. А кончил он тем, что сошел с ума, пытаясь с помощью дагерротипа, подаренного ему Мелькиадесом, запечатлеть бога, то есть вечность, время. Для Хосе Аркадио «машина времени» портится и наступает «вечный понедельник», его привязывают к родовому дереву — каштану, и он что-то бормочет там под деревом, и только падре, который доказывает существование бога совершенно смехотворным трюком — поднимаясь на 12 сантиметров над землей, — понимает, что бормочет-то он на латыни, то есть на языке науки...

Но, собственно, «вечный понедельник» наступает и для всех остальных Буэндия. Исходя из одного конца истории рода, время расширилось, как бы двигаясь вперед, но поскольку нет качественных изменений в истории рода, то нет и поступательного движения, есть только, так сказать, «горизонтальное», синхроническое время. Расширившись, время кружит на месте. Вслед за Хосе Аркадио, первым обнаружившим, что «машина времени» сломалась, порчу времени замечает и Урсула, связывая ее как раз с тем, что из поколения в поколение повторяются неизменно одни и те же черты, нелепые привычки, которые, по ее замечанию, «не лучше свиного хвоста». Расширившись до предела, когда большой мир стал похожим на родовой дом Буэндия, время начинает движение к другому концу истории рода, а еще лучше сказать, оно начинает сжиматься, возвращаясь обратно, к исходной точке по кольцам синхронного времени мифа. Это, так сказать, парадоксальное попятное движение вперед, к будущему, которое станет одновременно и возвращением к истокам, и концом самого времени. Движение вперед, которое, по сути дела, является движением назад, с математической точностью и удивительной гармонией запечатлевается в целом ряде поэтических образов — символов, организованных в стройную и сложную систему.

Собственно, в романе-мифе, в котором травестии подвергается самая поэтика мифа, все оказывается отмеченным временем, все его символизирует, начиная уже с разрастающегося, а затем ссыхающегося в конце романа древа жизни рода. Символами времени выступают обыч-

ные, бытовые предметы, иногда фантастические явления, характерные для того или иного этапа жизни Макондо от времен чудес (например, копье, которым первый Буэндиа убивает соседа, цыгане или летающие циновки и т. д.) через времена XIX века (дагерротип, безоружные полицейские, пианола, телеграф) до времен, когда Макондо превращается в «подлый мир» (железная дорога, телефон, чужеземцы, полицейские-головорезы и т. д.). Одновременно со знаками движения времени вперед ближе к концу романа появляются и символы, показывающие его движение вспять (возвращение цыган и чудес, новое появление Мелькиадеса и т. д.).

Из повторяющихся образов особое значение имеет повторная эпидемия болезни утраты памяти. Раньше, когда жители Макондо писали «это корова» или «бог есть», чтобы не потерять ориентации в своем мире, это смешило, теперь болезнь носит страшный, зловещий характер. Она начинается после массового расстрела забастовщиков в Макондо, события, которое становится как бы апогеем моровой язвы насилия и отчуждения, охватившей весь мир. Один из Буэндиа, профсоюзный вожак, чудом спасшийся от гибели, обнаруживает сразу же после кровавых событий, что никто не помнит о том, что произошло. Фантастика обретает огромный социальный смысл, когда мы понимаем, что причиной болезни стали лживая официальная пропаганда и страх репрессий. Впрочем, в Макондо почти уже не помнят ни о гражданских войнах, ни о знаменитом полковнике Аурелиано Буэндиа... Теперь-то обретает новый и всеобъемлющий смысл и эпизод первой утраты памяти. Ведь она началась после того, как в Макондо появились индейцы, над которыми завоеватели Америки совершили величайшее насилие всеконтинентального погрома, заставившее их утратить всякую память о прошлом, о своей истории. Теперь новейшая цивилизация лишает истории целые народы, заставляя их кружиться на кругах отчуждения, одиночества. Не на это ли должен намекнуть такой символ, как золотые рыбки, которых мастерит полковник Аурелиано Буэндиа, погруженный в холод одиночества? Таких золотых рыбок вытаскивали в свое время индейцы, жившие на территории Колумбии...

Другой ряд образов носит характер предзнаменований предстоящей катастрофы: дождь, начинающийся после новой эпидемии утраты памяти и идущий вроде вселенского потопа 4 года 11 месяцев и два дня, а затем

10-летняя засуха и жара, появление полуангела-полудьявола (козлиные копыта и обрубки крыльев за плечами), какие-то оранжевые диски, летающие по небу (на манер современных «тарелок» — НЛО), гниение родового дома, нашествие рыжих муравьев...

Необратимые процессы происходят и с самими Буэндиа. В образах первооснователей, величественных и смешных, тема одиночества имеет мажорный характер, он не иссякает сначала и в образах их сыновей. Но потом Хосе Аркадио превращается в совершенно опустошенного «сверхсамца», а Аурелиано проделывает путь до тирана. История Ремедиос Прекрасной — своего рода кульминация, ибо после нее утрачивается и двойственно звучащая мажорная тема. Вроде бы в отношениях Аурелиано Второго и Петры Котес перед нами любовь, а на самом деле — «рай разделенного одиночества», мимикрия под любовь. Сначала в их отношениях мы слышим знакомое нам оптимистическое, раблезианское начало, но затем оно приобретает эпикурейский оттенок, а под занавес все оборачивается разгулом бездуховной плоти, способной вдохновлять только на размножение кроликов и коров. И сам Аурелиано Второй подводит итог с лаконизмом пословицы: «Плодитесь, коровы, жизнь коротка!»

Голой животной страстью оказывается и любовь Маурисио Бабилоньи и Меме, от союза которых родится будущий отец ребенка-свиненка. И вот в финале романа мы снова встречаемся с двумя отпрысками Буэндиа — Хосе Аркадио и Аурелиано. Тот, кого зовут Хосе Аркадио и который, согласно своему архетипу, должен быть физически мощным и открыто безрассудным, — томный, вялый, он боится бойцовых петухов и устраивает в родовом доме какие-то блудливые декадентские игры.

Аурелиано Бабилонья похож на тех, кого звали Аурелиано, своей замкнутостью, сжигающими страстями, своей силой — на линию Хосе Аркадио, своей алчностью к познанию — на первопредка, и, кстати, он разводит бойцовых петухов. Ему-то, плоду животной страсти, и суждено расшифровать пергаменты Мелькиадеса и породить мифологическое чудище. Тема анамализации любовных отношений приобретает все более настойчивый и откровенный характер в эпоху разложения Макондо в банановой лихорадке и превращения людей в «палую листву». Важным символом этой нисходящей гуманистической траектории выступает тема публичного дома. Сначала в Макондо появляется какой-то убогий дом провинциаль-

ных шлюх; затем в период банановой лихорадки его обновляют парижские гетеры, приехавшие просветить макондян; затем (вспомним журналистские очерки Гарсиа Маркеса!) возникает целая улица публичных домов — своего рода поселок в поселке; наконец, все Макондо превращается в какой-то вселенский пошлый вертеп. Его «душа» — зоологический бордель, где развращены животные, то есть сама природа, а руководит им «подпора» рода Пилар Тернера. Здесь-то и наставляет Аурелиано Бабилонью пережившая всех, но уже рушащаяся «подпора», предрекая, что тетка Амаранта Урсула, от страсти к которой тот сгорает, будет принадлежать ему.

Так и происходит. Страсть последних в роду — и это отличает их от других любовных пар — напоминает страсть-любовь первых (наверное, не случайно ее зовут Амаранта, ибо «атага» — это любить), да и многим они напоминают первопредков. Амаранта Урсула энергична, полна жизни, стойкости и упорства, как первая Урсула. Как бы предчувствуя опасность, она, подобно Урсуле, сопротивляется запретной страсти. Аурелиано, как уже сказано, соединяет черты обеих линий мужчин Буэндия. Однако и их отношения, в отличие от простодушных страстей основателей рода, приобретают оттенок анимализма.

Жизненная энергия рода вспыхивает последним пламенем этой страсти-любви, чтобы на этом и погаснуть, ибо от одиночества их запретного союза родится, согласно пророчеству, младенец с хвостом. Возможно, родившийся младенец стал бы обновителем рода, ведь он единственный, кто был зачат в любви (как и первые в роду потомки), и не случайно он обладает мощным телосложением, наподобие Хосе Аркадио, и появляется на свет с открытыми глазами ясновидца, как Аурелиано. Но родится он, согласно неумолимому року, с хвостом. Наступил и момент истины. Все понято, осознаны все причины бед, но исправить что-либо невозможно, как невозможно было переиграть свою жизнь никому из рода Буэндия, когда они, глядясь в зеркало прошлого, осознавали свою жизнь на очной ставке со смертью. Макондо сметено с лица земли ураганым ветром как раз в тот момент, когда в зеркале пергаментов все прояснилось, ибо осужденный на сто лет одиночества род не имеет возможности заново и как-то иначе пройти свой путь. Время вернулось к своим истокам, оно кончилось, его больше нет. Нет больше ни жизни, ни смерти — только немотное небытие.

Апокалипсис? Безусловно, ведь это тот «последний ветер», который предвещала еще «Палая листва». Да и фамилия отца хвостатого младенца, если расшифровать ее переводом, будет: Аурелиано Вавилонский. Пал, пал Вавилон...

То животное-эгоистическое, «петушиное» хотение, что порождало насилие, приводившее к разрушению человеческого, — к отчуждению, одиночеству, неспособности любить, теперь материализовалось в апокалипсический образ человеко-животного. Как у Босха, как в «Калиббане» у Шекспира, в «Капричиос» Гойи, как у Джойса в «Улиссе», где, согласно мифу о Цирcee, люди превращаются в свиней, как человек-таракан Кафки, как носороги Ионеско...

Анимализация человека, наделение его признаками животного — это универсальная тенденция сознания, проявляющаяся всегда, когда возникает необходимость указать на недостаточность гуманистического в человеке, на его «неполноту» как человека. Однако, если у таких художников разных веков, как упомянутые Босх, Шекспир, Гойя, неполнота указывается, исходя из разного для разных веков идеала «полного человека», то в XX веке оскотинившийся человек — это тотальное отрицание гуманизма сознанием, для которого бытие — «кошмар истории», сознанием, для которого больше нет идеала.

Ну, а что у Гарсиа Маркеса? В его романе как раз и достигает, пожалуй, наивысшей остроты и решительности выражение именно такого сознания. Ведь перед нами миф о конце мира и человека, избежать которого невозможно, ибо всем правит рок, тот самый, что воплотился в мотивах насилия и инцеста, ибо надо всем довлеют архетипы, которые на то и архетипы, что изменить их невозможно. Тот самый чудака Хосе Аркадио Буэндиа, основатель, пытался открыть, как бы демонстрируя нам всю мощь человека, основные законы бытия, овладеть ими и поймать бога на пластинку лагертотипа, то есть овладеть природой, умением менять ее, а кончил тем, что был привязан к каштану, на последней ветке которого родился хвостатый потомок. Начали с животного насилия и кончили тем же — погрузились в животную стихию, обзаведясь хвостами...

Мы говорили, что роман Гарсиа Маркеса — это копилка всего арсенала мифотем XX века и идей философии «кошмара истории» и «абсурда бытия». Но сделал он со всем этим арсеналом по своему внутреннему смы-

слу приблизительно то же, что в свое время сделал с рыцарским романом Сервантес — он травестировал, опроверг, как не отвечающие времени, и жанр, и тип сознания, что его порождает, он высмеял, разоблачил и уничтожил их смехом. «Дон-Кихот» уничтожил рыцарский роман. С полным основанием можно говорить, что после «Сто лет одиночества» традиционный арсенал западного «пантрагического» сознания, исповедующего «кошмар истории» и «абсурд бытия», оказывается едва ли не исчерпанным. Здесь и идеология модернистского сознания, и его образный и концептуальный код оказались вывернутыми наизнанку смеховой травестией с позиций принципиально иного сознания.

Сам Гарсиа Маркес сказал так: «О «Сто лет одиночества» написаны тонны и тонны бумаги, говорились глупости, высказывались важные соображения и блистательные идеи, однако никто не коснулся той мысли, которая более всего меня интересовала, когда я писал книгу. Это мысль о том, что одиночество — противоположность солидарности, и эта мысль является сущностью, основой книги. Это объясняет поражение Буэндия, одного за другим, и крах Макондо»¹.

Одиночество и солидарность — два типа сознания. Одно опускает занавес над всемирным спектаклем, другое, оспаривая его, открывает будущее.

Остановимся на теме будущего в «Сто лет одиночества». Она есть в самом романе и противоречит, казалось бы, ведущей теме конца времени, возвращения его к истокам, к небытию.

Впервые тема будущего появляется во времена основания Макондо, которому предназначено погибнуть. Тогда Хосе Аркадио привиделся будущий шумный город с «зеркальными стенами». Во второй раз эта тема дебатруется в споре его с Мелькиадесом. Напомним, Хосе Аркадио утверждает, что это будет город со стенами из льда, а Мелькиадес, что Макондо исчезнет и на его месте возникнет «великолепный город с большими домами из прозрачного стекла», в котором не останется даже следов Буэндия.

Хотя о семантике символов «зеркальное — прозрачное — ледяное» мы уже говорили, остановимся еще раз на этом моменте. Зеркальное означает порочную повто-

¹ Bermejo Ernesto Gonzalo. 30 preguntas a Gabriel García Márquez. — Ahora, № 372, 28 de diciembre de 1970.

ряемость, кружение бед и времени. Лед — это комически травестированный знак идеального начала, как его понимает Хосе Аркадио, связывающий «ледяное» с «зеркальностью». Комизм в абсурдности: может ли быть город из льда, да еще в тропиках! Миражность идеала Хосе Аркадио Буэндиа, как и всех его «научных» открытий, находит полное воплощение в этой тающей глыбе мечты... В то же время мотив льда сохраняет и оттенок серьезной идеальности, будучи связанным также с мотивом «прозрачного», имеющим иной и прямо противоположный зеркальности смысл. «Зеркальное» и «прозрачное» противостоят, с одной стороны, как дублирующее и непроницаемое, с другой стороны, как способное быть проницаемым, дающее возможность видеть иное, а значит — будущее. И вот в этом-то качестве и сближаются идеальные начала «прозрачного» и «ледяного».

Метафора города с домами из прозрачного стекла (ледяными в комически-травестийной интерпретации) уходит своими корнями к тому источнику, который послужил для «Ста лет одиночества» арсеналом многих мотивов и общей структуры, — к Библии. Там, в Апокалипсисе на месте павшего Иерусалима воздвигается новый град: «...город был чистое золото, как прозрачное стекло». Повторялась эта метафора на протяжении огромного периода в религиозных утопиях и по-своему отразилась в социалистических утопиях XIX века — в сенсимонизме, где образ нового града воплощал идеальное будущее, в утопии Ш. Фурье, где возникает образ хрустального здания-дворца.

В романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» в «Четвертом сне Веры Павловны» возникает образ «чугунно-хрустального» дворца как образ идеального будущего. Источником его, видимо, были и утопия Фурье, и реальный, так называемый хрустальный дворец, построенный в начале 50-х годов XIX века в Лондоне и служивший символом прогресса и главным павильоном для всемирных выставок. После иронически-полемиического переосмысления Достоевским в «Записках из подполья» образ хрустального дворца стал важным «общим местом» художественно-философской традиции.

Возможно, образ прозрачного города Гарсиа Маркеса имеет связь с «Записками из подполья», возможна его связь с тем, также иронически, но по-другому осмысленным «Блумусалимом» — гигантским зданием с хрусталь-

ной крышей, который в «Улиссе» Джойса воздвигает Блум...

Как бы то ни было, нам важно подчеркнуть, что образ города с домами из прозрачного стекла, ассоциирующегося с мотивами чистоты и света (хрустальное, стеклянное, светящееся, сверкающее и — ледяное), продолжает огромную традицию утопических образов идеального будущего.

Сделаем здесь еще одно замечание относительно перевода приводившейся ниже фразы с предсказанием Мелькиадеса: на месте Макондо возникнет «великолепный город с большими домами из прозрачного стекла». «Великолепный город» — это и не точно и не верно по сути. У Гарсиа Маркеса сказано: «una ciudad luminosa». А это значит, сверкающий (или сияющий) город — идеальный град будущего.

Именно поэтому неверен перевод в цитированном русском издании «Ста лет одиночества» и последней фразы, где речь идет о гибели «прозрачного (или призрачного) города», в то время как верно будет: «зеркального (или призрачного) города». В гуманистической традиции в светлом «далеко» всегда светит хрустальный дворец. В то же время следует учитывать и то, что, как и весь художественно-философский арсенал, вошедший в орбиту «Ста лет одиночества», самый этот образ будущего города с домами из прозрачного стекла также захвачен стихией травести.

Достоевский, раздираемый противоречиями, видел на пути к хрустальному дворцу «стену природы» человека, который может и не захотеть его. У Джойса иронический образ утопического проекта отрицается всей философией «кошмара истории» и неспособности человека к прогрессу. У Гарсиа Маркеса утопические образы травестируются с иных позиций, которые, отрицая момент утопизма, вместе с тем сохраняют оптимистическое начало. Мы не найдем тому подтверждения в самом тексте, вера в будущее разлита во всем художественном целом произведения, она — в общей авторской позиции, во всей трагикомической его симфонии, являющейся, помимо всего, глубочайшим самораскрытием и откровением самого Габриэля Гарсиа Маркеса, как бы вывернутым наружу глубоко интимным его духовным дневником.

Мы говорили, что интимность «Ста лет одиночества» открыто заявлена образом того молодого, начинающего Габриэля Маркеса, который уехал в Париж, жил в бед-

ной комнатухе под крышей, как сам писатель, боровшийся с собой, преодолевший себя и рассказавший о Макондо, своих друзьях Буэндия и о самом себе. Он сам — часть мира Макондо, полностью разделяет его тяготы и, более того, он горячо и страстно любит своих Буэндия, не мифических злодеев, а просто людей, тех, кто творили и творят историю. Он страдал и боролся вместе с ними, бился вместе с ними в скорлупе мифа, пробивая его мечтой, идеалом. И он сорвал с сознания стискивающие, догматизирующие тиски одномерного видения, взорвал скорлупу смехом, устроив карнавальный Апокалипсис для себя, для своих учителей, для своих героев, для мифов и архетипов. Смех рассеял миф и отверг идею неодолимой жесткости архетипа, а значит, неизменности «природы человека». В этом суть. Глубинной основой спора, который ведется Гарсиа Маркесом, является проблема природы человека — центральная проблема всей гуманистической традиции, по-разному решавшаяся на разных этапах ее развития и приобретшая в XX веке совершенно особый характер.

Б. Л. Сучков писал в связи с романом Томаса Манна «Иосиф и его братья»: «В годы работы писателя над его романом, вопрос о природе человека, при всей своей внешней отвлеченности, стал на деле коренным вопросом современной истории, подошедшей к тому рубежу, когда человечеству предстоит решить вопрос о своем будущем и о своем существовании»¹.

Если это имело огромную актуальность тогда, то еще большую имеет сегодня, когда время совершает скачки (как в фантастической действительности Гарсиа Маркеса), на которые раньше потребовались бы столетия. Может человек меняться или не может? — вот основной вопрос проблемы природы человека. Для западной модернистской мысли «стена природы» — это неодолимый роковой барьер. В философии одиночества архетип задан заранее, а заданные этим архетипом параметры человечности не дано одолеть, как не дано изменяться мифу, кружащему в своих пределах. Расширение зоны гуманистического в пределах архетипа и мифа невозможно, время имеет циркулярный характер, что исключает развитие, а с ним и историю, как качественное изменение. Вот ряд внутренне взаимосвязанных феноменов «пантрагическо-

¹ Сучков Борис. Роман и миф. — В кн.: Манн Томас. Иосиф и его братья, т. 1. М., 1968, с. 6.

го» сознания: архетип, миф, индивидуализм, отчуждение, одиночество, насилие. Гарсиа Маркес, травестируя и идеологические основы этого сознания, и его художественный арсенал, противопоставил иной ряд: история, внутренняя свобода человека, неограниченность, поливариантность развития, коллективизм, солидарность, отношения братского единения.

Противопоставление архетипической жесткости, понимаемой с этих позиций ограниченности природы человека и качественной изменяемости мира, неограниченности его творческих сил, жестокая борьба этих двух начал и являются потаенным источником трагикомической травести «Ста лет одиночества». И это с необходимостью заставляет вспомнить Достоевского, у которого, при всей его противоречивости, никогда не иссякает вера в огромные ресурсы человечности, а признание внутренней свободы человека, а следовательно, его способности к изменению, преодолевает, проламывает «стену природы». Собственно, сама противоречивость человека и мира у Достоевского и есть гарант поливариантности путей развития. Таким гарантом у Гарсиа Маркеса является его концепция фантастической действительности. Пронизанная животворящими токами коллективистского родового начала, устремленного к своему вечному продолжению и утверждающего жизнь как бесконечную качественную метаморфозу, она противостоит «конечному» миру индивидуалистического сознания. То сознание кружит в пределах мифа по кругам дурной тавтологии; это утверждает возможность окончания времени мифа. Там превращение только в одну сторону — в сторону смерти, небытия, здесь — необъятная, вольная действительность, чреватая «чудом», то есть качественной метаморфозой.

Именно потому нам легко и вольно дышится в мире «Ста лет одиночества», хотя смех и травестия не снимают всей серьезности и глубины поставленных вопросов. Если здесь нет бессмысленного оптимизма вольтеровского Кандида, который и на плахе утверждал, что все идет к лучшему, или добродушного отпущения грехов, то нет ни тягостной безвыходности, ни угрюмого злорадства, ни старческого хихиканья над человеком, ни «тотального» нигилистического хохота над пропастью небытия. Смех Гарсиа Маркеса — поистине амбивалентен, он и хоронит, и возрождает. В его смехе — смех нашей «двутелой эпохи», хоронящей огромный социально-духовный материк и открывающей пути в будущее.

О смехе Гарсиа Маркеса хорошо писал Л. С. Осповат. По его мнению, сущность смеха Гарсиа Маркеса определяется переоценкой того типа мирозерцания, которое уходит своими корнями к Ренессансу, времени и освобождения индивидуума из-под религиозно-корпоративной морали средневековья и наступления эпохи, когда индивидуализм стал принципом общественной жизни, то есть буржуазного миропорядка. Потому, как это показал Л. С. Осповат на сюжете «раблезианских» отношений Аурелиано Второго и Петры Котес, сам смех Рабле стал объектом смеховой критики в «Сто лет одиночества»¹. Но важно понять, что карнавальная критика в «Сто лет одиночества» направлена не только против «индивидуума одинокого», оптимистический, раблезианский смех которого обернулся в наше время судорогой нигилистического хохота. У смеха Гарсиа Маркеса более широкий объект внимания: не история индивидуума, а история как коллективное бытие. Его интересует индивидуум не только, а может, и не столько в своем самостоянии (как Фолкнера, у которого родовое целое — это собрание одиночек, или «лучинок», как говорил Достоевский), сколько в связи с целым, с родом, в жизни которого и сокрыты законы истории.

Народ, род в целом, коллективное бытие, народная история — причем не только в масштабах конкретной исторической эпохи — буржуазного миропорядка, но в масштабах всей человеческой истории от начала и до современности — вот цель карнавальной ревизии «Ста лет одиночества». Таков масштаб смеховой критики Гарсиа Маркеса, и этот масштаб диктуется масштабом исторических процессов XX века, альтернативностью нашего времени. *Может* подняться на новую ступень гуманизма — уже не только человек, но народ, род человеческий в целом — или не может? На эти вопросы Гарсиа Маркес отвечает с точки зрения народного взгляда на историю, с позиций родового целого, вечно стремящегося к жизни. Потому в романе, где народ является и объектом и субъектом, сам смех, исходящий как бы из родового целого, направлен на сам народ как на творца прошлой истории.

Хоровой смех звучит в смехе Гарсиа Маркеса, это

Осповат Л. Латинская Америка рассчитывается с прошлым («Сто лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса). — Вопросы литературы, 1976, № 10.

народный смех на всемирной площади в конце «предыстории человеческого общества»¹ и у начал возможной подлинной истории человечества, народа, рода в целом — таково понимание исторического времени у Гарсиа Маркеса. Вспомним, как он пояснил свое понимание времени еще в «Похоронах Великой Мамы»: «Кое у кого, кто при том присутствовал (то есть на похоронном карнавале старого мира.— В. З.), хватило ума и таланта понять, что они стали свидетелями зарождения новой эпохи». То, что в «Похоронах Великой Мамы» было репетицией, черновым эскизом, воплотилось в «Сто лет одиночества» «для великого смеха всех грядущих поколений».

Таков масштаб карнавального пожарища, устроенного Гарсиа Маркесом на «территории» той самой историко-культурной, художественно-философской традиции, в рамках которой он формировался как художник-мыслитель. Таков масштаб того карнавального зеркала, которое поставил писатель перед лицом культуры Запада.

Гарсиа Маркес написал тот всеохватный, «тотальный» роман Латинской Америки, о котором он думал ежедневно ~~в течение стольких лет~~. Всеохватность его подчеркивается тем, что писатель включил в свою фантастическую действительность персонажей своих латиноамериканских собратьев — крупнейших писателей континента. Мы встречаемся на страницах «Ста лет одиночества» и с Виктором Югом, одним из главных героев романа Алехо Карпентьера «Век Просвещения», и с Артемио Крусом, главным героем романа мексиканца Карлоса Фуэнтеса «Смерть Артемио Круса», и с Рокамадуром, персонажем романа аргентинца Хулио Кортасара «Игра в классики», вплетаются в травестийную канву романа стилистические и образные аллюзии из Хуана Рульфо. Наконец, в орбиту карнавальной травести и всеобщего очищения вошли все герои всего творчества самого Гарсиа Маркеса.

Но ведь всеохватный латиноамериканский роман о насилии, одиночестве, отчуждении стал и романом всемирным. Как-то Гарсиа Маркес сказал: «За каждым повествованием, которое пишется сегодня, стоят десять тысяч лет литературы». И добавил: всем этим богатством необходимо овладеть, «чтобы знать, каков наш собственный возраст, в какой точке истории человечества мы находимся».

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 13, с. 8.

ся, чтобы продолжать это дело, которое делается со времен Библии»¹. Именно таков масштаб мышления в «Сто лет одиночества», романе, который стал гигантским карнавалом духовных, культурных, литературных форм, порожденных всей историей человечества и осмысленных с новых идейных позиций, с вершины XX века. Ведь в истории Буэндиа, этой смеховой библии, сошлись и мифология, и античная трагедия (Софокл), и эпос — эпос — эпос, и рыцарский роман, и ренессансная литература (Сервантес и Рабле), и писатели XVII века (Дефо), реализм рубежа XIX—XX веков, создавший семейную эпопею (Голсуорси, Золя и Томас Манн), по-своему откликнулись русская классика (Достоевский), американские реалисты XX века (Фолкнер, Хемингуэй), не говоря уже о крупнейших представителях той «пантрагической» линии западной литературы, которые неоднократно уже упоминались (Джойс, Кафка, Камю)...

Итоговое отношение к традиции — вообще признак искусства XX века, которое все вспоминает, все актуализирует, все вводит в оборот, чтобы все передумать и набраться сил для противостояния тому, что грозит человечеству. Вспомним, например, такую ключевую фигуру мировой живописи и гуманистической культуры XX века, как Пабло Пикассо. Травестийно-гротесковое отношение к наследию характерно и для западного модернистского искусства. Оно тоже подводит итоги, но по-своему, — для того, чтобы на этом поставить точку. Иной характер носит карнавальная ревизия у Гарсиа Маркеса и в творчестве близких ему по художественным принципам деятелей культуры Латинской Америки, рожденной духовным опытом революционной современности XX века.

Невозможно не вспомнить здесь такое выдающееся явление современной латиноамериканской живописи, как созданная в начале 70-х годов серия «Карнавал» известного кубинского художника Рене Портокарреро. Портокарреро рассказывал автору этих строк, как близко воспринял его «Карнавал» Гарсиа Маркес. И в самом деле, многое принципиально сближает художественный мир «Ста лет одиночества» и серию Портокарреро.

Как и в «Сто лет одиночества», в работах Портокарреро господствует эсхатологический мотив крушения ста-

¹ Bohemia, febrero de 1971, № 8, p. 35.

рого мира, как и у Гарсиа Маркеса, здесь карнавальная ревизия и основных жизненных сюжетов (любовь, смерть, насилие, страдание, одиночество, гуманизм...), и того, как они представляли в мифологии, мировой классике, литературе и живописи (Каин и Авель, Венера и Мадонна с младенцем, Прометей и Сан-Себастьян, Гамлет и Офелия, горящий Христос в облике линчуемого негра, падеде, исполняемое буржуа «конца века»). Как и у Гарсиа Маркеса, в орбиту травестики входит не только нравственный, но и эстетический опыт человечества, художественные формы и прежде всего сам гротеск. Гротеск Портокарреро впитал и травестировал и карнавальную эстетику кубинского и вообще латиноамериканского карнавала, мексиканскую живопись XX века, античный гротеск, Босха, Брейгеля Старшего, Дюрера, Гойю, Тулуз-Лотрека, Дега, самого Пикассо...

Как и во всяком истинно карнавальном искусстве, в «Карнавале» Портокарреро господствуют слившиеся воедино трагическая и комическая стихии, отрицающие и возрождающие силы. Как и у Гарсиа Маркеса, в «царстве смеха и плача» Портокарреро трагическое преодолевается оптимизмом, смерть — жизнью, стремлением к новому идеалу. Как и мир Гарсиа Маркеса, мир Портокарреро «двутел», причем по-настоящему, как на это способна живопись. У него из старого тела рождается новое, жизнь беременна смертью, а смерть рождает жизнь...

В кризисные эпохи человечество бросает все свои силы на преодоление страха катастрофы, сопровождающего крушение миров. Одно из самых радикальных средств борьбы со страхом — смелость смеха, карнавальное очищение. В новый мир человечество вступает, пройдя через чистилище смеха и плача, умывшись перед зеркалом истории. Карнавальный смех истории и звучит в симфонии фантастической действительности Гарсиа Маркеса, этого трагикомического образа современной «двутелой», рождающей эпохи.

Не только «прощай» прошлому — мифу, «предыстории человеческого общества», но и «здравствуй» — новому дню, подлинной народной истории, мы слышим в повествовании о тех, кого звали Буэндия, что и означает в переводе «Добрый день».

НАРОД И МИФ

«Сто лет одиночества», та большая книга, о которой с юношеских лет думал Гарсиа Маркес, стала и итогом поисков — и в то же время тем перекрестком, от которого дальше могли вести разные пути. Гарсиа Маркес нашел себя, однако увековечить тот стиль художественного мышления, что был обретен в борьбе с различными вариантами «будничного реализма», не означало ли впасть в иную разновидность догматизма? И характерно, что, если в многочисленных беседах с журналистами и критиками Гарсиа Маркес давал своего рода теоретическое обоснование своей концепции фантастической действительности, на деле сразу же после окончания «Ста лет одиночества» главным объектом пристального внимания в новом цикле рассказов «Невероятная и грустная история наивной Эрендиры и ее жестокосердой бабушки» стал самый ее источник — народное мифологизирующее сознание. И, как показал написанный затем роман «Осень патриарха», эти рассказы были далеко не только «упражнениями в стиле» для новой большой книги, но и предварительной разработкой ее основной темы.

Рассказы нового цикла, даже в сравнении со «Сто лет одиночества», — это буйно разлившаяся стихия поэтической фантастики. Сам Гарсиа Маркес как-то назвал их просто сказками, и действительно, уже в самом названии заглавного произведения цикла «Невероятная и грустная история наивной Эрендиры и ее жестокосердой бабушки» мы угадываем слегка пародированную типовую формулу сказки. Однако если в исконной сказке основной конфликт всегда развивается между силами добра и зла, то сказки Гарсиа Маркеса строились на ином конфликте: народное сознание и действительность, реальность и воображение, народ и миф.

Перечислим бегло темы и сюжеты рассказов этого цикла. В уже не раз упоминавшемся рассказе «Очень старый сеньор с огромными крыльями» речь идет о появлении в доме бедных жителей какого-то облезлого старичка с крыльями. Он остается у них до выздоровления и затем улетает. В рассказе «Самый красивый утоп-

ленник в мире» море выбрасывает на берег поражающий своими размерами и красотой труп некоего человека. Озадаченные люди не могут понять, кто это, но затем совершают обряд погребения. В рассказе «Последнее путешествие корабля-призрака» в сонную бухту вторгается великолепный океанский лайнер, о котором мечтал мальчик. Герои рассказа «Блакаман Добрый, продавец чудес» — два мага, владеющие тысячами способов всякого рода превращений. В основе рассказа, давшего заглавие всему циклу, лежит небольшой проходной эпизод из «Ста лет одиночества»: бабушка превращает свою внучку в проститутку, чтобы зарабатывать на ней деньги. В рассказе «Там, за любовью — вечная смерть» сенатор Онеси-мо Санчес, соблазняя жителей различного рода посулами, скупает их голоса для предстоящих выборов. Наконец, в цикл входит рассказ «Море исчезающих времен», о котором речь уже шла.

Общей территорией действия рассказов нового цикла стал маленький, захудалый морской поселок. Резкий контраст между жалким поселком, его угнетенными, словно закованными в цепи жизненных бед жителями и вольной стихией прекрасного в своей бесконечной и свободной игре сил моря составляет центральную художественную оппозицию всего цикла. Море в бесконечном преображении, полное чудес, мощной динамики, игры света, волн, запахов — это противостоящий унылой статике реальной жизни жителей поселка идеал вольного бытия, о котором могут только мечтать люди и в то же время символ возможного иного будущего. Верно заметил кубинский критик В. Лопес Лемус, что тот запах роз, который вдруг начинает наплывать с моря на убогий поселок (рассказ «Море исчезающих времен») — это «знак надежды»¹. Однако ограничиться только таким толкованием мало. Ведь в рассказе «Море исчезающих времен» этот запах роз имеет и иной оттенок, иные смыслы. Запах роз — это и какая-то одуряющая газовая пелена, которая окутывает сознание людей и погружает их в химерические видения. Из нее, словно нечистая сила, появляется в поселке тот самый новый цыган — «цивилизатор» мистер Герберт, который в романе «Сто лет одиночества» вместе с сеньором Брауном навел на Макондо банановую лихорадку. Нет, символ этот двойственный...

¹ L ó p e z L e m u s Virgilio. García Márquez: una vocación incontenible, p. 84.

Другой ключевой образ рассказов нового цикла и фундамент всей фантастической действительности Гарсиа Маркеса — народная ярмарка, феерия, балаган. То, что в «Сто лет одиночества» мы должны были угадывать, здесь обнаруживает себя открыто и в полной мере. Вольная ярмарка, праздничная толпа кочует из рассказа в рассказ. (В рассказе «Самый красивый утопленник в мире», как это всегда происходит в мире Гарсиа Маркеса, погребение тоже оказывается неотделимым от праздничности народного гулянья.) Подобно «Сто лет одиночества», сюжет каждого из рассказов нового цикла вполне мог бы быть рассказан на одном из таких народных гуляний, они сами как бы порождение праздничной толпы. Тут можно было бы услышать и фантастическую историю про старичка с крыльями, и про корабль-призрак, и про злую бабку, и про необыкновенного утопленника, и про чудотворца Блакамана. Впрочем, о Блакамане незачем было бы и рассказывать, потому что он здесь — в толпе и перед толпой со своими магическими штуками; он сам символ и апогей ярмарочных чудес, вольного моря народного бытия, в котором человек попадает в иное жизненное измерение, в своей вольности и способности к бесконечному преобразению сопоставимое с идеалом и символом свободной стихии — с морем.

Однако и народная феерия оказывается далеко не однозначным образом. Если запах роз, идущий с моря, может превратиться в гнилостный туман самообмана и просто злостного обмана, то и в народном балагане можно услышать не только сказку, которая разгонит тяжкий сон жизни и приобщит к идеалу, но и такой миф, который усыпит сознание и закует жизнь в тиски лжи. Оказывается, Мелькиадес, смехотворный чудотворец из «Ста лет одиночества», может оказаться и шарлатаном.

Темы опасной двойственности и текучей диалектики соотношения сознания и воображения, мифа и действительности едва ли не символическое воплощение получают в рассказе «Блакаман Добрый, продавец чудес». Здесь мы попадаем в самый разгар ярмарки, где с демонстрацией превращений и с рассказами о чудесах своей жизни перед толпой выступает Блакаман Добрый. В детстве его приметил маг Блакаман Злой, купил у родителей и стал обучать магии, чудесным превращениям, оказывающимся чудесами только в воображении наивной толпы, а на самом деле чистейшей воды шарлатанством. Образ Блакамана Злого, который, сверкая челюстью, полной зо-

лотых зубов, и смеясь над толпой, расточается у нее на глазах во прах, чтобы тут же снова воскреснуть, мог бы стать эпиграфом ко всему циклу рассказов. Разное бывает чудо, разные бывают чудотворцы, разные мифы сочиняются на ярмарке воображения. Отсюда прямой путь к теме творчества, писательства. Не случайно же однажды Блакаман Добрый словно проговаривается: «Ведь я — артист, художник», и не случайно он опасается, что однажды в «пепельную среду» его жизни (то есть в день поминок по кончившемуся карнавалу) сгниет и его талант. Речь идет о творчестве, об опасной оборачиваемости воображения — и народа, и тех, кто создает воображаемые миры, писателей. Блакаман Добрый и Блакаман Злой...

Перед нами Блакаман Добрый, который запер своего учителя и мучителя Блакамана Злого в наглухо забронированную гробницу (как в свое время Великую Маму), где тот бесится, пытаясь вырваться на волю. Но все-таки воспитал-то Блакамана Доброго Блакаман Злой, и оба они как две половинки единого целого.

Миф, воображение в своей плодотворной функции предстают в рассказах «Очень старый сеньор с огромными крыльями», «Самый красивый утопленник в мире», «Последнее путешествие корабля-призрака».

Первый из упомянутых рассказов относится к лучшим произведениям цикла, где интуитивно найдена тонкая дозировка фантастического и реального, не всегда сбалансированная в других рассказах. Пожалуй, с наибольшей полнотой воплощается здесь и идея животворящей силы народного мифологизма, который противостоит одномерной фантастике модернизма. Нет ничего «по ту сторону» мира такого, что могло бы удивить «эту» его сторону, то есть земную явь, полную чудес народной жизни. И потому залетевший «с другой стороны» ангел имеет совершенно обыденный вид: маленький, беззубый и облысевший старичок. Собираются люди, разглядывают больного старичка, помещенного в курятник, судачат, дивятся, причем скорее не явлению ангела, а его виду. Ангел явился, ну и что? Обычное дело. Окончательно отрицает потусторонность чуда «грустное представление», которое привозят, используя ярмарочное скопление народа, балаганщики: девушка, которая превратилась в паука из-за того, что не слушалась родителей (снова все тот же цитатный и полемический образ кафкианского происхождения!). Рассказ об истории этого чудища, паука величиной с теленка

и с головой девушки, был исполнен такой человеческой правды, что совершенно отвлек внимание толпы от ангела-прадедушки. Чудо не есть атрибут сверхъестественных, чуждых человеку сил, а рядовое явление народной жизни, и потому здесь господствует не страх, а смех. Сам постепенно выздоравливающий ангел похож на моряка-путешественника, да еще он распевает песни на каком-то, возможно норвежском, языке...

Мы уже говорили о том, как воспринял старичка-ангела, у которого взамен изношенных в конце концов вырастают новые крылья, крупнейший художник современной Латинской Америки Освальдо Гуаясамин: вечное обновление жизни, вечное ее возрождение. Воображение, сказка побеждают силы небытия, смерти...

Творческая сила воображения торжествует и в рассказе «Самый красивый утопленник в мире», который интерпретируется В. Лопесом Лемусом как аллегория духовного преображения Латинской Америки. Два десятка домов бедного рыбацкого поселка отождествляются им с двумя десятками стран Латинской Америки, а выброшенный морем жизни самый красивый утопленник в мире опознается жителями как некий мифический герой-освободитель. Его явление пробуждает в подавленном народе огонек солидарности и надежду на лучшее будущее. Думается, что такое чисто аллегорическое толкование вряд ли справедливо, поскольку противоречит самой природе художественного мышления Гарсиа Маркеса, чуждого всякого схематизма, однако несомненно, что миф, созданный самим народом, выступает здесь в положительной функции.

В рассказе «Последнее путешествие корабля-призрака» созидательная сила воображения мальчика, живущего серой, как бы погашенной жизнью где-то в сонной бухте, преображает жизнь. Его неистовая мечта одолевает действительность, и мощный и красивый лайнер, подобный тем, что, сверкая огнями, как символы иной жизни, проплывают где-то вдаль, входит в бухту. Но в этом врезающемся в берег лайнере есть что-то и от катастрофы. Не может ли необузданное воображение обернуться какой-то опасностью для жизни?..

Именно эта тема опасности мифов, создающихся продавцами фальшивых чудес, развивается в других рассказах цикла.

В рассказе «Море исчезающих времен» возникший вместе с розовым туманом невесть откуда мистер Гер-

берт с карманами, набитыми пачками долларов, организуя шарлатанскую ярмарку, на которой он скупает жителей поселка, выворачивая наружу их слабости и пристрастия и превращая их в послушных марионеток. Недобрая, миражная ярмарка...

Очень близкая по сути коллизия воссоздается в рассказе «Там, за любовью — вечная смерть». Онесимо Санчес, сенатор, соблазняя жителей поселка отдать голоса за него на предстоящих выборах, также устраивает своего рода ярмарочный балаган. Выстраиваются декорации, демонстрируются дождевые механизмы, портативные выращиватели домашних животных и т. п., наконец, перед обалдевшими бедняками, чтобы показать, что их ожидает, воздвигается будущий «город счастья» с картонными небоскребами и фанерными лайнерами. Один из персонажей точно разгадывает сущность «чудес» Санчеса: это «Блакаман от политики».

Заключительный рассказ цикла, а вернее небольшая повесть «Невероятная и грустная история наивной Эрендиры и ее жестокосердой бабушки» обобщила основные темы всего цикла и весь круг персонажей — так же, как это было сделано в «Сто лет одиночества» по отношению к предшествующим произведениям. Все сошлись на этом новом карнавале, в котором, как и в «Сто лет одиночества», принимает участие и сам автор, причем уже открыто. Он появляется ближе к концу повествования, рисуя себя в облике того юноши, что скитался в начале 50-х годов по колумбийским провинциям, продавая медицинские энциклопедии. Вместе со своим другом он прибывает в заполненный простым людом, контрабандистами, авантюристами некий провинциальный городок, где гремит народная ярмарка. Праздничная толпа — источник народной молвы, и здесь автор узнает историю наивной Эрендиры и ее жестокой бабушки.

Это недобрая, тяжкая история, таков и бушующий карнавал — пьяный, кошмарный праздник, замешанный на чем-то преступном. Организатор карнавала — бабушка, его центральный персонаж, так сказать, королева карнавала — Эрендира, безответная внучка, которую она, в наказание за то, что якобы по ее вине сгорел дом, заставляет отрабатывать его стоимость проституцией. Палатка, в которой Эрендира принимает длинные очереди мужчин, разносит по всей стране заразу недоброй флоры, и никто не может ее победить. Даже Улисс, влюбленный в Эрендиру, которому совращенная бабкой — злой

волшебницей — девушка не в состоянии ответить какими-то чувствами. Карнавал, где господствует очищающая сила народного веселья, подменен праздником уродов.

И не случайно бабка ездит по стране с рекомендательным письмом сенатора Онесимо Санчеса. Фальшивый карнавал Санчеса и злые чудеса бабки имеют общий смысл. По-другому можно было бы сказать, что перед нами карнавал, устроенный Блакаманом Злым, магия которого творит недобрые чудеса. Старичок-ангел здесь становится не воплощением вдохновляющего чуда, а страшной «звездной летучей мышью», которая опалит жизнь серным дыханием. Не случайно упоминается здесь и тот самый сверкающий город с домами из прозрачного стекла, что виделся в ином мире, где не останется одиночества, отчуждения, насилия. На таком карнавале он неизбежно обернется картонной и фанерной фальшивкой. Недобрый миф, создаваемый шарлатанами, творцами лжи, оболванивающими народ, получает символическое обобщение в мифе о всесиили злой бабки-волшебницы.

Несомненно, что своими далекими корнями жестоко-сердая бабушка связана с фольклорным мотивом Великой Мамы, который, как уже говорилось, сыграл важную роль в творчестве Гарсиа Маркеса. Бабушка из породы Великих Мам — всемогущих недобрых властительниц, почти что не подвластных смерти, причем обладающих каким-то опасным очарованием и даже красотой жестокости, мощной, хотя и недоброй творческой силой, способной подчинить себе человека, народ, лишить их воли и превратить в послушную марионетку. Именно это и делает всемогущая бабушка. Даже когда Улиссу удастся в конце концов после кровавого и кошмарного поединка убить бабуку, катарсиса не наступает. Здесь не может быть счастливой развязки, потому что после себя бабка оставила выжженное пространство душ и умов, развращенной и опустошенной жизни.

Наверное, не случайно Гарсиа Маркес назвал бабушку «белой китихой» — сравнение, которое неизбежно заставляет нас вспомнить о белом ките Моби Дике. Ведь у Г. Мелвилла, помимо всех прочих смысловых значений, белый кит — это воплощение неизбывного зла бытия, неодолимого для человека. У Гарсиа Маркеса белая китиха — олицетворение всесиилия шарлатанского мифа, парализующего человека, народ...

Вся глубина связи основной темы рассказов цикла, о котором шла речь, с одновременно писавшимся романом

стала ясна после его выхода. Очевидной стала и роль этого цикла как творческой лаборатории, где искали стиливые и образные ключи новой книги. Особенно плотно насыщен стиливыми и образными реминисценциями из «Осени патриарха» рассказ «Блакаман Добрый, продавец чудес», где на горизонте маячит иностранный крейсер, который пришел с дружеским визитом, да так и остался здесь на двадцать лет, где действуют морские пехотинцы, лечащие страну от «желтой лихорадки» самым простым способом — убивая всех подряд направо и налево и растаскивая флору, фауну и полезные ископаемые «заболевшей» страны...

Напомним, что идея романа о диктаторе зародилась у Гарсиа Маркеса в 1957—1959 годах, когда сначала в Каракасе, а затем в Гаване он стал свидетелем краха тираний Переса Хименеса и Батисты. Следы работы над новой книгой обнаружились в «Недобром часе», где впервые предстал странный местный тиранчик алькальд-мошенник, живущий в полном одиночестве, не зная даже женщины; затем в «Похоронах Великой Мамы» возник уже своего рода «черновой конспект» книги о диктаторе. Но прежде чем такой роман будет написан, предстояло сначала написать «поэму будней» народной истории, где неправый мир насилия и одиночества оказался исследованным до самых глубинных основ. Книга о диктаторе должна была стать как бы второй главой этого масштабного художественно-философского исследования «предыстории человеческого общества».

Единство развития художественно-философской мысли было ясно подчеркнуто Гарсиа Маркесом, который как-то вскоре после выхода «Ста лет одиночества» на вопрос, какой будет следующая книга, ответил, что теперь будет 200, 300 лет одиночества — книга о диктаторе. Собственно, тот самый диктатор, который станет героем «Осени патриарха», уже родился в среде Буэндиа. Полковник Аурелиано проиграл все 32 войны, которые развязал, но ведь он мог и выиграть, и тогда тот магический круг власти, который он очертил вокруг себя, мог бы выйти за пределы Макондо и совпасть с границами всей страны. Именно об этом думал писатель, сказавший однажды, что вариант «Аурелиано-победитель» маячил перед ним в ходе работы над «Сто лет одиночества», «но тогда получилась бы совсем другая книга, и потому я оставил этот поворот для другой книги, для книги о диктаторе»¹.

¹ Латинская Америка, 1980, № 1, с. 98.

Итак, Аурелиано Буэндия, пришедший к власти не на 10 и даже не на 100 лет, а на гораздо большее время одиночества. Если в «Сто лет одиночества» писатель претендовал на «всю действительность» народного бытия, то и в «Осени патриарха» почувствовавший свои силы художник не был согласен на меньшее — «вся история»...

За спинами тех диктаторов, свидетелем бегства которых был Гарсиа Маркес, толпились иные тираны и душегубы разного ранга, которых полна история и современность Латинской Америки. Как говорил Гарсиа Маркес, готовясь к новой книге, он долгое время не читал ничего, кроме сочинений о диктаторах, и мы ощущаем, что недостатка материала он не испытывал. Тут и «просвещенный» деспот доктор Гаспар Франсиа, который морил народ Парагвая в начале XIX века во имя «интересов нации», того же времени мрачный аргентинский душегуб из скотоводов Хуан Мануэль Росас, сбежавший в конце концов в Англию; здесь и «хозяин» Мексики на рубеже XIX—XX веков Порфирио Диас, которого смела мексиканская революция, начавшаяся в 1910 году; полуграмотные, а то и вовсе неграмотные венесуэльские диктаторы-скотоводы начала XX века, вроде Хуана Висента Гомеса; жестокие антильские деспоты, державшиеся у власти на штыках американской морской пехоты, — Мачадо и Батиста на Кубе, Дювалье на Гаити, Трухильо в Санто-Доминго, целая династия тиранов из клана Сомосы в Никарагуа; колумбийские душегубы Лауреано Гомес и Рохас Пинилья, при которых началась кровавая виоленсия; палачи гватемальского народа, начиная с Эстрады Кабреры до сегодняшних генералов-марионеток; «пожизненный» президент Парагвая Стресснер, самолично избирающий себя на новые сроки; наконец, модернизированные душегубы 60—70-х годов, вроде Пиночета, которые с помощью США подавляли народные революции и движения в Санто-Доминго, в Гватемале, в Сальвадоре, в Боливии, в Чили, в Аргентине и Уругвае... Несть им числа...

Сама жизнь ставила на повестку дня проблему диктаторства. Как рассказывал Гарсиа Маркес, мексиканский романист Карлос Фуэнтес предложил своим собратям из разных стран континента написать совместную книгу под названием «Отцы родины», где каждый из участников представил бы портрет «своего» тирана. Венесуэлец Мигель Отеро Сильва собирался написать о Хуане Висенте Гомесе, Хулио Кортасар об известном

аргентинском каудильо-реформисте Хуане Доминго Пероне, сам Карлос Фуэнтес о Санта-Ане, Карпентьер о Херардо Мачадо, Хуан Бош о Трухильо, Роас Бастос о докторе Франсиско. Только Гарсиа Маркес остался без «своего» диктатора, и не потому, что их не хватало в Колумбии, а потому, что он уже давно работал над такой книгой.

Задуманной книги, своего рода гойевской галереи, не получилось, но в середине 70-х годов почти одновременно вышли три крупнейших романа десятилетия: «Я Верховный» Роас Бастоса, «Превратности метода» Алехо Карпентьера, «Осень патриарха» Гарсиа Маркеса — книги, вызвавшие целую волну антидиктаторских романов по всей Латинской Америке. То была уникальная в истории мировой литературы, по-своему согласованная и масштабная художественно-идеологическая акция, настоящая война, объявленная художниками диктаторам и диктаторству.

В большинстве своем антидиктаторские романы были посвящены каким-то конкретным историческим персонажам, хотя замыслы, естественно, получали различное творческое решение. Роас Бастос написал о Гаспаре Франсиско, Алехо Карпентьер, опираясь главным образом на историю кубинского диктатора Херардо Мачадо, создал обобщенный, как он говорил, «образ-робот», дополненный чертами иных тиранов. Еще более высокой степенью обобщенности обладал диктатор Гарсиа Маркеса. Рассказывая впоследствии о работе над романом, Гарсиа Маркес указал как на основной источник «своего» тирана на венесуэльца Хуана Висенте Гомеса, отчасти он наделен чертами доминиканского каудильо Трухильо, в меньшей степени — тиранов из клана Сомосы, отчасти приметами фашистского каудильо и душителя Испании Франко. Однако писателю удалось достичь такой степени обобщения, что его диктатор вместили, подобно фантастическому пансиону для свергнутых тиранов, устроенного «его» патриархом, всех душегубов прошлого, настоящего и, более того, будущего.

Как и в рассказах цикла «Невероятная и грустная история наивной Эрендиры и ее жестокосердой бабушки», в «Осени патриарха» писатель, почувствовавший свободу воображения, совершал скачок в новое, еще более плотное измерение фантастической образности, где она доходит до той границы, за которой повествовательное начало могло бы увязнуть в непроницаемой метафоричности.

Ориентация на повышенную поэтическую насыщенность была сознательной. Еще до выхода книги в одном из интервью Гарсиа Маркес говорил: «Я пишу большую поэму об одиночестве власти, следовательно, ее надо писать так, как пишут стихи, отрабатывая каждое слово, каждую строчку»¹. А уже после выхода романа он признался: «Я ощущаю в себе призвание поэта, но чувствую, что выразить это лучше всего могу в прозе. Написать «Осень патриарха» для меня стоило огромного труда, ибо я вдруг обнаружил, что все написанное выходит александрийским или восьмисложным стихом...»² Однако этой грани писатель нигде не переходит, тонко сочетая поэтико-символический и прозаически-повествовательный планы, итогом чего и стала новая прозаическая поэма.

Писателю удалось сделать поэзию прозой, а прозу — поэзией. Образы «Осени патриарха» поражают, с одной стороны, своей вольной смелостью и необычностью, доходящей до грани логики, за которой — абсурд, а с другой стороны, огромной социально-исторической емкостью и точностью. Здесь поистине фантастика (и в этом смысле напрашивается сравнение с поэзией Маяковского) стала орудием социально-исторического, философского мышления.

Гарсиа Маркес говорил, что долгое время он ничего не знал о своей новой книге, кроме одного образа: старик, бродящий по дворцу среди... коров! Так и происходит в «Осени патриарха»: коровы бродят по дворцу, жуют гобелены, высовывают морды на «главный балкон отечества», откуда произносятся «исторические речи», слоняются по мраморным лестницам. На первый взгляд чудовищный, алогичный, образ оказывается по-своему не только объективно обусловленным, но и, более того, начинает казаться — такова сила его убедительности — единственно возможным, когда мы осознаем, в чем здесь дело. Ведь образ этот точно и кратко говорит о социально-исторических основах традиционного диктаторства в Латинской Америке, где испокон веку твердо держали в руках власть сменявшие один другого скотопромышленники-латифундисты. Вроде того самого Хуана Висенте Гомеса, который скупал бесчисленные земли и стада, метя скот личным президентским клеймом. То же самое происходит и в «Осени патриарха» — только президент-

¹ Bohemia, febrero de 1971, № 8, p. 35.

² Там же, 1976, июль, № 30, с. 28.

ские коровы рождаются здесь с наследственным родимым пятном вместо клейма!

Другой, необычный, резкий и мощный образ — проданное море. Море долго выторговывают у президента-диктатора иностранные послы, и в конце концов он продает его гринго, которые вывозят море в танкерах куда-то в Аризону, оставляя на его месте бесплодный лунный пейзаж с подводными хребтами.

Если первый образ говорит о такой почве латиноамериканского диктаторства, как отсталость, то второй об иной его основе — о зависимости.

Причем и этот второй образ не столь уж фантастичен, как, по утверждениям Гарсиа Маркеса, вовсе не фантастична его фантастическая действительность. В самом деле, ведь, например, доминиканские президенты-генералы рубежа XIX—XX веков Педро Сантана и Буэнавентура Базс торговали и своей страной целиком, и отдельными бухтами, выгадывая, кто больше заплатит, США или европейские державы...

На пересечении этих координат — отсталость и зависимость — и рождается феномен латиноамериканского диктаторства, бесконечная чехарда генералов, которых, как это происходит в «Осени патриарха», чуть ли не под руки вводили в старинные барочные дворцы времен вице-королевства морские пехотинцы из соседней северной страны, чтобы, возможно, на следующий день пинком сапога вышвырнуть их оттуда.

Образы, поражающие художественной мощью и в то же время огромной социально-исторической обобщенностью, что свойственна, пожалуй, только категориям исторической или философской науки. Поэтическая концентрация образа оказывается доведенной как бы до уровня логического понятия, и на этом уровне поэзия превращается в философию истории, а философия выступает в обличье поэзии...

Такой же высокой степенью обобщенности и концентрации отличаются и история патриарха, и его страна. В «Осени патриарха» фантастическая действительность совершила экспансию из маленького поселка Макондо на территорию всего континента. Гарсиа Маркес говорил, и мы чувствуем и узнаем, что основу изображенной им латиноамериканской страны составляют приметы той особой географической, природной, этнической и историко-культурной зоны, что называется Карибским бассейном, — карибский мир, который, согласно Гарсиа Марке-

су, охватывает, помимо Антильских островов, все атлантическое побережье от юга США — мира Фолкнера — до Бразилии. Это духовная и культурная родина Гарсиа Маркеса, его фантастической действительности, карнавализованный мир смешанного мулатского населения. Поэтому в облике столицы, в которой правит диктатор, можно узнать приметы Санто-Доминго, колумбийской Картахены-де-лас-Индияс (где жил и работал писатель), Пуэрто-Рико, англоязычных городов Антильских островов.

Звонкий, чудесный мир — тот самый мир буйной ярмарочной толпы, где царит Блакаман — продавец чудес. В городе, словно не прекращаясь, без перерыва длится вечный карнавал, несмотря на все тяготы, не умолкает праздничный шум, звучат крики зазывал, песни кубинского, пуэрто-риканского происхождения, прямыми и образными цитатами из которых Гарсиа Маркес обильно уснастил текст. Но хотя карибский мир — это основа фантастической страны, в ее географию включены приметы и внутренней, континентальной Латинской Америки. В стране Гарсиа Маркеса одновременно есть и Карибское море, и огромные хребты, наподобие Анд, и плоскогорья, и сельва, и непроходимые тропические болота, а человеческий мир пестр, как мир всего континента: креолы, метисы, мулаты, негры, пришлые китайцы, индусы, арабы...

Разорвав рамки пространства, писатель разорвал также и временные рамки и наделил своего героя неопределенным долголетием, в результате в этой картине — коллаже из географии и истории — весь латиноамериканский мир оказался собранным воедино и развернутым в синхронии. Где живет диктатор? Он живет нигде и везде — во всей Латинской Америке. Кто он такой, какова его биография и, более того, каков его облик — этого мы тоже не можем установить с достоверностью, хотя все приметы, кажется, налицо.

Если основу «Ста лет одиночества» составляла схема семейной эпопеи, то, по сути дела, в основе сюжетной структуры «Осени патриарха» лежит традиционная схема романа-биографии с одним героем, и она отчетливо проступает сквозь толщу поэтической образности и фантастики, но в то же время эта схема оказывается совершенно размытой. А происходит это потому, что и в образе той страны, которой правит диктатор, и в самом его образе взаимодействуют две противоположные тенденции. Одна — максимальной конкретизации, другая — максимального абстрагирования от всего реально-историческо-

го во имя создания обобщенного образа. Вроде бы перед нами совершенно конкретный человек — тиран, президент, но это обманчивое ощущение.

Казалось бы, можно воссоздать биографию диктатора в общих чертах: зовут его вроде бы Сакариас, отец остался неизвестным, нищая торговка птицами Бендисьон Альварадо родила будущего тирана, очевидно, в первой половине XIX века, в молодости он участвовал в гражданских войнах на стороне либералов, в президентский дворец его ввели английские моряки (английский капитал играл главенствующую роль в Латинской Америке приблизительно до рубежа XIX—XX веков, когда его начал сменять американский империализм). Перебив своих соперников, каждый из которых мог бы достойно заместить его, с тех пор он и царствует в Доме Власти в качестве бессменного президента.

Вот, казалось бы, портрет диктатора-корововладельца, деревенщины и самодура, хлопчущего по своему президентскому хозяйству: он самолично проверяет окна и двери, следит за дойкой коров, по вечерам бродит по залам, по-хозяйски поджигает коровьи лепешки, припечатывает указы пальцем, вызывая по-плебейски, враспояску встречает иностранных послов, с которыми торгует море.

Но если мы будем надеяться, что мы установили его имя и, хотя бы в общих чертах, его биографию и облик, и попытаемся опереться на добытые факты, мы тут же потеряем равновесие, и все наши выкладки рухнут. Противоречия заводят в тупик потому, что, создавая единый образ диктатора, действующего на всем протяжении сюжета, который складывается из ряда историй (история о двойнике и фиктивной смерти диктатора, о любви к звезде карнавала Мануэле Санчес, а затем к монашке Летисии Насарено, о ряде восстаний, о циклоне и т. п.), писатель одновременно точными, короткими ударами разрушает это единство.

Так, например, в одном из эпизодов романа автор, как бы забывая биографию своего героя, утверждает, что в президентский дворец он вошел уже смертельно уставшим от жизни, впадающим в маразм глубоким старцем. Уже в те времена он бродил по Дому Власти в шлепанцах, и одну из дужек очков заменяла нитка. А в другом месте мы встречаем утверждение, что диктатор носит очки в тонкой золотой оправе и что у их обладателя изящный почерк. То неожиданно вместо деревенщины перед

нами нарисованный в дешево-лубочной манере какой-то «печальный рыцарь» со скорбным взором и женственной, изнеженной рукой в шелковой перчатке, по-царски благословляющей народ из-за занавески вагона какого-то допотопного поезда. Эта деталь — рука тирана, то есть повелевающая длань, десница, — имеет особое значение. Если внимательно присмотреться, то можно обнаружить, что рука диктатора оказывается противоречиво «индивидуализированной» не меньше десятка раз: помимо упомянутой изнеженной ручки в шелковой перчатке, которая никак не может принадлежать тирану-деревенщине, это будет и русалочья рука, и гладкая, холеная (без «линий судьбы»), и грубая растопыренная ладонь, и круглые ладони... Другой подвижный, постоянно меняющийся символ, который разрушает единство образа диктатора и его истории, — это средства передвижения, которыми он пользуется. На первых страницах романа, где описывается «хозяйство» умершего тирана, обнаруживается, что он ездил на всем, чем угодно, начиная со старинных карет Эпохи Великого Шума (писатель использует народное присловье: «во времена великого шума», то есть очень давно) до лимузина времен Первого Века Мира...

И в конце концов мы оказываемся в положении папского посланника Деметрио Эритрейца, который, пытаясь установить истинную историю диктатора, нашел в монастыре три разные метрики, указывавшие три разных места и даты рождения и три разных имени. У этого диктатора нет имени, нет биографии, нет конкретной истории, в чем убеждает нас и сам герой. Утрачивающий память, больной старик как-то находит записку, в которой написано: «Меня зовут Сакариас». Он тут же отшвыривает ее — какое значение имеет имя для верховного властителя: «Я — это я!» Он аноним, его имя — латиноамериканский диктатор, а его возраст — это возраст Латинской Америки. Ведь недаром же этот старик, видящий себя в телевизионной передаче, смонтированной из старых кадров, снятых, когда он был бравым генералом и ездил в лимузине, выкрашенном в «цвета родины», носит на левом сапоге золотую шпору, подаренную ему Великим Адмиралом, то есть самим Колумбом, открывшим Америку! И не случайно где-то далеко от истории о фиктивной смерти диктатора автор как бы вскользь бросает фразу о том, что такие случаи в прошлом бывали уже не раз — этот отвратительный старик царствовал здесь во все времена. Одним словом, как только мы, казалось бы, упо-

рядочив хаотические события жизни диктатора, пытаемся продвигаться вперед, держась за нить сюжета, автор тут же возвращает нас к реальности своего произведения: здесь только фантастика.

Наделяя символы взаимопротиворечащими признаками, автор множит их, в результате чего расшатывается единство сюжета и центрального образа, но выявляется единство более высокого порядка — жизненная закономерность. Фантастика, как и в «Сто лет одиночества», стала в новом романе наимоощнейшим средством реализма, проникновения в самые глубины социальной истории Латинской Америки, мира угнетения, отсталости, зависимости, порождающих диктаторство — крайнюю форму неправого общества.

Главный прием, с помощью которого создается максимально обобщенный образ истории континента, вобравший в себя все основное, что мы могли бы узнать из массы сочинений на политические, социологические, экономические темы, — игра со временем. В основе этой игры — смешение примет, реалий, феноменов, относящихся к различным историческим эпохам от времен Первой кометы до эпохи Прогресса в рамках порядка (пародийный «переговор» названий североамериканских программ для стран Латинской Америки вроде «Союза ради прогресса») и их синхронное расположение. Многочисленные, удивляющие своей изобретательностью, живописностью, неожиданностью, детали становятся символами времени. Разрушая линейность биографии диктатора, эти символы делают его вездесущим, превращают его в оборотня, его историю — в историю всего континента. Само время утрачивает линейность, начинает кружить на месте, превращается в какую-то желеобразную массу. Кружащее время воссоздает одни и те же условия, ситуации, коллизии, повторяющиеся на разных уровнях «векового летаргического сна» истории, — отсталость, зависимость и, как их следствие, — безудержное насилие.

В одном из эпизодов романа мы вдруг оказываемся перенесенными в «историческую октябрьскую пятницу», то есть в октябрьскую пятницу 1492 года, когда произошло открытие Антильских островов. Народ страны, которой правит диктатор, предстает здесь в обличье обнаженных и наивных индейцев. Они обменивают на дурацкие красные колпаки и стекляшки, которые им предлагают пришельцы-конкистадоры, неведомые чужеземцам фрукты, овощи, перья и т. п. А те по-хозяйски при-

глядываются к ним, оценивают их телосложение, качество волос. И эта ситуация, где пародируется встреча Колумба с индейцами, распространяется писателем на всю историю континента, в которой латиноамериканцы выступают в роли отсталых туземцев.

Так, например, мы обнаруживаем, что у причала застыл «длинный, угрюмоей самой правды, броненосец десантников», брошенный морской пехотой, которая лечила страну от желтой политической лихорадки, а на рейде в это же время стоят каравеллы Великого Адмирала. Десантники-гринго обучили местных жителей пользоваться туалетной бумагой, носить туфли, привезли с собой такие удивительные вещи, как синтетические лужайки и портативные стульчаки и придумали для президента управление национальной безопасности. Они же завезли сюда «библию и сифилис», что за сотни лет до них проделали испанцы.

Идея единства истории на всех ее этапах утверждает вечностью старика. Многоликий и единый оборотень, он испокон веку царил в этой стране, морил народ, торговал морем (фамилии послов, с которыми он торгуется, сначала типично английские, потом немецкие и типично американские — тоже символы времени, выявляющие неизменность истории) и умножал свои стада. Все известия о его смерти каждый раз оказывались блефом, и каждый раз он снова обрушивался на народ, а как только народ охватывала политическая лихорадка, сюда прибывала морская пехота, проводившая его дезинфекцию, и страна снова погружалась в «вековой летаргический сон», в «спертый воздух застоявшегося времени». Диктатор сам уверен в своем всемогуществе, все верят в него, и время, на которое он шикает, как на мышшь, кружится на месте, задавленное неподвижной вечностью неправой власти.

Фантазмагория нарастает, и на ее вершине мы обнаруживаем, что диктатор — действительно оборотень. Утверждая, что в диктаторе не было ничего сверхъестественного, кроме (1) «чудовищных размеров килы и громадных, почти квадратных ступней с необыкновенно твердыми, искривленными, как ястребиные когти, ногтями», писатель целым рядом деталей, утрированием плотских отправления создает впечатление, что перед нами какое-то чудовищное, одновременно мрачное и сильное, страдающее и больное существо с немигающим взглядом игуаны, от которого исходит звериный запах. И не случайно, когда в конце романа люди рассматривают труп

генерала, не будучи уверенными в достоверности его смерти, он кажется им «старше любого смертного на земле, более древним, чем любое доисторическое животное» (курс. мой.— В. З.). Перед нами мифологическое существо, метафора, олицетворившая писательское понимание истории неправого мира, вечного и гниющего, неумирающего и клонящегося к упадку, всеильного и обреченного.

Здесь социальная фантастика Гарсиа Маркеса достигает своей вершины. И на этой вершине проясняется замысел, открывается вся глубина мысли писателя, вся мощь художественно-философского потенциала его произведения. Социальная фантастика Гарсиа Маркеса, а вместе с ней вообще вся история фантастического диктатора, оказывается сочиненной теми анонимами, которые в «исторический понедельник» робко вступили в президентский дворец — с чего и начинается книга. В этом анонимном «мы» — ключ к пониманию романа. От имени анонимов начинается и ведется повествование, мы слышим их воспоминания, размышления, но очень скоро в коллективный голос вплетаются другие голоса, они подхватывают рассказ, перебивают, без видимой связи дополняют его иными свидетельствами. Это голоса тех, кто был близок к тирану, тех, кто видел его случайно, тех, кто сталкивался с ним в той или иной ситуации или что-то слышал о нем, наконец, слышен голос самого диктатора, чаще всего обращенный к его матушке Бендисьон Альваро или переводимый в диалог с каким-то собеседником, остающимся «за кадром». Но весь этот нестройный хор объемляется голосом тех «мы», которые начинают повествование.

Если диктатор предстает в полный рост из суммы свидетельств, то итог всем свидетельствам, черту под ними все-таки подводит коллективное «мы» — голос народа. Это «мы» выявлено не только как субъект повествования, но и как другой герой романа. И, таким образом, оказывается, что перед нами роман с двумя героями. Один из них — умерший диктатор без имени («Я — это я!») и древнее любого доисторического животного; другой — анонимы «мы», хором рассказывающие его историю и размышляющие над ней. Эти два героя («я» — знак отдельной личности, индивидуума, «мы» — знак коллектива, народа) противостоят на протяжении всего романа (им соответствуют оппозиции «двух берегов жизни» — двора и города).

На их отношениях мы остановимся позже. Пока под-

черкнем, что в свете сказанного становится ясным, что история о бессмертном диктаторе, властелине мира, кружащем в вечном порочном, гнилом времени, не знающем никакого движения, оказывается народным мифом. Создан он всем народом — всеми теми, кто был не рядом с ним (рядом с собой он признавал только матушку Бендисьон Альварадо), а под ним, всеми, кто с разных точек зрения, с разных позиций, с разных уровней понимания феномена (а голоса противоречат друг другу, сталкиваются) рассказывает миф о диктаторе.

Кто-то из них видел женственную холеную руку в шелковой перчатке из-за занавески допотопного вагона, кто-то растопыренную корявую пятерню, кто-то бравого генерала, выступающего с экрана телевизора, кто-то ма-разматического старика, проезжающего в лимузине, кто-то оборотня с кривыми когтями, кто-то доисторическое животное, оставляющее огромные следы на дорожке сада и звериный запах. Теперь-то ясно, насколько оправдана форма повествования (в оригинале — поток речи с минимальным использованием разбивок и знаков препинания), понимаем причины алогизма сцеплений и подхватов рассказа, несостыковки деталей, фактов, причины множественности облика диктатора. Теперь мы понимаем, насколько оправдано кружение времени, смешение примет всех времен и синхронность размещения символов разных эпох. Ведь это синхрония мифа, мифологическое вечное время, не знающее исторического развития и кружащее только в пределах мифа.

Перед нами миф, выстроенный по всем законам мифо-мышления, более того, миф как бы в натуре, литературно необработанный. Неоднородный, многослойный, он запечатлел в различных своих слоях характерность психологии, социального поведения, мировосприятия целых общественных групп, составляющих народ, — простых темных крестьян, горожан, чиновников, военных, клира, приближенных диктатора, случайных людей из различных слоев. Благодаря этой множественности точек зрения — ведь мы слышим голоса целых общественных групп! — перед нами возникает редкая по насыщенности картина исторического и социального бытия. Психология народа, тип его социального поведения, отношение к неправой власти и самый механизм возникновения мифа открываются с исчерпывающей полнотой в этой коллективной исповеди. В этом «потоке сознания» народа угадываются анекдоты о генерале, хвастающем шпорами, которые яко-

бы достались ему по наследству от самого Великого Адмирала, о неграмотном мужлане — диктаторе-скотопромышленнике, скабрезные истории о гареме и любовных похождениях страдающего грыжей президента, который самолично пишет на стенах солдатского нужника «Да здравствует генерал!», кошмарные слухи о домах пыток и о массовых убийствах, невероятные сплетни и подхалимские «правдивые» свидетельства городской черни о «Генерале Вселенной», который вертит сутками, как хочет, наконец, слышны небылицы наивных крестьян об отце-защитнике, патриархе, который поворачивает вспять реки, приказывает деревьям плодоносить и излечивает младенцев, бычков, прокаженных и паралитиков. Все голоса сливаются в единый голос всех времен, в единый фантасмагорический миф.

Итак, снова миф. Но чтобы понять его природу и масштаб, следует обратить внимание на ситуацию, в которой он воссоздается звучащим голосом народа. Происходит это у трупа диктатора. Типичная для художественного мышления Гарсиа Маркеса тема смерти, умирания, стремление к организации повествования «вокруг трупа» с маниакальной точностью оказались повторенными и в новом романе, организовав весь его сюжетно-композиционный строй. Роман начинается с того, что народ, узнав о смерти диктатора, проникает во дворец, собирается вокруг его трупа и начинает судить и рядить о жизни диктатора, а значит, об истории страны и своей собственной истории; каждая последующая часть романа повторяет ту же самую сцену: народ, толпящийся у трупа диктатора.

В принципе организация повествования «вокруг» трупа, который провоцирует на осмысление закончившейся жизни, а следовательно, на самообнажение сознания, выливающегося в речевой поток, очень близка самому первому роману Гарсиа Маркеса — «Палой листве». Только здесь перед нами не внутренние монологи героев-одиночек, а громкая речевая полифония народа, исповедь всего народа, причем перед трупом не какого-то конкретного персонажа, а многоликого оборотня — олицетворения целой эпохи. Соответственный размах обретают и смерть тирана, и исповедь народа.

Гарсиа Маркес несколько раз бросает нам ключ: в одном случае он отметит, что диктатор лежит «на банкетном столе», то есть не просто на столе, на который в самом деле кладут покойников, а на праздничном столе, в другой раз он скажет: на «банкетном столе истории», то есть

на праздничном, карнавальном столе всенародной истории.

Вспомним «Похороны Великой Мамы», где смерть диктаторши и ее похороны оборачивались всенародным карнавалом, возвещавшим о наступлении новой эпохи. Вспомним «Сто лет одиночества», где гибель рода одиноких была чревата новыми пространствами уже иной народной истории. В предыдущем романе мы должны были угадывать основной структурный принцип художественного мира писателя, его фантастической действительности — лобовое столкновение жизни и смерти, на полюсах которых происходит взрыв трагикомического смеха. В «Осени патриарха» этот принцип выявлен и заложен в самую основу произведения. Перед нами снова похоронный карнавал, или трагикомический миф, трагедия в обличье комедии, или комедия в обличье трагедии. Трагикомическая трагестийная атмосфера пронизывает всю стихию нового романа, а смеховое жало направлено прежде всего на главных героев романа — на диктатора и на народ.

Чтобы понять идейно-художественный размах этой новой трагикомедии, следует вдуматься: народ, рассказывающий хором коллективный миф у труп поверженного смертью тирана, — что это? Ведь это трагестия античной трагедии, схема которой заложена в самый строй романа. Как и в «Сто лет одиночества», обращение к античной культуре, к мифологии, к классической трагедии стало средством максимального укрупнения художественно-философской мысли. Поняв общую ситуацию, мы можем обнаружить и понять логику множества иных трагестийных символов и мотивов, на которых строится биография диктатора, самый его образ.

Вот, например, такая деталь, которая вернет нас к любимой писателем «трилогии» Софокла о царе, а точнее — тиране Эдипе: у Эдипа «колченого» ноги были изуродованы отцом, у диктатора Гарсиа Маркеса огромные раздавленные ступни, которые он с трудом волочит по покоем дворца, населенного коровами.

Вот другой эпизод. Однажды диктатору приснился страшный сон: заговорщики убивают его ножами для разделки туш, а последний, завершающий удар наносит ему тот, кто во сне был его сыном. Диктатор умирает, истекая кровью из 23 ран. Наутро министр здравоохранения, листая пухлый том, скажет ему, что такая смерть уже известна в истории человечества, а затем речь пойдет уже

о реальном нападении заговорщиков на национальный сенат, где они надеялись убить президента-диктатора. Сенат, 23 раны, сын, убивающий отца-тирана... Конечно же, это фарсовая парафраза истории убийства Цезаря, которому в сенате было нанесено 23 кинжальных раны, а среди убийц был Брут — согласно народной молве, незаконный сын диктатора.

После выхода романа писатель назвал некоторые источники его мифологических и легендарных мотивов. Помимо сочинений о латиноамериканских и иных современных диктаторах он читал Плутарха, Светония, «Комментарии» Цезаря, другие сочинения античных историков, а также роман «Мартовские иды» американца Торнтона Уайлдера, названный им «лучшим пособием для разгадки тайны власти»¹.

Действительно, внимательно сравнив две книги, можно установить немало прямых перекличек и совпадений в трактовке образа диктатора, в деталях биографии, в типе поведения, в характере взаимоотношений диктатора с народом, которые определяются мифологическим постулатом божественного происхождения «отца родины», обожествляемого подданными. Но то, что в античной мифологии непререкаемая истина, то, что у Торнтона Уайлдера — серьезно-философская тема, в «Осени патриарха», как и в «Сто лет одиночества», — предмет травести, которая пародирует в кривом зеркале трагикомического смеха сакрально-серьезную «истину» и одновременно восстанавливает истину подлинную. Народ, толпящийся у трупы диктатора, хором рассказывает миф, но одновременно этот миф осмеивается, а тем самым разоблачается. То есть народ осмеивает и самого себя как создателя этого мифа о шарлатанских «чудесах» жизни патриарха.

Осмеяние — разоблачение мифа происходит на каждой странице одновременно с его воссозданием. Писатель достигает этого путем сталкивания различных оценок и интерпретации одного и того же случая, события, сюжета, разбрасывая их по роману, иногда на значительном отдалении. Причем, как и в «Сто лет одиночества», отношение у Гарсиа Маркеса к источникам, как мифологическим, так и историко-литературным, совершенно вольное, все почерпнутые мотивы свободно сочетаются и преобразуются в карнавализованной стихии романа. При

¹ García Márquez Gabriel. Los Idus de Marzo — El País, Madrid, 30 de septiembre de 1981, p. 8.

этом естественным основным источником пародирования для Гарсиа Маркеса, воссоздающего мир Латинской Америки, где господствует католическая религия, оказывается христианская мифология. Народное сознание в литературном карнавале, устроенном в новом романе, — так же, как и в карнавале жизненном, натуральном — не признает никаких авторитетов и едва ли не площадным смехом выворачивает наизнанку, богохульно пародирует новозаветные сюжеты, темы бога, Христа, богоматери.

Так, скажем, официальная мифология Цезаря, опиравшаяся на исконные мифологические мотивы, утверждала его божественное происхождение: мать зачала его от удара молнии, а появился он на свет через ухо или через рот. Одним словом, согласно этим мифологическим универсалиям, у божественного диктатора нет отца, ибо сам он воплощение божественной силы. Таков и диктатор у Гарсиа Маркеса, который выступает в роли укротителя изначального хаоса, устроителя мира, культурного героя — благодетеля народа: у него не было отца, а матушка Бендисьон Альварадо (Благословенная Заря!) зачала его непорочным образом. Такова официальная версия, которая внушается темному народу и которой народ и верит, и в то же время не верит, высмеивая подавляющий авторитет официальной мифологии. Разоблачающий глас народа утверждает, что зачатие патриарха произошло самым натуральным образом в темной комнатке придорожного кабака, только не известно от кого, ибо мать его была провинциальной шлюхой.

Народу внушается, что диктатор, как Христос, страдает за него и потому воскресает через три дня после своей смерти, а молва разоблачает: все три дня после смерти своего двойника генерал, затаившись, как зверь, — действительный сюжет, известный в латиноамериканской истории! — ожидал реакции народа на весть о своей смерти, чтобы расправиться с неугодными.

В другом эпизоде пародируются библейского происхождения мотивы мифа о Ноевом ковчеге: «творец расцвета», как именует пропаганда диктатора, разъезжает после наводнения по залитой водой столице в какой-то ладье, выкрашенной в цвета национального флага, и знакомая рука осеняет все вокруг крестным знаменем, приказывая (после окончания наводнения!), чтобы очистились небеса и опустились воды.

Разыгрывается спектакль и со смертью матушки новорожденного Христа. Она умирает от какой-то гнойной дур-

ной болезни, а народу демонстрируется простыня, на которой чудесным образом воплотился нерукотворный образ скончавшейся официальной Девы. А согласно молве, настырный папский посланец обнаружил, что «нерукотворный» образ намалеван обычными красками...

Вслед за этим писатель травестирует имевшие место в истории Латинской Америки реальные сюжеты о войне диктатора с Ватиканом. Добиваясь канонизации матушки в качестве национальной покровительницы (как в свое время добивалась канонизации местных святых латиноамериканская церковь), диктатор возит по всей стране, демонстрируя темному народу, «неукротимому стаду быков», которое сметет с пути всякого, кто поставит под сомнение божественность происхождения диктатора, — сначала тело, обложенное льдом, а потом — и всем это известно — просто-напросто мумию-куклу, набитую трухой.

Пародийный образ диктатора-Христа сливается с травестированным образом Цезаря. Точно так же, как и Цезарь в сочинениях античных историков и в «Мартовских идах» — «Хозяин погоды» и «Владыка мира», диктатор в «Осени патриарха», естественно, в травестийном переговоре, — «Генерал Вселенной» и «Генералиссимус Времени», которым он вертит, как хочет (на вопрос, который час, ему всегда отвечают: какой прикажете). Как и Цезарь, он — «Отец родины», причем не только в переносном, но и в буквальном смысле. У Цезаря были сотни незаконных детей, то же и у патриарха — рождающиеся от него недоноски бродят по всей стране.

Одинаково их отношение к женщине. Цезарь между делами или после обеда хладнокровно потребляет какую-нибудь попавшуюся ему под руку девочку-рабыню. У диктатора какой-то фантазмагорический гарем, наподобие солдатской казармы, откуда он, не разбираясь, вытаскивает ту или иную наложницу.

Вот здесь-то, в сфере самых интимных человеческих отношений, — как это всегда и бывает у Гарсиа Маркеса — кроются корни, начала и концы всей и всякой — индивидуальной и народной истории. Если для Уайлдера отношение к женщине — это одна из характеристик в ряду других, то для Гарсиа Маркеса — это гуманистическое ядро всей его художественной философии неправого мира. И как всегда это у Гарсиа Маркеса, «тезисы» его художественной философии излагаются с помощью травестийной «петушиной» образности, которая выявляет трагическое зерно индивидуалистического типа человека

и творимой им истории и одновременно снимает драматизм смеховым началом.

Петушинные мотивы незаметно разбросаны по всему роману. Словно ненароком, сообщается, что диктатор — любитель петушинных боев, завсегдатай галлеры и отчаянный игрок. Его соперники, конечно же, стараются из всех сил сделать так, чтобы его петух победил — иначе хоть кончай жизнь самоубийством, что и делает один из персонажей. В другом эпизоде вакханалию очередного избиения народа, которую развязывает диктатор, предваряет сцена петушиного боя в галлере. Увидев, как мрачный и хищный петух, забив своего соперника, клюет его голову, диктатор ощущает надвигающуюся опасность покушения и устраивает народу кровавую баню.

Как петух, хлопочет этот патриархальный хозяин в своем президентском хозяйстве, гоняет, как куриц, своих подчиненных, снует по двору, заботится о своем народе; как наипервейший петух, генерал забивает насмерть всех своих соперников, подобно тому как петух топчет своих наседок, он насилует всю страну, народ. Не случайно же в эпизоде, где генерал-патриарх проплывает в «Ноевом ковчеге» по залитой водой столице, вода усеяна тушками мертвых кур. Есть петухи, которых диктатор боится: объявив амнистию, диктатор разрешает вернуться в страну всем, кроме интеллектуалов, которые, как говорит генерал, хуже политиков, ибо у них, как у породистых петухов, постоянный жар в перьевых стержнях. Но покорный народ, одураченный пропагандой и одурманенный мифом, созданным самим же народом, послушно повторяет после каждого избиения, собираясь под президентским балконом славить первого петуха: «Да здравствует настоящий мужчина!» Точнее можно было бы перевести, используя слово, которым в оригинале назван диктатор, — «мачо»: «Да здравствует первейший самец!» Распространенный же символ «мачо» и «мачизма» как самоутверждения грубым насилием, напомним, — это петух...

В свете сказанного совершенно особое символическое значение приобретает та исполненная глубокого смысла деталь, что диктатор на левом сапоге носит золотую шпору, подаренную ему самим Колумбом! Петушиная шпора, перешедшая в наследство от того, чье открытие стало прологом кровавой бойни, устроенной в Америке европейскими завоевателями, и установления колониальной системы, поработившей на столетия коренное население континента, теперь символизирует не только дурную веч-

ность установившегося на открытых землях неправого мира, но и самые его человеческие основы.

Петушинная шпора — это знак нехватки истинно человеческого, гуманистического в человеке (и в народе): эпохи «предыстории». А свое самое яркое и полное выражение эта тема снова находит в сфере самых сущностных человеческих отношений (продолжение рода) и в то же время самой яркой форме истинной гуманистичности (неизвестной животному миру), какой является в философии Гарсиа Маркеса любовь.

У Торнтона Уайлдера Цезарь не страдает от отсутствия любви, это для него естественное, хотя смутно тревожное состояние; для диктатора Гарсиа Маркеса отсутствие любви значит много больше. Ведь он предстает перед нами не только в мифологизированном облике оборотня-петуха со шпорой и с кривыми, словно ястребиными, когтями, но и в облике простого человека, в его самой ранимой, самой интимной человеческой сущности.

Аурелиано Буэндия приводили в лагерь молоденьких девушек, чтобы он, как петух, потоптал их, диктатору никуда ходить не надо, у него под боком гарем-курятник. Не снимая генеральской формы, с саблей на боку и в сапогах со шпорой он силой берет женщин, как петух, «топчет» их в своем курятнике. Однако он не только петух, но и человек, и потому, топча своих куриц, каждый раз он ощущает невыносимую тоску и едва не плачет. Всего-то малость для генерала — отношения с женщиной! А оказывается, это главное. Он плачет потому, что лишен приобщенности к высшему в человеческих отношениях. В этом плане диктатор предстает перед нами не только воплощением неправого миропорядка, но и его жертвой, страдающей и бьющейся в скорлупе одиночества, как бились в ней одинокие Буэндия. Он страдает от неумения выйти за пределы своего ограниченного «я» и приобщиться к какому-то смутно ощущаемому им самим высокому началу. Одним словом, в тиране плачет загубленный человек, а вернее, существо, еще не ставшее вполне человеком, но устремленное к идеалу. Потому-то нас не удивляют кажущиеся парадоксальными слова Гарсиа Маркеса, который однажды сказал, что он во многом наделил диктатора своими личностными, автобиографическими чертами. Среди многих регистров смеха Гарсиа Маркеса здесь звучит и лирический, гоголевский смех сквозь слезы...

Дважды тирана, от которого рождаются одни недо-

носки, поражает любовь, и дважды он терпит жестокое поражение. Королева красоты карнавала Мануэла Санчес, в честь которой «Генерал Вселенной» объявлял прохождение кометы и полное затмение, бесследно исчезает (подобно вознесшейся Ремедиос Прекрасной), оставляя старика наедине со своей похотью. Во второй раз диктатор влюбляется в монашку Летисию Насарено, от которой исходит родной ему звериный запах. Видимо, не случайно возлюбленную диктатора звали Летисия (летисиа — лисица, и именно так звали мать Наполеона — Цезаря нового времени!), и не случайно она монашка, ведь монахиня, значит, — отказавшаяся от земной любви, неспособная к ней. И на деле любовь двух существ, неспособных к любви, превращается в пошлую историю с подозрительным финалом. От Летисии-лисицы (чтобы подчеркнуть игровое значение имени, писатель заставляет ее наматывать на себя — в тропиках! — лисьи воротники!) рождается сын Эммануэль — «ня, которым другие боги называют Бога», как сообщает автор, или, согласно толкованиям библейских текстов, одно из имен Христа. Но в один прекрасный день и мать, и сын гибнут страшной смертью, и опять, видимо, не случайно зеленщицы на базаре шептались, что такого не произошло бы без согласия генерала. И в самом деле, ведь «божественный» Эммануэль мог бы стать и Брутом или свалить отца с помощью матери, которая вместе со своей многочисленной родней постепенно завладевала браздами правления, а затем объявить, что отца у него (как и у его родителя) не было. Недаром ведь он «Эммануэль»...

Так и не дано генералу познать любовь — влюбившись, он держит руку на сердце (другое пародирование христианской символики), но от этого рука только разбухает. Генералу с распухшей рукой противопоставлен образ «вечного народа», также держащего руку на сердце и знающего, что такое любовь. С тоской диктатор предчувствует, что когда-нибудь, когда его уже не будет, все так же будет играть волынка где-нибудь на свадьбе простых людей...

Нет, Гарсиа Маркес ни в коей мере не идеализирует народ эпохи «предыстории человечества». О нем он все сказал уже в «Сто лет одиночества». Какая уж там идеализация и в этом новом мифе, созданном самим народом?! И народ предстает у него в самых разнообразных своих обликах, в том числе и в образе «стада быков», фанатично преданного «отцу родины», слепо верящего в него

и в то же время ненавидящего своего мучителя. Бессильный против мифа, созданного им самим, народ безысходно кружит в «спертом воздухе застоявшегося времени». Диктатор между прочим знает секрет дурной вечности и точно раскрывает его: «Это люди, лишенные истории». К такому же выводу приходит и народ, размышляющий в исторический понедельник у трупа диктатора, лежащего на банкетном столе: «Мы не знали никакой другой истории своей родины, кроме той, которая была историей его самого, не знали иного отечества, кроме того, которое он сотворил по своему образу и подобию». Это голос уже иного «мы». Ведь народное «мы» предстает отнюдь не монолитным на всем протяжении романа, оно имеет свою диалектику. Одно «мы» принадлежит порочному времени диктаторства — это «мы» робких анонимов, опутанных суевериями и мифами, другое — критическое, бунтующее, размышляющее. Сначала воплощенное в сознании автора, оно начинает судить не только диктатора, но и самого себя и постепенно объективироваться. В финале — это судящий «глас народа», сливающийся с голосом автора.

Взаимоотношения диктаторского, индивидуалистического «я» и коллективистского народного «мы», осознающего суть диктаторства, свое положение и свою роль в его истории, — этих двух «берегов жизни», двух форм сознания и бытия, развивающихся в противоположных направлениях, — и составляют внутреннюю основу романа. Определить и указать в каждом случае «пальцем», где присутствует авторская точка зрения, было бы непосильной задачей — она везде, даже в голосе диктатора. Страдальческая усмешка, саркастическая гримаса, понимающая улыбка, наконец, смех «сквозь слезы» адресуются автором в равной мере и диктатору, и народу как двум неразделимым частям единого феномена. С позиций диктатора, активного творца своей истории, особенно очевидны и темнота, и наивность простого народа, лишенного собственной истории, и подлость подхалимствующей и хихикающей черни. И мы ощущаем, что временами автор смотрит на толпу у трона как бы со стороны богоравного плута, единственного, кто имеет право быть и является личностью. Но оценивается, естественно, мир с иной точки зрения — с позиций народного идеала и нового народного коллективизма, и потому смех автора — это смех народа и над самим собой, и над своей историей. Народ, знающий любовь, выступает источником и хранителем светло-радостного живительного начала, противо-

стоящего холоду одиночества. Начала, что проистекает из ~~идеалы~~ идеала новой родовой жизни в гармоническом единстве с природой — чудесным бытием, фантастической действительностью, которая, как и в «Сто лет одиночества», хранит прообраз иного времени, противостоящего времени мифа и одиночества.

Как и в «Сто лет одиночества», внутренне синонимичному ряду «индивидуализм — одиночество — насилие — порочное, круговое время мифа» противостоит ряд «народный коллективизм — солидарность — братское единение и любовь — развивающееся время истории». Эта антиномия воплощается снова путем искусного сочетания двух враждебных концепций времени — кружащего времени мифа и прогрессивно развивающегося времени истории. Ведь одновременно с эффектом кружения времени писатель создает ощущение его движения, причем главным образом не за счет применения символов времени, которые, как мы уже говорили, напротив, служат для создания эффекта его неподвижности, неизменности на всех этапах. Этот эффект возникает благодаря противоречащей идее бессмертия диктатора теме его смертности. Как это положено в мифе, предании, гадалка, провинциальная Кассандра-провидица, нагадала по гладкой ладони тирана (знак бессмертия) предел его жизни. Его знают и диктатор и народ. Древнего тирана стерег рок, главный и самый опасный враг современного деспота — время. Тиран отгоняет его, ссорится с ним, приказывает менять календари, часам бить два раза вместо двенадцати. В ослеплении власти тиран начинает верить в свое бессмертие, шикает на навещающую его тень смерти, но все время получает напоминание о том, что есть иная вечность, что есть иная сила.

Трижды диктатор испытывает чувство унижения. Один раз, когда «Генерал Вселенной», наблюдая прохождение кометы, пришедшей из бездны космоса, сознает свое ничтожество и фальшь своего богоподобного положения. Другой раз, когда он видит триумф великого поэта рубежа XIX—XX веков Рубена Дарио, выдающегося никарагуанца, единственной, кроме Великого Адмирала, исторической личности в романе. В третий раз диктатор испытывает унижение, выходя на «главный балкон отца», перед которым после очередного избития собрался народ, чтобы славить своего патриарха. Тиран чувствует страх и понимает, что он «никогда не отважится беспретно встать в полный рост перед бездной, имея

которой — народ», или, как говорится в другом эпизоде, перед народом — «необъятным в своей непостижимости океаном». Все образы-символы «космос — комета — поэт — бездна-море — народ» оказываются взаимосвязанными между собой внутренней логикой, все они являются идеальными знаками иного, будущего времени, противостоящего времени дурного мифа, насилия, одиночества и индивидуализма.

Особое место в этом ряду занимает ключевой образ романа — море. Море, которое продает диктатор, символизирует далеко не только социально-политическую ситуацию зависимой Латинской Америки, образ этот имеет и более глубокие смысловые значения¹. Как и в рассказах цикла «Невероятная и грустная история наивной Эрендиры и ее жестокосердой бабушки», море — вечная вольная, великолепная в своей красоте и мощи стихия, как бы воплощающая мощь и красоту вселенной, — противостоит тяжелой статике времени вечного насилия, дурного сна народа, закованного в цепи мифа неправого мира. Диктатор знает цену морю. Ведь тиран, родом из континентальной части страны, как он однажды признается, затеял-то все войны и боролся за президентское кресло только для того, чтобы увидеть море и завладеть им. Потому он так долго и жестоко торгуется с иностранными послами, прежде чем продать море, которое одновременно является и самой сущностью родины — народом, и, более того, как бы духом жизни, самой сущностной силой живого бытия.

Человеческим олицетворением вольной стихии «вселенной — моря — народа» выступает поэт-комета. Поэт — наиболее полный выразитель океана-народа, глас вселенной, времени, иного мира и иного времени, носитель идеала красоты и вольности, разлитой в самой природе и народной жизни. Поэтому оппозиция «диктатор — поэт» приобретает особое смысловое значение.

Возможно, оппозиция диктатора и поэта восходит к роману Торнтона Уайлдера «Мартовские иды», где опустошенному Цезарю противостоит знаменитый древнеримский поэт Катулл, безнадежно влюбленный в Клодию, своего рода женский вариант извращенного тирана. Безоглядная любовь Катулла, питающая его жизнь и поэзию,

¹ Справедливо подчеркнуто значение образа моря в работе: Moreno Turner Fernando. El mar del tiempo perdido.— Araucaria, 1983, № 21.

воплощает творческое начало бытия, связь поэта с вечными силами жизни. Потому-то Цезаря так влечет к Катуллу, который жил, как и Софокл, так, «словно Альпы всегда перед ним, тут». Потому-то так влечет и диктатора Гарсиа Маркеса к Рубену Дарио, поэту, который, противопоставив в свое время идеал красоты, утонченную духовность бездуховности мира, которым правит олигархия, стал символом творческих сил и таланта пробуждающейся к новой исторической жизни Латинской Америки. Поэт, поэзия, в конечном счете,— это единственная равная в своей мощи сила, противостоящая неправому миру, и самый опасный его враг. Потому так беспомощны Цезарь перед Катуллом, а патриарх перед Рубеном Дарио...

Важно отметить при этом, что образно-стилистические элементы поэзии Дарио стали важным компонентом художественной системы самого романа Гарсиа Маркеса. Как пояснял писатель, его «книга обыгрывает язык Рубена Дарио... сделано это было умышленно... я стал думать, какой поэт был типичным для эпохи великих диктаторов, которые правили, подобно феодалам периода упадка, и таким великим поэтом, вне сомнений, был Рубен Дарио»¹. Сам писатель указал некоторые эпизоды, где широко используются в травестийной канве романа цитаты из поэзии Рубена Дарио, другие установили исследователи. Среди цитируемых, например, широко известный «Триумфальный марш», предвещающий новое будущее Латинской Америки, но главное в нем — использование общих принципов искусства Дарио с типичными для него моментом повышенной эстетизации действительности, поисками избыточного, резкого, неожиданного, даже экстравагантного образа, тонкой звуковой и цветовой нюансировкой. Все это характерно и для стилевой избыточности, плотной поэтической насыщенности «Осени патриарха». Сама «фантастическая действительность» Латинской Америки, символизируемая в «Осени патриарха» бесконечной поэзией моря, океана-народа, оказывается во многом созданной на основе переработки поэтики Рубена Дарио...

Как и в «Сто лет одиночества», вольная действительность, противостоящая дурной статике мифа, народная жизнь, хранящая в себе идеал будущего, становятся тем мерлом, которым мерится неправый мир и отвергается его дурная бесконечность. Диктатор чувствует, знает —

¹ Латинская Америка, 1980, № 1, с. 105.

и это ему нагадала в свое время провинциальная Кассандра по гладкой ладони,— что настанет день его смерти.

Символ иного времени, пробивающегося сквозь застывшую массу мифа,— такая исполненная сарказма и юмора деталь, как горящий корабельный фонарь, который диктатор, завершив вечерний обход дворца и запалив коровьи лепешки, вешает на крюк у комнаты, где он спит, на случай возможного бегства. На вершине власти, богоравный, он оказывается самым обычным человеком, да еще напуганным, больным, униженным, по-своему глубоко несчастным и страдающим. На всем протяжении жизни, даже в минуты своего наибольшего подъема, он находится как бы в постоянной, медленной агонии. Уродство, грыжа, гниение, маразм, утрата памяти, которыми он был отмечен с самого начала, когда впервые вошел в президентский дворец, также оказываются символами неуклонно делающего свое дело времени. В многозначном контексте произведения его болезни приобретают символический смысл, связывая воедино социальное и собственно человеческое — гуманистическое. Если гниение диктатора — это знак гниения неправого миропорядка, то это одновременно и гниение исторического типа человека, порожденного этим миропорядком. На вершине самовласти, возведенного в последнюю степень индивидуализма, тиран, противопоставивший себя людям, миру, всеобщей жизни, начинает расплачиваться за это психозом страха, неутихающим страданием абсолютного одиночества и творческим бесплодием. С вершины гипертрофии «я» начинается обратный путь — путь утраты того, что свойственно человеку как человеку, деградация личности, возвращение ее к животному началу.

Есть и другая сторона в этом процессе одичания: индивидуум на вершине индивидуализма утрачивает свою индивидуальность, а это означает распадение человека, превращение его в ничто. Дважды в романе заходит речь об имени диктатора. Первый раз, на вершине власти, он отказывается от имени (я — это я!), и мы так и не знаем, действительно ли названное имя (Сакариас) было его. Во второй раз он вспоминает свое имя, не называя его, когда за ним приходит смерть. Теперь уже смерть зачеркивает имя диктатора, называя «Генерала Вселенной» древнегреческим именем Никанор,— так, как она называла тысячу лет назад античных тиранов, приходя по их душу. Ведь Никанор — это значит «видящий победу», в

этом случае не свою, а победу смерти, а это значит и победу времени, истории, жизни.

Обратим внимание на то, как умирает диктатор. Здесь все пронизано мотивами, суммирующими идейные смыслы романа. Ведь происходит убийство тирана, именно так, как однажды ему приснилось во сне с сюжетом смерти Цезаря. 23 окна дворца, в которые он видит город, лишенный моря, но дышащий жарким дыханием непостижимого народа-океана,— это 23 кинжальных удара, нанесенных диктатору самой жизнью, историей, временем, народом.

Как и в «Сто лет одиночества», перед гибелью тирана, этот потомок полковника Аурелиано Буэндия, взглянув в зеркало смерти, поймет, в чем состоял тайный порок его жизни — неспособность к любви, которую он заменил на одинокую страсть к власти. Но изменить ничего нельзя, и ему остается только, вцепившись в лоскутья паруса (ладья Харона!), нестись в небытие.

Старик умирает в затасканной одежонке... но в «исторический понедельник» робко проникающие в его дворец анонимы нашли его в полной генеральской форме с золотой шпорой на сапоге и в той позе, в какой он должен был умереть согласно преданию. Такова сила мифа.

И здесь возникает еще одна важная тема — тема смертных отношений народа с диктатором. Диктатор предстал после смерти в своем генеральском величии потому, что над народом довлеет инерция порочного времени, потому что он, не проснувшись от «тысячелетней спячки», все еще верит в миф. Это народ обрядил диктатора в форму и теперь в растерянности толпится вокруг «банкетного стола истории», ожидая, воскреснет старик или нет. Более того, народ скорбит «неподдельной скорбью». Робко и беспрекословно подставлявшие себя под клюв петуха анонимы теперь не знают, как жить без него, или, иными словами, люди, не имевшие другой истории, кроме той, что творил диктатор, не умеют ее делать. Миф, созданный народом на основе тех басен, что внушались ему самим диктатором и его пропагандой, стискивает своей липкой массой сознание народа. Вот опасная сторона мифотворчества «Блакаманов от политики», продавцов фальшивых чудес, которые могут направить мощную силу сознания и воображения народа в роковую для него сторону.

Но в финале народ предстает все-таки иным. Народ, боготворивший диктатора, «любивший его с неиссякае-

мой страстью» и ненавидевший его, находит свой «берег жизни». «Бессчетное время вечности» кончилось, значит, кончилось время мифа, и оно теперь должно пойти вперед.

Сколько смысла в этом финале, мы поймем, если отдадим себе отчет, почему смерть позвала латиноамериканского диктатора так, как она звала древнегреческих тиранов. Дело в том, что, заложив в образ диктатора черты древнего тирана, писатель тем самым предельно раздвинул временные и смысловые рамки своего произведения. Мысль писателя пошла за пределы Латинской Америки и за ее возраст в глубь истории мира, к его «началам». Вот почему на «банкетном столе истории» перед народом, который пробудился после «тысячелетней спячки», лежит существо «древнее доисторического животного». Вместе с его смертью умирает измеряемая веками доисторическая эпоха «предыстории» человечества, и должна начаться подлинная история человечества, творимая на иных, гуманистических основах — основах народного коллективизма, но коллективизма нового, не того, что объединял людей в стадо быков.

Возможно, образы «Осени патриарха» утратили ту «дымку» поэтической загадочности, что придавала особую прелесть образам «Ста лет одиночества», но зато здесь художник выиграл в ясности философской мысли и в мощи художественного обобщения. В «Осени патриарха» коренная для Гарсиа Маркеса идея необходимости для человечества прощания с прошлым — «предысторией человеческого общества» — и вступления в принципиально новую социально-духовную эпоху, в эпоху подлинной истории и новой гуманистичности приобретала окончательную ясность. В сравнении со «Ста лет одиночества», прибавился и новый мотив — мысль об опасности, которая таится в самом народе-мифотворце, предупреждение против опасности мифов, душащих народную жизнь, историю...

Роман «Осень патриарха», вся идейно-художественная система которого связана с большими идейными течениями века глобального духовного переворота, века кризиса буржуазного мира и его культуры, явился порождением зрелого сознания художника. Характерно, что именно в этот период Гарсиа Маркес стал все больше времени отдавать общественной деятельности, участвовать в кампаниях солидарности с кубинской революцией, с чилийским народом, ставшим жертвой контрреволю-

ционного фашистского переворота 1973 года, выступать с политической публицистикой, посвященной борьбе народов Вьетнама, Анголы, подвигам никарагуанских революционеров, боровшихся с диктатурой Сомосы, а затем сальвадорских патриотов. В 70-х годах Гарсиа Маркес стал виднейшей фигурой патриотического движения латиноамериканской творческой интеллигенции за демократию и суверенитет, а в 1978 году он был удостоен Димитровской премии (Болгария), присужденной ему за вклад в борьбу за демократию, против империализма и фашизма.

Исполненным большого внутреннего смысла стал такой яркий жест Гарсиа Маркеса, как принесенная им своего рода публичная клятва не публиковать художественных произведений и все время уделять политической журналистике до тех пор, пока не падет чилийский диктатор Пиночет. И действительно, с 1975 года, когда вышла «Осень патриарха», до 1981 года новых художественных произведений Гарсиа Маркеса в печати не появлялось. Открытый вызов, брошенный диктатору писателем, приобретшим к тому времени уже мировую славу, по-своему воспроизводил в жизни тот сюжет, что разыгрался в «Осени патриарха» между тираном и Рубеном Дарио — неоднократно возникавший типичный универсальный сюжет мировой истории и мировой литературы: противостояние тирана-царя и поэта-мудреца. Две фигуры, с максимальной полнотой воплощающие враждебные начала жизни — антигуманизм и гуманизм. В интервью журналу чилийской эмиграции «Араукария» Гарсиа Маркес рассказывал, что однажды ему довелось увидеть совсем близко своего противника в исполненной большого символического смысла континентальной дуэли — Пиночета. «Я не испытывал к нему ненависти, и это меня обрадовало, — говорил писатель, — у меня было только чувство жалости». Той самой, что испытывал поэт к загубленному человеку, плакавшему в одиноком патриархе, а вернее не загубленному, а существу, еще не ставшему вполне человеком...

Впоследствии, в 1981 году, уже после выхода первого после «Осени патриарха» художественного произведения — повести «История одной смерти, о которой знали заранее» на состоявшейся в Гаване Первой встрече представителей интеллигенции в защиту суверенитета Латинской Америки чилийская делегация во главе с известным политическим деятелем и писателем Володей Тейтельбой-

мом выступила с поддержкой прекращения писательской «забастовки» Гарсиа Маркеса, заявив, что публикация новых художественных произведений Гарсиа Маркеса станет эффективным вкладом в борьбу с фашизмом. С этой мыслью прямо перекликаются слова, сказанные вскоре в одном из интервью самим писателем.

Мы уже приводили их в начале книги, говоря о единстве идеологических и художественных исканий Гарсиа Маркеса. Напомним заключительную часть ответа, данного писателем поклонникам его таланта с другого политического «берега»: «Те, кто нападает на меня как на политического деятеля, мало что понимают в литературе. Им следовало бы осознать, что я более опасен как писатель, нежели как политик».

Великолепным образцом «опасности» творчества Гарсиа Маркеса явилась его повесть «История одной смерти, о которой знали заранее», выросшая на элементарном жизненном материале, но поставившая острейшие гуманистические вопросы нашего времени.

В основе повести лежит мало что значащая сама по себе провинциальная история любви с убийством, действительно имевшая место в том маленьком колумбийском городке Сукре, где когда-то жили родители Гарсиа Маркеса и куда он приезжал к ним на каникулы, том самом, что стал прототипом городка, пораженного гангреной всеобщего разлада в его повести «Полковнику никто не пишет» и в романе «Недобрый час» второй половины 50-х годов. После выхода новой повести журналисты побывали в Сукре, убедились, что в повести точно воспроизведены топография городка и реальная жизненная история, происшедшая там в 1951 году.

Хотя имена и фамилии действующих лиц писатель изменил, все в повести происходит именно так, как было. Справляется свадьба, но в первую брачную ночь Боярдо Сан-Роман возвращает в родительский дом Анхелу, которая оказалась не невинной. Анхела указывает как на «автора» того «чуда», что произошло с ней, на Сантьяго Насара, и ее братья, Пабло и Педро Викарио, убивают предполагаемого виновника. Точно так же было на самом деле. Друзья, возвращаясь со свадебного разгула, теряют из виду Сантьяго Насара, и тот остается без защиты; так же складываются роковые обстоятельства убийства: обычно открытая дверь, через которую Сантьяго, спасаясь от своих преследователей, пытался укрыться в своем доме, оказалась запертой; точно воспроизве-

дено само убийство; точно так же реальный герой не понимает, за что его убивают (умирая, он говорил Гарсиа Маркесу, что не виновен), точно так же после убийства зачем-то еще производилось вскрытие трупа...

Гарсиа Маркес пояснял: «Произошло это незадолго до того, как я понял, что станет делом моей жизни, и я почувствовал тогда такую острую потребность рассказать об этом, что, возможно, это-то событие и определило раз и навсегда мое писательское призвание»¹. 30 лет образ убитого друга жил в памяти писателя, обдумывавшего и перекладывавшего в голове так и эдак эту историю. Сложилась она окончательно в сознании уже зрелого писателя, собравшего в единый клубок всю характерную для него идейно-художественную проблематику, и на почве той концепции действительности, что была открыта им в ходе работы над «Сто лет одиночества» и развита в последующих произведениях — концепции фантастической действительности.

Однако в новом произведении эта концепция претерпела дальнейшую и столь существенную эволюцию, что возникает вопрос, можно ли, собственно, теперь ее определить понятием «фантастической действительности». И в самом деле, ведь в «Истории одной смерти, о которой знали заранее» нет ни фантастики, ни неизменно сопутствующего ей травестийно-смехового начала. И тем не менее родовая глубинная связь между мирами предшествующих произведений и новой повестью налицо. Именно поэтому, хотя нет ни открытой фантастики, ни открытого смеха, столь органичны здесь герои со знакомыми фамилиями Игуаран, Буэндия, с которыми в родственных связях находится и участвующий в действии под своим именем и фамилией сам автор. Ни фантастика, ни смех не исчезли, они лишь ушли на периферию писательского сознания, отбрасывая свои блики, или, пользуясь словом М. М. Бахтина, «рефлексы» на воссоздаваемую трагедию, что и определяет в конечном счете принципиальную многогранность, тончайшую нюансировку художественного целого.

Перед нами тот случай, когда карнавализованное по своей природе сознание переносит акценты с фантастически-смехового на жизненно-серьезный план жизни, но остается главный его принцип: лобовое столкновение жизни и смерти, замыкание их полюсов, в результате

¹ El País. Madrid, 2 de septiembre de 1981, p. 7.

чего все бытие оказывается просвеченным словно мгновенно вспыхнувшим мощным источником света до самых глубинных его оснований. Перед нами снова повествование, организованное вокруг смерти, убийства, трупа, и снова труп провоцирует самоизъяснение жизни перед лицом смерти, и снова герой, исповедующийся у трупа, — это весь народ, а коллективная исповедь народа вновь порождает речевую полифонию. А это значит, что снова повторилось обращение писателя к элементам поэтики античной трагедии, вернее, даже не к элементам поэтики, а к главному конструктивному ее принципу — всенародность действия и речевого самовыражения (хор в античной трагедии — хор народных голосов в повести). Но, в отличие от «Осени патриарха», началом, провоцирующим народ на самоисповедание, выступает сам автор, сам Гарсиа Маркес, говорящий от первого лица и берущий на себя роль дирижера хорового народного гласа.

Гарсиа Маркес построил новое произведение, по-своему используя метод обнажения приема, — сохранив конструкцию его творческой истории. Точно так же, как писатель это делал в каждый приезд в Сукре, в книге он спрашивает о том дне родственников, друзей, жителей городка, участников событий, выясняет детали, указывает момент вступления в хоровую полифонию того или иного персонажа, выступающего с воспоминаниями, в то же время дополняя хоровую версию своими сомнениями, размышлениями и воссоздавая в рамках воспоминательного плана самый ход событий. Коллективная исповедь — это одновременно и расследование, которое ведет автор, не только дирижер хора, но и следователь, реконструирующий картину убийства с расстояния в тридцать лет. Главная его цель — это восстановление «разбившегося зеркала памяти» народа, а следовательно, установление истины и виновников трагического происшествия. Не случайно в критике отмечали (и это действительно следует из названия произведения, в оригинале *Crónica de una muerte anunciada*, в буквальном переводе — «Хроника объявленной смерти»), что повесть содержит элементы газетной уголовной, так называемой «красной» хроники. Но подобно тому как в заглавии повести с элементом «красной» газетной хроники соединяется философско-поэтический план (заголовок можно было бы перевести: «Хроника *возвещенной* смерти»), точно так же образ автора-хроникера соединяется с образом взволнованного (так, словно расследование ведется не через

30 лет, а тут же, по следам событий) лирического героя-поэта, осмысливающего события в универсальных категориях художественной философии.

Как-то раз Гарсиа Маркес сказал, что лучшим детективом мировой литературы он считает «Эдипа-царя», где ищущий преступника Эдип в конце концов обнаруживает, что им является он сам. Нечто подобное случится в конце концов и в «Истории одной смерти...» — коллективной исповеди народа, словно столпившегося вокруг трупа убитого. Но о результатах расследования потом, сначала о главном свидетеле — народе, к которому, как это всегда у Гарсиа Маркеса, обращено основное внимание. Народ здесь на первом плане, и жизнь его предстает перед нами во всей полноте в избытке изобразительности, движения, яркости красок и звуков — человеческие голоса, шум праздничной толпы, музыка, крики петухов, гудки парохода. Действие вынесено из домов на улицу, а если даже тот или иной эпизод повествования происходит в доме, то двери в нем распахнуты. Разверстые дома, улицы, площадь — словно открытое пространство сцены античного театра без стен, где ставится трагедия, в которой участвует весь народ. Главное вершится среди снующего народа, во взбудораженной толпе, вчера праздновавшей свадьбу, а сегодня встречающей епископа и, наконец, получающей возможность стать очевидцем (и только ли очевидцем?) еще одного события — убийства, происходящего принародно, на площади. И хотя действующих, вспоминающих и комментирующих персонажей не так уж много (в сравнении с иным романом), у нас возникает ощущение множественности, людской плотности, многонаселенности, благодаря чему произведение объемом в небольшую повесть приобретает статус романа — произведения, создающего эпическую цельность мира.

Есть и другая особенность, определяющая такой жанр новой книги Гарсиа Маркеса, — то, что народная жизнь взята в вершинные моменты человеческого существования: любовь и ненависть, жизнь и смерть, честь и бесчестье, свадьба и погребение, праздник и несчастье, насилие и гуманность. Замечательно при этом то, что говорящий и действующий народ Гарсиа Маркеса — не муравьиная масса, а, так сказать, индивидуализированная толпа, в которой наш взгляд различает как бы все множество составляющих ее индивидуальностей. Это интимно близкая писателю среда, его стихия, частью которой

является он сам, разделяющий полностью и образ жизни народа, и его культуру, и его речь, а потому относящийся к народу как без ложной помпезности, так и без фальшивого народолюбия. Близость с народом имеет конструктивное художественное значение. Пожалуй, ни в одном своем произведении Гарсиа Маркес не был так близок к первоисточнику творчества — к народной поэтической стихии.

Возвратившись к истокам своего писательского призвания, Гарсиа Маркес как бы вернулся и к народному слову, народной молве, той языкотворной стихии, которая питает большую литературу. Язык книги, в которой говорит народ, — это элементарный в своей простоте язык живого общения, он лишен литературного лоска, метафорической изобильности, отличавших язык романа «Осень патриарха», поэтика которого восходит к изысканному стилю Рубена Дарио. Здесь поэзия рождается из обыденности. Из нее же вырастает и манера трактовки происшествия, особенности его толкования, то есть народное «зеркало памяти». И выясняется, что «зеркало памяти» народа, собираемое по осколкам-версиям каждого из участников событий, дает совершенно неясную, туманную картину. Из того, что рассказывает народ, складывается не истина, а противоречивая легенда, миф, создаваемый народной молвой, — так, как это и происходит в действительно народной истории.

Молва — основа основ, она обкатывает известие, перетолковывает событие, удаляет из него все лишнее, выбирает суть и интерпретирует ее в соответствии с представлениями народа. Так рождается народная поэзия — в книге Гарсиа Маркеса перед нами и происходит нечто похожее. В самом деле, история любви и убийства, рассказанная колумбийским писателем, — типичный сюжет для латиноамериканской баллады — корридо, потомка и кровного, хотя и далекого, родственника испанского романса. Если мы присмотримся к тому, как рассказана история, на каких нравственных основах она строится, то мы обнаружим ее близость народному искусству. Вот главные координаты фольклорно-поэтической нравственности: над человеком довлеет судьба, распорядившаяся так, что Сантьяго Насар оказался убитым теми «несчастливыми ребятами», братьями-близнецами Педро и Пабло, которых постигло это несчастье судьбы, вложившей в их руки ножи. Идея убийства как судьбы, рока тоже типична для корридо, где убийца всегда предстает молодым,

которого постигло «несчастье» убийства, и страницы книги дышат поэтикой корридо. В народном романсе в конечном счете все невиновны, а виновен рок. Нечто сходное мы улавливаем и в тройке образов, участвующих в самом убийстве: Сантьяго Насар, в фамилии которого как бы звучит тема невинно убиенного Христа (из Назарета; с темой Христа связывает и упомянутая в одном из эпизодов рана на ладони Сантьяго); Педро и Пабло Викарио, которые носят и имена и фамилию, как бы связывающие их в сознании читателя с темой небесных сил. Можно было бы сказать, что мы как бы присутствуем при рождении народной версии происшествия, которая складывается из сбивчивых и противоречивых рассказов о дне убийства, где все, расходясь в частности, сходятся в главном — то была рука судьбы, рок.

Но, конечно же, не будем обманываться, — и элегантная простота языка, и метафорика, и образительность, и система нравственных оценок, действующая в произведении, не совпадают с народно-поэтической стихией. Так, тема рока ткется из целого ряда символических образов, которые, если и близки народному творчеству, то все-таки переработаны литературной традицией: взятый из поэзии португало-испанского драматурга начала XVI века Жилия Висенте и связанный с народным искусством образ любовной охоты, где мужчина предстает соколом, ястребом или коршуном (иной, эстетически возвышенный вариант мужчины-петуха); пророческие сны с птицами и деревьями; дождь как символ небытия и забвения; потрошенные кролики, собаки, лижущие кровь; петухи, забитые для любимого епископом супа из петушиных гребешков; закрытая дверь и т. д.

Сама идея рока тоже связана не только с народным мировосприятием, но и с другим, традиционным для Гарсиа Маркеса источником — с уже упоминавшейся нами античной трагедией. В «Осени патриарха» мы угадывали приметы античного тирана, здесь убийство происходит по воле рока на площади при стечении народа — хора. Но народ — не только хор, он действующее лицо, и где-то здесь надо искать ответ на главный вопрос, который разгадывает писатель и который он ставит перед нами: «Кто убил Сантьяго Насара?» Не случайно же, рассказывая об истории создания этого произведения, Гарсиа Маркес привел слова Хемингуэя, который на вопрос о том, как жизненный персонаж претворяется в художественном образе, ответил, что путь писателя к окончательному вари-

анту иногда напоминает учебник для адвокатов, специализирующихся на делах о клевете. Так кто же убийца?

Если писатель и согласен с тем, что всему голова — рок, то все-таки есть и иная система оценок, рассеянная по всему произведению, которая незаметно для нас корректирует нашу мысль и подвигает к иному ответу, а следовательно, снова — как то было в «Осени патриарха» — разоблачает миф одновременно с его воссозданием. Указать на исполнителей убийства — значит ничего не сказать. Они ведь не хотели убивать и ждали Сантьяго там, где он обычно не ходит; не таясь, направо и налево рассказывали всем о своем намерении, словно в надежде, что кто-то отнимет ножи или упрячет их на время в каталажку, или кто-то предупредит Сантьяго Насара, чтобы он не шел той дорогой, где его ждут, или даст ему оружие для самозащиты...

Нет, они были исполнителями, но чьей воли? Анхелы Викарио, которая указала на Сантьяго Насара как на своего «автора», как на «святого», который совершил с ней то «чудо» (мы так и не узнаем с достоверностью, сказала ли она правду)? А может, матери Анхелы, которая вынудила ее к признанию? А может, Байардо Сан-Романа, который вернул Анхелу в родной дом? А может, силы инерции обычаев, предрассудков?

Обратим внимание на заголовок книги. В нем содержится немаловажное указание: «История одной смерти, о которой *знали заранее*». Его можно было бы перевести и иначе, ближе к буквальному — «Хроника одной смерти, о которой было *объявлено заранее*». Объявили о том, что предадут смерти Сантьяго Насара несчастные братья-близнецы, но кому они объявили заранее? Всем жителям городка, всему народу. Здесь-то, пожалуй, и коренится секрет: в этой провинциальной драме в число героев входят не только стороны любовного и криминального «треугольников» (Анхела — Сан-Роман — Сантьяго и Пабло — Педро — Сантьяго), но весь народ, что превращает провинциальную любовную драму в народную трагедию. Наверное, можно бы назвать эту книгу и так: «История убийства, о котором народ *предупредили заранее*», а может быть, даже и еще определенной...

Гарсиа Маркес, как всегда, далек от морализирования, как и вообще от прокурорской позиции в суждениях о народе. Да и за что судить? Здесь просто все произошло в соответствии с теми представлениями, которыми живет народ, с тем, как течет обыденная, каждодневная жизнь.

Сантьяго Насар в отношениях с женщинами воплощает метафору ястреба-курохвата (петуха), холодную ненависть к нему питает Виктория Гусман, в свое время невольная любовница его отца; Сан-Роман покупает себе равнодушную поначалу к нему Анхелу и пытается построить свое счастье на несчастье и бесчестье вдовца Ксиу, которого он деньгами соблазняет продать свой дом, а с ним свое прошлое и память; свадьбу он превращает в балаган, чтобы поразить народ своим богатством, а Сантьяго Насар занят тем, что подсчитывает, во сколько Сан-Роману обошлась свадьба, чтобы потом не ударить в грязь лицом самому...

Среди жителей городишка, где добрая половина — родня по крови, как и в Макондо из «Ста лет одиночества», — те же отношения отчуждения. Так же, как и в «Сто лет одиночества», итогом таких отношений становится катастрофа. И в конце концов оказывается, что судьба, рок — это логика народной жизни, которая зиждется на определенных устоях, определенной морали. Что же это за мораль? Мораль, освящающая чистоту народной жизни и заставившая братьев мстить за поруганную честь семейства? Нет, скорее это инерция того, что было когда-то моралью.

Вот два мира, живущих различными ценностями: мир драмы Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба» и мир «Истории одной смерти...» Гарсиа Маркеса. В первом случае и герои, и автор живут извечными ценностями народной нравственности. Чистота невесты здесь — один из устоев; рухнул он, рухнет весь мир. Поэтому убийство нравственно оправдано, и все, что происходит, составляет высокую трагедию и исполнено высокой поэзией.

Совершенно иная позиция автора романа, о котором идет речь. Знакомая по «Сто лет одиночества» и по «Осени патриарха», она зиждется не на традиции, а направлена против традиции и инерции общества, живущего извечными законами отчуждения и индивидуализма. Мир у Гарсиа Маркеса рушится не оттого, что нарушена извечная мораль, а оттого, что инерция морали, изжившей себя, оборачивается наточенными ножами, которыми забивают свиней. Смерть у Гарсиа Маркеса не имеет оправдания, она — и это, пожалуй, самое главное — скомпрометирована эстетически. Это не парадная смерть, героически утверждающая нравственность, и не «несчастье» народной поэзии, а безнравственное преступление.

Подчеркнем еще раз — Сантьяго Насара убивают но-

жами для забоя свиней. Автор акцентирует наше внимание на этом: сначала братья выбирают ножи, потом точат их в мясных рядах на рынке, потом носят с собой завернутыми в газету. Потом, когда у них все-таки отбирают ножи, они повторяют тот же церемониал вновь, чтобы потом этими ножами забить человека.

Сцена убийства — одна из самых жутких в мировой литературе, и она намеренно замедлена, чтобы сконцентрировать наше внимание на кромсании плоти, на боли. Еще ужасней вторая смерть Сантьяго Насара — вскрытие, неизвестно зачем проведенное местным священником. Зачем это второе кромсание плоти? Вскрытие — это убийство после убийства, причем убийство еще более страшное, ибо оно искусственно и потому противостоит народному пониманию естественности смерти, пусть и в результате убийства или несчастного случая. Вспомним, как реагирует на вскрытие трупа ребенка мать в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Особый смысл придает этому второму убийству то обстоятельство, что вскрытие производится священником. Тот, кто должен воплощать гуманное начало, выступает в роли убийцы, и в свете этого особый смысл приобретает образ-символ петухов, забиваемых для любимого епископом супа из петушиных гребешков. Ведь они — епископ, священник — воплощают и освящают мораль того мира, который не просто убил человека, но и уничтожил его, стер с лица земли. Перед нами финал «истории смерти».

Из всех возможных способов показать смерть писатель выбрал такой, который показал бы ее как безнравственное уничтожение жизни, как катастрофу, как крушение мира. Происшедшее по чьей вине? Так или иначе напрашивается один ответ: по вине народа. Народ убил Сантьяго, а потом еще и уничтожил его окончательно, стер с лица земли. Кто-то хотел смерти Насара, кто-то, напротив, стремился спасти его, но так и не сообщил ему о намерении близнецов, которые направо и налево предупреждали народ. С дистанции времени детали событий путаются в памяти людей, опрашиваемых писателем, и практически ничего достоверного в истории убийства нет. Непреложно лишь одно: никто ничего не сделал, чтобы действительно предотвратить убийство. И более того. Мы ощущаем на страницах книги тошнотворный запах самопоедания — желание народа увидеть кровавое зрелище, которое будет разыграно перед всем миром на площади. Люди валом валили на площадь, зная

о предстоящем, и Сантьяго с трудом пробирался сквозь толпу, чтобы успеть сыграть свою роль в кровавом спектакле... убийства народа, ибо Сантьяго Насар — это не только один из народа, но и сам народ...

Вот на этом-то уровне размышлений художественная идея романа выводит провинциальную драму в контекст всеобщей жизни. «Дайте мне предрассудок, и я переверну мир», — записывает молоденький судья, расследовавший это дело и пораженный роковому стечению обстоятельств, предопределивших то, что убийство, о котором всем было известно заранее, все-таки случилось. Никто не хотел убивать, а убийство свершилось, рухнул целый мир в одном человеке. Не направлена ли эта тревожная мысль непосредственно в наши дни? Не зовет ли писатель народ, весь и всякий, к ответственности за жизнь? Не мистическая предопределенность, не рок, а сам народ вершит свою судьбу. Или, иными словами, рок народной жизни — в самом народе...

Писатель говорил, что не мог закончить давно сложившуюся книгу из-за того, что не хватало одной «ноги» у «треугольника» любовно-криминальной истории. Он нашел ее, когда получил сообщение, что по прошествии многих лет, состарившись, соединились Анхела и Байардо Сан-Роман... Нить времени, которой расшивала несложный узор своей жизни на швейной машинке Анхела, все-таки привела к ней человека, любовь к которому, замешенная на крови убийства, вспыхнула в ней пожаром. Вроде бы писатель разомкнул круг рока, как он это делал в каждом из предыдущих произведений. В «Сто лет одиночества» его размыкала утопия города из прозрачного стекла, который вырастает на месте Макондо, в «Осени патриарха» по-оперному праздничный финал увенчивал конец эпохи тиранического индивидуализма, здесь преступление должна искупить тема любви... Но мало утешает этот мотив. У всех, кто стал невольным зрителем — нет, не зрителем, а участником трагедии — перед глазами стоит образ рухнувшего, «перевернутого» мира. Напоминание и суровое предупреждение об ответственности народа за свое будущее...

Та вершина времени, с которой Гарсиа Маркес смотрит на современность, оценивая возможные варианты ее развития, продиктована альтернативностью нашей эпохи, ясно звучащим ее требованием во имя будущего, во имя жизни вступления в новую социально-духовную эпоху, в эпоху нового гуманизма, перехода из периода

«предыстории человечества» в период его подлинной истории. Размах Гарсиа Маркеса равен размаху нашего времени — в этом корни его новаторства.

С тех пор как новое мирозерцание стало исторической реальностью, было создано немало прекрасных произведений, в которых показывались антигуманизм и обреченность индивидуализма как принципа общественного мироустройства. Принципиальное революционизирующее значение творчества Гарсиа Маркеса связано с тем, что он поднялся от «диалектики личностей» или отдельных социальных групп — к диалектике народа, рода, всеобщего бытия. Едва ли не впервые со времен античной литературы в творчестве Гарсиа Маркеса народ заговорил хором, но, конечно, иной речью — речью, рожденной XX веком, и мы убеждаемся, сколь неисчерпаемы художественные и интеллектуальные возможности новой литературы, нового эпоса, в центре которого стоит коллективный субъект истории — народ.

ГЛАВА 6

«ПРЕВОСХОДСТВО ЖИЗНИ НАД СМЕРТЬЮ»

(Заключение)

Мы начали с того, что пообещали выяснить, в чем состоит необходимость искусства Гарсиа Маркеса для нашего времени. Собственно, ответом на поставленный вопрос и был весь анализ его творчества одновременно в нескольких планах: историко-культурном, историко-литературном, поэтики, идейно-художественных (преемственных и полемических) связей с предшественниками и современниками. Здесь, вернувшись к широкому историко-литературному контексту, что был намечен во Введении, попытаемся суммировать результаты наблюдений.

Напомним, мы говорили о специфической истории литературы Латинской Америки, связанной с особенностями происхождения нового на мировой карте латиноамериканского человеческого сообщества, с его особым положением внутри западного «культурного круга»; о своеобразных «механизмах» культурных и литературных связей с Западом; о карнавализации, питаемой живыми

токами народной карнавальской культуры; о том, что связи эти обнаружили свой открыто полемический характер в 60—70-х годах нашего века, когда Латинская Америка вступила в период острой общественной борьбы, роста освободительного движения и одновременно в начальный этап зрелости своей культуры.

Мы говорили об особых и иных, в сравнении с западной литературой, смыслах, которые привнес, выйдя в 60—70-х годах на «площадь» мировой культуры, латиноамериканский роман, и с этой точки зрения — о творчестве его ярчайшего представителя Гарсиа Маркеса. Мы говорили о связи карнавализованной природы современного латиноамериканского романа с большими духовными сдвигами в современном «двутелом» — рождающем и хоронящем — мире; о том, что латиноамериканский роман формировался в полемике с враждебными «однотонными», догматизирующими типами сознания — с модернистским, с одной стороны, и позитивистско-натуралистическим, с другой стороны. Стремились раскрыть сущность «многогранного» художественного мира Гарсиа Маркеса; специфичность латиноамериканского типа карнавализованного сознания, связанного с традициями народной культуры; выявить основные элементы его поэтики. Мы говорили о мировоззренческом, духовном значении того взрыва смеха, что произошел в творчестве Гарсиа Маркеса и стал ответом на эсхатологический настрой западной культуры XX века, способом преодоления «страхов эпохи» и утверждения новых гуманистических перспектив с принципиально иных духовных позиций.

Мы убеждены, что это именно тот масштаб, которого требует для своего осмысления творчество Гарсиа Маркеса. Если наука — это мозг человечества, то искусство, литература, поэзия — это его душа, непосредственное выражение его уровня гуманистичности в каждую данную крупную эпоху. В этом смысле творчество Гарсиа Маркеса является одним из самых острых свидетельств той духовной ситуации, которую переживает человечество во второй половине XX века.

Ситуация эта, если рассматривать ее в большом ряду всемирной истории, несомненно, соотносима — в плане и духовном, и эстетическом — с иными предшествующими кризисными эпохами. Мы уже говорили об этом, приведем еще суждение Н. И. Конрада, который, выделяя переломные периоды столкновения древности со средними веками, средневековья с новым временем, писал: «Может

быть, такие эпохи даже как бы составляют первые узлы истории. Мы живем сейчас также в эпоху великих антиномий, их столкновений. И мы знаем хорошо, что наше время — также время великой остроты...»¹

Коренные социально-духовные кризисы порождают то, что мы назвали «эстетикой кризиса», — особое состояние культуры, искусства, литературы, неизменными характеристиками которого являются крайне острая борьба философских и идейно-эстетических течений, идеалов и социально-этических норм; актуализация и пересмотр накопленного культурного материала; развенчание ранее непререкаемых, сакральных авторитетов и особенно целенаправленное обращение литературы к «предельным, или последним», вопросам человеческого бытия в поисках новых опор в утратившем равновесие мире; использование форм, позволяющих крайне концентрированную и острую формулировку актуальной проблематики, обращение к фантастически-поэтическим формам, к гротеску и смеховой критике, то есть к формам карнавализации, возрождающимся всякий раз в таких ситуациях как специфический отклик художественного сознания на катастрофические общественные и духовные сдвиги.

Однако, при всей соотносимости нашего времени с предшествующими эпохами, его острота особая, небывалая за всю историю человечества. Вершинный характер нашей эпохи, чреватой и самыми суровыми испытаниями, и принципиально новыми перспективами, порождает ранее не известное искусству стремление заново и «насквозь» прочитать и передумать на разрыве времен всю историю и понять ее связи и сквозные смыслы — от самой глубокой древности до наших дней.

Об этом говорит творчество многих крупнейших художников XX века, в том числе и творчество Гарсиа Маркеса, которое обнаружило тяготение к предельно широкому обобщению и универсализации гуманистической и исторической проблематики, материалом для воссоздания которой служит обширнейшее историко-культурное наследие от античности до современности; к предельному расширению фундаментальной для искусства художественно-философской категории исторического времени; к предельному заострению «последних» вопросов человеческого бытия — так называемой бытийственной, или «онтологической», проблематики.

¹ Конрад Н. И. Избранные труды. М., 1974, с. 226—227.

Средством воплощения этих задач у Гарсиа Маркеса стали обобщающая поэтически-фантастическая форма, метафора, миф, превращающие частные сюжеты в широкие исторические модели, осмысливая которые читательская мысль должна уйти к самым началам культуры и истории и вернуться в современность, чтобы осознать нашу эпоху как «итоговую», альтернативную. В такой системе координат наше время предстает особым временем мировой истории.

М. М. Бахтин писал о «большом времени» как об особой духовной сфере мировой истории, где происходит накопление и взаимодействие главных и основополагающих духовных и художественных смыслов и идей — сил, определяющих столбовую дорогу человечества. Так вот в XX веке время как бы утратило свойство делиться на «большое» и «малое» — текущее — измерения, все оно стало единым большим временем мировой истории, когда все хронологические категории — от секунды до года — стали обладать равной степенью гуманистического веса и ответственности, когда гуманистический потенциал и духовные резервы человечества испытываются предельными по своей тяжести нагрузками; время невероятно уплотнилось, сжалось в огромной силы пружину, как уплотняется звездная материя в катаклизмах вселенной.

Типичное для искусства XX века (вспомним, например, Маяковского) специфическое восприятие и переживание нашего столетия как времени коренного перелома; нашло свое символически полное выражение в упоминавшейся нами во Введении повести Карпентьера «Концерт барокко» — своего рода творческом завещании выдающегося писателя-гуманиста XXI веку. Наша эпоха рассматривается Карпентьером в свете противостояния двух концепций современности, характер которой определяется идущими по всему миру катастрофическими сдвигами: с одной стороны — «Конец Времен», с другой стороны — «Начало Времен», которое кладет конец эпохе одиночества и открывает эпоху солидарности и единения человечества и мировых культур.

Именно такой масштаб исторического времени характерен для творческого мышления Гарсиа Маркеса, который измерил всю историю человечества — как мы стремились это показать — категориями, являющимися своего рода художественной модификацией философского понимания современной эпохи как эпохи перехода от «предыстории человеческого общества» к его подлинной истории.

Не является ли такая художественная формулировка исторического времени принципиально новой?

Если развитие реализма — это расширение зоны бытия, подвластной искусству, то мы со всем основанием можем говорить, что творчество Маркеса стало шагом вперед в развитии реализма, в расширении его возможностей осмысления истории, постигаемой как бы разом на всем ее протяжении, в ее глубинных гуманистических смыслах и антиномиях: индивидуализм и коллективизм, одиночество и солидарность, гуманизм и антигуманизм...

Эти сквозные смыслы наиболее ярко и глубоко обнаруживают себя через самый «последний» из всех предельных вопросов человеческого бытия, бытийственной проблематики — через вопрос о «природе человека».

Данный момент требует пояснения, ибо вопрос о природе человека — тема не простая.

Не столь давно в критике можно было встретить противопоставление социально-исторического и бытийственного планов как взаимоисключающих начал; при таком подходе социально-историческое связывается с реализмом, а бытийственное — с модернистским искусством. Ложная антиномия, обедняющая возможности реализма как метода активного художественного исследования объективной действительности, как наиболее острого, способного к наиболее глубокой «вспашке» бытия инструмента художественного сознания человечества. Подобное разделение характерно вовсе не для истинного, большого реализма, а для враждебных ему, «усеченных» методов, дающих одностороннюю картину действительности, для таких его антиподов, как, с одной стороны, псевдореалистический метод (а по сути своей новая вариация позитивистско-натуралистического метода), рассматривающий человека в ограничивающих полноту его бытия исключительно бытовом измерении и социальной функции; а с другой стороны, модернистский метод, отказывающийся понимать человека как общественное существо, отворачивающийся от реальных социально-исторических противоречий и уходящий в «подполье» вечных и неразрешимых тягот бытия.

Большой, истинный реализм — вспомним Сервантеса и Шекспира, эпоху классиков Возрождения, когда заново открывался человек, и с его открытием на новый уровень поднималась гуманистическая традиция; вспомним ближе к нашим дням стоящих Достоевского и Толстого — не разделяет эти планы бытия, но объединяет их, просвечи-

вая конкретно-историческое до глубин бытийственности и осмысливая бытийственное в контексте исторического развития. Как неотделимы эти планы в реальном историческом бытии, так неразделимы они и в большом реализме, для которого объектом исследования является вся действительность, взятая в целом, в своей совокупности.

Можно сказать, что проблема природы человека — это центральная глубинная проблема всей гуманистической традиции, общественного самоосознания, она всегда оставалась потаенным нервом искусства, а в кризисные эпохи, когда происходило лобовое столкновение враждебных — уходящих и идущих на смену социально-духовных, миросозерцательных систем выдвигалась на первый план. Именно это происходит и в XX веке.

Томас Манн писал, исходя из опыта, принесенного веком революций и мировых войн, самых высоких взлетов и самых страшных падений человека: «Никогда еще проблема бытия самого человека (а ведь все остальное — это лишь ответвления и оттенки этой проблемы) не стояла так грозно перед всеми мыслящими людьми, требуя безотлагательного своего решения»¹. Со времени, когда эти слова были написаны Томасом Манном, духовная ситуация человечества приобрела еще более острый и альтернативный характер, а сама проблема природы человека, возможностей, перспектив, потенциала гуманизма стала не только центральным вопросом культуры, но и предметом ежедневного толкования, например, в связи с вопросами войны и мира, широкой прессой — этого «тотального» средства современного общения всех со всеми.

Нет, не умозрительная это проблема природы человека, и не составляет она приоритета модернизма. Напротив, все открытия большого искусства, большого реализма в его историческом становлении, открытия, которые и составляют «большое время» и «большие смыслы» мировой культуры, связаны как раз со все более глубоким постижением, самоосознанием человечеством своей сущности и, соответственно, своих целей и возможностей.

В XX веке модернизм на какое-то время узурпировал право на толкование бытийственной проблематики, оторвав ее от социально-исторического контекста и пытаясь в алхимической колбе «неангажированного» искусства вывести формулу «чистого» человека. В изоляции от движения времени, от истории и состоит тупиковый харак-

¹ Манн Томас. Собр. соч., в 10-ти томах, т. 9. М., 1960, с. 611.

тер поисков модернизма, который, исходя из идеи неизменной, чисто природной сущности человека, оказывается обреченным двигаться по порочным кругам мифологизированных представлений об истории как о вечном «повторении». Большой реализм интуитивно всегда чувствовал, а со становлением нового историзма осознал противоречивость, диалектичность этой проблемы, ее внутренне подвижный характер, подверженный постоянной метаморфозе в вечном движении истории, меняющей общественные типы человека, а вместе с тем вносящей коррективы в его «природу». Принципиальное различие в толковании природы человека и составляет потаенный смысл той большой полемики, в которую вступил латиноамериканский роман с модернистским искусством Запада, что мы и старались показать, анализируя творчество Гарсиа Маркеса.

В этой полемике, по-своему отражающей гуманистический смысл центральных антиномий XX века, сталкиваются философские течения новейшего времени, уходящие своими корнями к его прологу — ко второй половине XIX века, ко времени начала борьбы миросозерцательных систем — вступавшего в кризис буржуазного сознания и нарождавшейся духовной альтернативы — марксистской философии. Тот всемирно-исторического значения кризис второй половины XIX века, который часто называют «гибелью богов», стал важнейшим фактором развития художественно-философского сознания.

От эпохи «гибели богов» в современность пролегли два радикально различных пути. Один из них был обозначен исканиями русской классики, исследовавшей мир сквозь призму тех противоречий и перспектив, которые выдвигала история, набухавшая революцией. Предельно остро сформулировал «предвечные» вопросы бытия человека как родового и общественного существа Достоевский.

По сути дела, основной внутренний пафос всего творчества Достоевского состоит в выяснении «пределов» гуманизма, способности человека как природно-общественного существа к той новой форме общественной жизни, что выдвигало на повестку дня социально-духовное развитие человечества. Напомним хотя бы некоторые, универсальные по своему характеру проблемы, мучившие Достоевского: человек — «лучиночка», то есть одинокий индивидуум, отколовшийся от древа коллективистского родового бытия; распадающееся общество «лучиночек»;

самодетельность, «своеволие» и «широта» человека; способность — или неспособность его сочетать свое «хотение» с общим интересом; проблема насилия и общественной гармонии; «стена» природы человека и «хрустальный дворец» и т. д. Параллельно и по-своему разрабатывал грозные вопросы природы человека в преддверии грандиозного слома Лев Толстой.

Только в свете основных глобальных противоречий эпохи кануна революционного слома, да и всего XX века, раскрывается все величие, весь могучий духовный потенциал русской классики XIX века, рождавшейся на разрыве времен и ставшей эпицентром гигантской духовной ломки, вся ее сила, жизненность и огромная современная актуальность. Только в свете основных направлений духовного развития человечества раскрывается и вся драматическая противоречивость миров Достоевского и Толстого, которые представляли собой поле битвы между старой миросозерцательной системой и новыми требованиями времени. В русской культуре от этого катаклизма в будущее путь шел к восприятию нового миросозерцания и укоренению на его основах, что и происходило в России после революции и в социалистической культуре других стран.

По другому пути пошла западная художественно-философская мысль в той своей линии, что нашла одно из своих итоговых выражений в экзистенциализме.

Ю. Давыдов выделил такую важнейшую тенденцию духовного развития на Западе от времени «гибели богов» до современности, как процесс прогрессирующей демистификации мира и всех традиционно-мифологических форм сознания, прежде всего христианского мифа, который утрачивал свое ориентирующее этическое и познавательное значение, а вместе с ним терпела крах и вся связанная с ним ценностная система. Процесс этот сопровождался своего рода философской «теологизацией» литературы, призванной заместить рухнувшую систему и создать новые мифы, способные замкнуть распадающийся космос: шопенгауэровско-ницшеанский миф о человеке, фрейдистский миф, с которыми связаны такие философско-художественные течения западной литературы, как «философия жизни», сюрреализм, экзистенциализм¹.

Причем, как это показал С. Великовский на материаль-

¹ См.: Давыдов Ю. «Интеллектуальный роман» и философское мифотворчество.— Вопросы литературы, 1977, № 9.

ле французской экзистенциалистской литературы, деми-фологизация эта вовсе не означала коренной перестройки. Опали внешние покровы, а внутренний остов мифологизированного сознания сохранился, итогом же оказалось «религиозное безбожие» одинокого индивидуума, утратившего скрепляющие «смыслы» и рассматривающего все сущее с позиций «минусовой религии»: с гибелью бога погибли и идеалы, остались только абсурд и тотальный кошмар бытия. Упорно-героическое, хотя и бессмысленное, противостояние Сизифа враждебному космосу — вот единственное, что может как-то оправдать существование одиночки, для которой мерой вещей оказывается исключительно лишь время, отпущенное на его биологическое существование¹.

Вот та духовная территория, на которой поднял бунт латиноамериканский роман, отказавшийся от философии одиночества и пришедший к философии общего бытия — к осмыслению его с позиции народной, всеобщей истории, с позиций нового историзма, ставшего в XX веке реальной духовной силой. Вот та духовная «сумма», которую сжег в карнавальном костре своих зрелых произведений Гарсиа Маркес.

«Лучиночки» и древо народной жизни... Русская литература, в муках вынашивая социализм, прорывалась к новому человеку, новому идеалу, к своей самой заветной, величайшей идее — к идее всеобщего нового мира. Назревавшая революция подняла русские коллизии на уровень универсальности: думать о всем мире, о всем человечестве. Именно такова сегодня позиция лучших латиноамериканских писателей.

Латиноамериканский роман, преодолевая инерцию западной традиции, сомкнулся с русской классикой в отношении к универсальной проблеме «лучиночек» и общего древа народной жизни и дал ей свою, диктуемую своим опытом и новым временем формулировку. Гарсиа Маркес предельно расширил проблему природы человека.

Раньше спрашивали индивидуума: способен ли ты снова прилепиться к общему дереву, способен ли ты измениться и жить в интересах народа, рода, коллективного целого? Теперь вопрос звучит по-другому и направлен он в адрес всего народа, всего рода человеческого: способно

¹ См.: Великовский С. Грани «несчастливого» сознания. М., 1973; его же: В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. М., 1979.

ли оно достичь гармонического коллективного общежития? Способно ли оно сохранить древо жизни?

Одним словом, у Гарсиа Маркеса проблема природы человека и в плане мировоззренческом, и в плане художественном — обладает новыми, иными чертами, определяемыми альтернативами современности. Да иначе и быть не может — ведь «на дворе» скоро уже иное тысячелетье!

Как точно и кратко сказал советский писатель и критик Алесь Адамович, Гарсиа Маркес перешел от человековедения к человечествоведению¹. В этом явлении — масштаб эпохи и масштаб ее требований. Если Томас Манн писал: «Никогда еще проблема бытия самого человека не стояла так грозно перед всеми мыслящими людьми», — то произведения Гарсиа Маркеса говорят нам о том, что никогда еще так остро и грозно не стояла проблема бытия народа, рода человеческого в целом.

Мы говорили об идеологических убеждениях Гарсиа Маркеса, говорили о неразрывной связи, внутреннем единстве его идеологии и художественно-философских исканий. Однако сказать, что основой этих исканий является устремленность к социалистическому идеалу, — недостаточно для пояснения смысла того, что принесли в современную культуру латиноамериканский роман, Гарсиа Маркес. Вся значимость этого явления открывается опять же только в контексте «больших смыслов» духовной истории человечества, в исторически обусловленной смене мирозерцательных систем, являющихся глубинной основой художественных исканий.

Смена мирозерцания — не смена шапки, и провозглашение социалистического идеала как своего кредо далеко не означает еще рождения нового качества художественно-философского мышления. Оно рождается только тогда, когда происходит глубинная смена всей ценностной системы, всей системы социально-духовных координат, когда целиком и полностью меняются «картина мира», представления о «порядке вещей», об истории человека, человечества, общества, истории гуманизма, когда коренным образом меняется духовная ориентация в историческом «пространстве», пройденном человечеством, соотношение таких фундаментальных категорий духовной

¹ См. материалы дискуссии «Латиноамериканский роман и советская многонациональная литература», — Латинская Америка, 1983, № 1.

ориентации, как прошлое, настоящее и будущее, когда по-новому ориентируется в духовном пространстве идеал и меняется само представление о гуманистическом идеале, наконец, когда совершенно обновляется вместе со смелой системы основных категорий сознания самый язык художественно-философской мысли.

Истоки этого процесса в русской классике XIX века, где начиналась мучительная и острейшая борьба между старой христианско-руссонистской миросозерцательной системой и новыми ценностями. Крайне острая, взрывчатая по своим противоречиям ситуация того времени наглядно выступает в художественно-философском мире Достоевского и Толстого, метавшихся между верой и безверием, между принятием новых идеалов и традиционными религиозными ценностями. Собственно, именно остротой противоречий, напряженной мировоззренческой борьбой и порождалась глубина ее этических исканий. Русская классика была открытым полем борьбы начинавшегося столкновения враждебных типов миросозерцания — мифологизированного и нового — демифологизирующего.

Как и всякое мифологизированное сознание, христианско-руссонистское сознание располагало идеал, норму в сакральной сфере недвижимых авторитетов, в утопическом идеальном прошлом, а достижение новой общественной гармонии связывалось с воскресением в человеке «истинно» человеческого и с возрождением коллективной гармонии, утопический прообраз которой виделся Толстому в крестьянской общине, еще не затронутой процессом буржуазной атомизации. Кредо Толстого: «Человек родился совершенным,— есть великое слово, сказанное Руссо, и слово это, как камень, останется твердым и истинным... *Идеал наш сзади, а не впереди*»¹,— его мог бы повторить и Достоевский, хотя в художественной практике великих реалистов утопичность их представлений постоянно преодолевалась самой объективной действительностью, направлявшей их перо. Упомянутая выше ориентация идеала, по сути дела, и составляла внутреннюю основу мифологизированного миросозерцания, исходящего из идеи естественной, природной сущности человека — миросозерцания, которое в России сменил радикально иной тип сознания и историзма.

В западном варианте процесс демифологизации завел

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та томах, т. 8, с. 322, 323.

в тупик «минусовой религии», экзистенциалистского отчаяния и полной утраты идеала, его гибели, означающих фактически распад сознания, если оно не найдет новой опоры. Это крайняя точка, но существуют различные ступени и градации этого процесса демифологизации, и его развитие можно проследить, собственно, на всей истории западной литературы XX века.

Велика роль традиционной системы мышления, равно как и религиозной символики, например, у таких ключевых фигур немецкой литературы XX века, как Герман Гессе (уходящего в своих исканиях к восточным религиям и мистике), и у Томаса Манна, у которого христианский миф («Иосиф и его братья»), при всей иронической дистанции, сохраняемой писателем, играет роль глубоко серьезного философского материала.

В другом литературном западном ареале наиболее значительная фигура, определяющая основную линию движения сознания,— Фолкнер, у которого идеал христианско-русоистской гармонии выступает с типичным для американского протестантизма индивидуалистическим акцентом. Но не случайно ведь его «Реквием по монахине» оказался внутренне близким Альберу Камю, написавшему на основе фолкнеровского романа одноименную пьесу. Различие между Фолкнером и французскими экзистенциалистами в отношении к христианско-русоистской традиции состоит в том, что Фолкнер продолжает традицию, и это нашло выражение в его истовой вере в то, что «человек выстоит», а у Сартра — Камю, как уже говорилось, мы встречаемся с феноменом «минусовой религии», смысл которой — в полной утрате способности где-либо локализовать идеал, будь то «сзади» или «впереди». Недаром ведь Фолкнер, неодобрительно относившийся к Хемингуэю (в определенной части своего творчества являющему собой американский вариант экзистенциалистского мировосприятия), достаточно высоко оценил его повесть «Старик и море», где, по его словам, он почувствовал «присутствие бога...». В любом случае нам важно подчеркнуть глубоко серьезное и органическое отношение Фолкнера к христианской мифологии, остающейся его важнейшей концептуальной базой.

Вся неограниченность для Гарсиа Маркеса христианско-мифологизма как «почвы» и арсенала художественно-философской мысли выявилась уже в его первой книге — в «Палой листве», а роман «Сто лет одиночества» стал не только бунтом против «минусовой» религии экзистенциа-

лизма, но и утверждением художественными средствами совершенно иной системы воззрений на мир, историю, гуманизм. Миф об исходной идеальной гармонии, о гармоничности естественного человека высмеян карнавальным гротеском и ему противопоставлена идея исторического становления гуманизма, идея необходимости вступления человека и человечества на более высокий уровень гуманизма с переходом от «предыстории человеческого общества» — времени мифа, индивидуализма, одиночества «лучинок» — ко времени подлинной истории — солидарности и единения. Не было гармонии, не было хрустального дворца позади, там петухи, свиные хвостики, идеал — только впереди...

Для модернистского иссушенного сознания, утратившего высокий трагизм тех, кто возвестил «гибель богов», и самозамкнувшегося в безысходном тупике абсурда, со смертью бога умирает человек. Вспомним Хосе Аркадио Буэндиа, сошедшего с ума в попытке уловить бога с помощью дагерротипа. Для Гарсиа Маркеса, которого один католический критик не случайно и точно обозвал так, как обзывали в свое время в России тех, кто начинал работу по демифологизации общественного сознания, — «нигилистом», бога нет. Повторим: какой уж там бог, если он способен всего-то навсего приподнять своего адвоката-священника на 12 сантиметров над землей, да еще только после того, как тот выпьет чашку горячего шоколада! Но это не «минусовое» отсутствие бога, а просто свобода от христианского мифа, как и вообще от всякого иного мифа.

Там, где человек смеется, нет места богам, могли бы мы сказать, вспомнив, например, о смехе Рабле. Но это не охарактеризовало бы полностью природы карнавализованного мировосприятия Гарсиа Маркеса. Рабле утверждал силу человека *перед* богом, Гарсиа Маркес утверждает силу и возможности человека *без* бога, просто человека, оставшегося в окончательно очеловеченном мире, ответственность за который лежит только на нем самом.

Латиноамериканская духовная, художественно-философская традиция начала формироваться в рамках нового времени, созревала она в эпоху новейшего времени. На той всемирной ярмарке мифов, где, как писал Маркс, однажды явился бог нового времени и разом выбросил на свалку всех идолов, для латиноамериканской духовной традиции — и об этом говорит творчество Гарсиа Маркеса как представителя «нового» латиноамериканско-

го романа, этого самого зрелого плода культуры Латинской Америки, вносящего новые и важные акценты в мировое литературное развитие,— не осталось богов. В своих наиболее крупных и универсально значимых проявлениях она сформировалась как секуляризированная традиция, свободная от христианско-руссоистского мифа.

Новый историзм — это, очевидно, сердцевина творчества Гарсиа Маркеса, что, собственно, и предопределяет принципиально важный для нашего времени демифологизирующий смысл его творчества, освобождающего человека, его историю, проблему природы человека и, более того,— «природы народа, рода человеческого» от мифологизма. В этом значении творчества Гарсиа Маркеса для нашего времени, в этом природа его очищающего трагикомического смеха, в котором звучит смех нашей «двухте-лой» эпохи.

Демифологизирующая природа творчества Гарсиа Маркеса — это то, что затрудняет его восприятие в рамках традиционных систем мышления и, более того, вызывает этический шок и ощущение деструктивности его произведений по отношению к традиционным ценностям. О разрушительном начале в латиноамериканском романе говорили некоторые критики в дискуссиях, проведенных журналом «Латинская Америка»¹. Такое мнение было высказано также Ю. Карякиным, который противопоставлял Гарсиа Маркеса Достоевскому². Глубокое заблуждение! Гарсиа Маркес действительно деструктивен (вспомним слова писателя об «опасности» его творчества!), но не по отношению к гуманистической традиции, которую он наследует и развивает на новом историческом уровне, а по отношению к мифологизированным представлениям о человеке, его природе и гуманизме.

Между Достоевским и Гарсиа Маркесом путь гораздо короче, чем может это показаться на первый взгляд. Причем на этом пути они не противостоят друг другу, а соединяются — через столетие — в общей убежденности в безграничных возможностях человека, в общем стремлении к совершенствованию человека и мира. Как и Достоевский, Гарсиа Маркес понял до последних пределов

¹ См. выступление В. Ерофеева в дискуссии «Опыт латиноамериканского романа и мировая литература». — Латинская Америка, 1982, № 5.

² См.: «Латиноамериканский роман и советская многонациональная литература». — Латинская Америка, 1983, № 3; впоследствии его точка зрения изменилась.

исток индивидуализма, «хотения» одиночки и насилия, но совершенно по-другому — в духе требований и в масштабе нашей эпохи — истолковал бытийственную проблематику в современном социально-духовном контексте. Гарсиа Маркес создает новую систему координат в осмыслении человека и истории, и в этом смысле точные глубокие замечания были высказаны в ходе тех же дискуссий И. Тертерян и М. Эпштейном, фактически говорившими о новой, в сравнении с христианско-русоистской, ценностной системой, трактовке латиноамериканским романом природы человека¹.

Во что же верит Гарсиа Маркес? Только в одно: в возможность качественной метаморфозы человека, народа, рода человеческого, а следовательно, его истории, и это его творческое кредо мы и старались пояснить. Самое важное, пожалуй, состоит в том, что это кредо вытекает не из деклараций, а из самого художественного мира Гарсиа Маркеса, составляет основу и сердцевину его философии. Потому-то, в отличие от тех, кто способен видеть лишь трагизм нашего времени, он способен на его вершинах смеяться вольным смехом над прошлым и настоящим во имя идеала будущего рода человеческого.

Смерть и жизнь сталкиваются в мире Гарсиа Маркеса лоб в лоб, лицом к лицу; смерть, чтобы напомнить об ответственности нашего времени, жизнь — чтобы, поглядевшись в зеркало смерти, ощутить мощь своих сил и возможностей бытия к бесконечному обновлению.

Выступая при получении Нобелевской премии по литературе с речью лауреата, Гарсиа Маркес вспомнил крупнейших художников XX века, указав на свой ряд в гуманистической традиции XX века: Томас Манн и Фолкнер. Но в самой своей речи он определил и то, чем отличается от них. Гарсиа Маркес вспомнил Нобелевскую речь Фолкнера, в которой были произнесены знаменитые слова об отказе принять гибель человека и твердой вере в то, что человек выстоит. Американский романист говорил о человеке, имея в виду гуманистические резервы человека как одиночки, как индивидуума. По-иному понимает проблему Гарсиа Маркес: человек выстоит, но только вместе со всеми, с народом, с родом человеческим, вечный рост древа которого единственно и гарантирует, как он сказал, «превосходство жизни над смертью».

¹ См.: «Опыт латиноамериканского романа и мировая литература». — Латинская Америка, 1982, № 6.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 1. На стыке миров (введение)	3
Глава 2. Макондо без улыбки	32
Глава 3. Путь к «свободному роману»	70
Глава 4. «Для великого смеха всех грядущих поколений», или роман о конце одиночества	96
Глава 5. Народ и миф	164
Глава 6. «Превосходство жизни над смертью» (заключение)	209

ВАЛЕРИЙ БОРИСОВИЧ ЗЕМСКОВ

ГАБРИЭЛЬ ГАРСИА МАРКЕС

Очерк творчества

Редактор Л. Птушкина

Художественный редактор А. Максимов

Технический редактор Л. Вецкувене

Корректоры Г. Володина, Т. Горбунова

ИБ № 3410

Сдано в набор 19.02.85. Подписано к печати 01.08.85. Формат 84×108^{1/2}. Бумага тип. № 1. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл. печ. л. 11,76+1 вкл.=11,81. Усл. кр.-отт. 11,86. Уч.-изд. л. 12,86+1 вкл.=12,88. Тираж 15 000 экз. Изд. № IX-470. Заказ № 5-96. Цена 75 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Ново-Басманная, 19

Набрано и сматрицировано в ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 113054, Москва, Валовая, 28. Отпечатано на книжной фабрике «Коммунист», 310012, Харьков-12, Энгельса, 11.

