

Российские
ропилеи

Валерий ЗЕМСКОВ

О литературе
и культуре
Нового Света



Российские Пропилеи

Валерий Земсков

**О литературе и
культуре Нового Света**

«ЦГИ Принт»

2014

УДК 1(091)

ББК 87.3

Земсков В. Б.

О литературе и культуре Нового Света / В. Б. Земсков — «ЦГИ
Принт», 2014 — (Российские Пропилеи)

В книге известного литературоведа и культуролога, профессора, доктора филологических наук Валерия Земскова, основателя российской школы гуманитарной междисциплинарной латиноамериканистики, публикуется до сих пор единственный в отечественном литературоведении монографический очерк творчества классика XX века, лауреата Нобелевской премии, колумбийского писателя Габриэля Гарсиа Маркеса. Далее воссоздана история культуры и литературы «Другого Света» (выражение Христофора Колумба) – Латинской Америки от истоков – «Открытия» и «Конкисты», хроник XVI в., креольского барокко XVII в. (Хуана Инес де ла Крус и др.) до латиноамериканской литературы XIX-XXI вв. – Доминго Фаустино Сармьенто, Хосе Эрнандеса, Хосе Марти, Рубена Дарио и знаменитого «нового» латиноамериканского романа (Алехо Карпентьер, Хорхе Луис Борхес и др.). В теоретических главах исследуется специфика культурогенеза в Латинской Америке, происходившего на основе межцивилизационного взаимодействия, своеобразие латиноамериканского культуротворчества, роль в этом процессе феномена «праздника», карнавала, особый тип латиноамериканской творческой личности. В результате показано, что в Латинской Америке литература, наделенная креативной инновационной ролью, создала культурное сознание новой цивилизационно-культурной общности, свой особый мир. Книга рассчитана на литературоведов, культурологов, историков, философов, а также широкого читателя.

УДК 1(091)

ББК 87.3

© Земсков В. Б., 2014

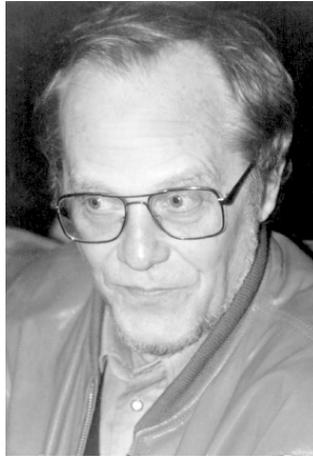
© ЦГИ Принт, 2014

Содержание

А. Ф. Кофман Открытия Валерия Земскова: миры Латинской Америки	7
Габриэль Гарсиа Маркес. Главные романы	9
Макондо без улыбки	13
Путь к «свободному роману»	28
«Для великого смеха всех грядущих поколений», или Роман о конце одиночества	39
Конец ознакомительного фрагмента.	47

Валерий Земсков

О литературе и культуре Нового Света



А. Ф. Кофман Открытия Валерия Земскова: миры Латинской Америки

Еще не прошла та временная дистанция, которая по принципу «большое видится на расстоянии» позволяет в полной мере оценить, насколько значим в российской гуманитарной науке Валерий Борисович Земсков (1940–2012) – выдающийся историк, теоретик литературы и культуры Латинской Америки и не только ее. Издание его трудов станет серьезным шагом к осознанию масштаба этого замечательного ученого.

Трудно переоценить его заслуги в российской латиноамериканистике, ее филологической и культурологической областях. Вместе с Инной Артуровной Тертерян и Верой Николаевной Кутейщиковой он в 1970-е годы стоял у истоков этой отрасли знаний, которая в 1960-е годы еще только отделилась от публицистики и зародилась как наука. Когда обращаешь взгляд в ту далекую эпоху, вспоминается одна из начальных фраз знаменитого романа Г. Гарсиа Маркеса: «Мир был еще таким новым, что многие вещи не имели названия». Перефразируя ее, можно сказать, латиноамериканистика была еще такой новой, что многие вещи не имели названия.

Именно В. Б. Земсков первым начал глубокое научное изучение и комментирование произведений Г. Гарсиа Маркеса: его замечательная монография «Габриэль Гарсиа Маркес» (1986) была моментально раскуплена и сделала его имя широко известным в стране и за рубежом (в 1990 г. вышла в немецком переводе). Это исследование до сих пор остается единственной книгой на русском языке о творчестве колумбийского нобелевского лауреата.

Зачинателям филологической латиноамериканистики приходилось – на сей раз фраза из статьи кубинского писателя Алехо Карпентьера – «как Адаму давать названия вещам». И основной труд по «называнию вещей», т. е. по выработке теоретических основ этой науки, взял на себя В. Б. Земсков. Взял он на себя и подготовку уникальной монументальной пятитомной «Истории литератур Латинской Америки». Ее первый том – о сложнейшем для осмысления колониальном периоде латиноамериканской литературы – вышел под его руководством в 1985 г., и на три четверти был написан им. В этой книге В. Б. Земсков выдвинул новаторские идеи, послужившие основой для российской латиноамериканистики. И не только литературоведения, но и культурологии, ибо речь шла о механизмах межкультурного взаимодействия и особых путях формирования пограничных культур.

В 1980-е годы среди ученых шли споры, когда же возникла самобытная латиноамериканская литература. Некоторые считали, что недавно, т. е. с появлением «нового» латиноамериканского романа, а все, что было до того, объявляли незрелостью и ученичеством. Другие утверждали: культура Латинской Америки начинает свое развитие в первой трети XIX в. – после того, как испанские колонии обрели независимость. Культура колониального периода порой вообще не рассматривалась: она, дескать, копировала европейские образцы и к Латинской Америке отношения не имеет. Что касается хроник открытия и завоевания Америки, включая письма, дневники и реляции конкистадоров, то их не то что к латиноамериканской, а даже к литературе не относили. Мол, чистая историография.

В. Б. Земсков блестяще обосновал то, что «первым пластом» латиноамериканской литературы были документы конкисты, в их числе дневник первого путешествия Колумба, и эти тексты стали «эпосом Нового Света». Реляции, хроники, дневники конкисты содержали зародыши образов и тем, которые впоследствии получили развитие в испаноамериканской культуре: образ чудесной земли и сопутствующий ему мотив изумления; образы «естественного человека», «доброго дикаря» и «злого дикаря» – будущих героев латиноамериканского искусства; райская и inferнальная образно-стилевые доминанты; наконец, противопоставление

Нового Света Старому и декларация того, что Америка – иной мир, в корне отличный от европейского. Эти и прочие художественные элементы В. Б. Земсков определил как «художественный код» латиноамериканской культуры, и эта концепция, обращенная к поиску устойчивых элементов, определяющих своеобразие культуры, стала главным вектором в последующем развитии российской латиноамериканистики.

Ответственным редактором второго тома «Истории литератур Латинской Америки» была В. Н. Кутейщикова, в дальнейшем же В. Б. Земскову пришлось полностью взять руководство трудом на себя, и это было нелегкое бремя. Последующие три тома (1994, 2004, 2005) создавались в тот период жизни страны, когда с российской наукой происходило все то, что с ней происходило. Валерий Борисович имел замечательную черту характера: за что бы он ни брался, какие бы препятствия ни вставали на пути – он доводил дело до победного конца.

С начала 1980-х гг. и до конца своей жизни В. Б. Земсков играл ключевую роль в латиноамериканистской филологии. Именно он выпестовал научную школу латиноамериканистов Института мировой литературы, которая стала центром иррадиации идей и притяжения специалистов из других городов и стран. Его уроки, советы, предложения никогда не были диктатом авторитетного ученого; это была творческая лаборатория, и он с интересом принимал даже те идеи, которые расходились с его мнением.

Под его началом, помимо «Истории литератур Латинской Америки», вышли коллективные труды серии *Iberica Americans*: «Культуры Нового и Старого Света XVI–XVIII вв. в их взаимодействии» (1991), «Механизмы культурообразования в Латинской Америке» (1994), «Тип творческой личности в латиноамериканской культуре» (1997), «Праздник в ибероамериканской культуре» (2002) и «Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX – начала XXI века» (2009).

Наша отрасль науки – латиноамериканистика – обладает тем необычным свойством, что не позволяет замкнуться в своих рамках. Специалист по той или иной западноевропейской литературе может всю жизнь заниматься отдельным периодом своей литературы, даже творчеством одного крупного писателя. У нас так не получается – в силу особенностей самой латиноамериканской культуры, которая сотворяла свое «я», заимствуя и преобразовывая элементы самых различных культур, в том числе мифологические универсалии. Научная деятельность Валерия Борисовича – тому яркий пример и доказательство. Разработанный им цивилизационный подход при анализе культурных феноменов ярко проявился в его последующей научной деятельности, которая год от года расширялась и охватывала все новые пространства культуры – испанской, русской, североамериканской – и все новые периоды, от эпохи Возрождения до современности. Тезаурус его научной мысли воистину необъятен: это, помимо латиноамериканских штудий, межкультурное взаимодействие, культурный трансфер, цивилизационно-культурное пограничье, культурный синтез, феномен творческой личности, имагология и многое другое.

В томе о латиноамериканской культуре собраны лучшие работы Земскова в этой области. Замечательно то, что составитель, Т. Н. Красавченко, представила научное творчество Земскова во всем его жанровом многообразии: здесь и общетеоретические труды, и работы историко-литературного характера, и «персоналии». Первые две части книги выстроены по хронологическому принципу и вряд ли здесь возможен иной принцип построения. В такой последовательности воссоздается история латиноамериканской литературы от эпохи конкисты через креольское барокко к литературе XIX в., и к испаноамериканскому модернизму, обновившему художественный язык литературы, а затем к «новому» латиноамериканскому роману. Третья часть – не только теоретический итог, но и своего рода объяснение феномена «чудесного» появления латиноамериканской литературы на мировой арене, когда она оказалась в авангарде мировой культуры.

Габриэль Гарсиа Маркес. Главные романы

Vivir para contarla.
Gabriel García Márquez (1927–2014)

Жить, чтобы потом рассказать о жизни.
Габриэль Гарсиа Маркес

Читать, чтобы потом рассказать о прочитанном.
В. Б. Земсков

Творчество больших художников бьет в сердцевину больших вопросов современности и уже одним своим именем они поляризуют духовные силы, бурлящие под корой повседневности. Искусство проявляет, материализует эти невидимые сущности в образы и дает диагноз состояния общества с полнотой, недоступной социологии. Поэтому искусство – высшая реальность и футурология человечества.

«Моцарт и Сальери» – написал я и подумал: наверное, всякая антиномия упрощает реальную сложность и жизни и искусства, и жизни в искусстве, но как бы то ни было, мы мыслим все антиномичнее, все резче. В чем суть спора Моцарта и Сальери? Гармония и алгебра? Гений и злодейство? И то, и другое, и третье... Думаю, все объемлет спор житнетворной Воли и мертвящего Догматизма, он охватывает все смыслы этого противостояния: естественность, полнота, отказ от стандарта, поиск и – неорганичность, неполнота, механистичность, неспособность подняться над стандартом, покорность Инструкции... Сальери создает то, чего от него ждут, и не способен к изменению или меняется лишь в рамках заданных параметров, Моцарт – гений Великой Метаморфозы.

Возможно, искусство сродни органической, естественной жизни. Если полю говорят: роди по Инструкции – пожидают сорняки. Человек творит окружающий его мир, что он с ним сделает, то с ним и будет. Сегодня главный вопрос – способно ли человечество к Великой Метаморфозе своего мира, не предусмотренной Инструкциями?

В искусстве XX–XXI вв., как в ядерном чреве Земли, как в топках атомных котлов, бушуют сальериевский Догматизм и моцартовская Свобода, угрюмая «алгебра» бескрылого повтора, вялой эволюции на краю пропасти и вольная стихия качественного прорыва. Все это предвидел еще Достоевский: или «дважды два – четыре» – и тогда ядерная зима, или «дважды два – пять», а может быть, и больше и совсем по-другому...

Пилатам и Сальери искусства, искусствоведческой и литературоведческой «сферы услуг» Михаил Булгаков (Гарсиа Маркес в Москве, в редакции «Латинской Америки», говорил: «Клянусь родной матерью, я прочитал “Мастера и Маргариту”, уже написав “Сто лет одиночества”»!) своим вольным искусством нанес обдуманый и рассчитанный удар. Но из-за того, что роман не вышел тогда, когда Мастер его создал, он не стал аргументом в нужный момент, каким мог бы стать, и не только в пределах литературной жизни. Это к тому, как быстро должны печататься книги: главная беда – рукопись, вовремя не прошедшая типографский процесс, не способна изменить умы и дух современников, а значит, культуру, и тут потеря невосполнима... Если бы в свой положенный срок был напечатан «Котлован» Платонова, сегодня и литература и мы были бы другими.

Гарсиа Маркес тоже нанес рассчитанный удар по всем разновидностям сальериевского Догматизма, и потому, как только его прочитали, он сразу стал нашим писателем. В нем нашли то, что утрачивала культура – творческую волю!

В понимании того, что произошло с нами, остро недостает всемирного угла зрения, всемирного отсчета для реальной оценки по высоким эстетическим критериям. Хранители Инструкции, присяжные заседатели, наделенные полномочием «выносить суждение», повторяли из года в год слова о «могучем воздействии», «авангардной роли» и тому подобном, в хлестаковском порыве все более витиевато разукрашивая «основную идею». Они строили такую картину мира, какой, им казалось, – по формуле «дважды два» – она должна быть. К чему приводит такой способ познания, мы уже знаем. Было могучее воздействие, только не присяжных заседателей и хранителей Инструкции, а самой могучей и опасной стихии Великой Метаморфозы – революции, что пообещала изменить мир и изменила его. Искусство XX в. – часть Великой Метаморфозы этого века, и оно пережило с ней радостные и трагические изменения.

Великое искусство отрицает мизерное, стандартизированное до «дважды два» производство, но рождается только в споре с равновеликим, но враждебным искусством. Кафка – моцартианец или он из партии Сальери? Кафка открыл одну из страшных сторон Великой Метаморфозы XX в.: превращение человека в насекомое, которое можно раздавить сапогом; другие продолжили: в колесико, винтик, который можно заменить и выбросить, робота, в который можно вставлять разные программы... В любом варианте – расчеловечивание человека, превращение его в «дважды два», лишение его творческого начала, способности к Полету. Это хорошо поняло искусство века концлагерей! Смертную тень над человеком открыл Кафка, великий поэт XX в., поэт извращенной, едва ли не смертельно больной действительности. Он научил Гарсиа Маркеса, как понимать, что такое искусство, т. е. искусство Великой Метаморфозы.

То, что происходит с Грегором Замзой, который проснувшись, обнаруживает, что стал насекомым, – это и есть постижение искусством метаморфоз социальных, экономических, политических.

То, что борьба между сальериевским и моцартовским началами извечна, подтверждают и прошлые эпохи. Так, скажем, лишить ангела крыльев, представить его человеком, а Деву Марию с младенцем изобразить домашней хозяйкой с ребенком в Средние века было «антиреализмом», средневековым «модернизмом». А в наше время произошла другая история: стало подозрительным наделение человека крыльями. XX век начался с врубелевского «Демона» – он разбился о скалы противоречий и, спутав крылья, ноги, кости, немигающим взором смотрит в наши души. Такая пришла пора – упасть Демону, но взлететь Человеку. И человек взлетел у Шагала, и не так, как боги, а в ботинках, в кургузом пиджачке, вместе с невестой, словно вырвался из каморки, где происходило превращение Грегора Замзы в насекомое. Боги сломали крылья, а человек их отрастил, боги упали, а человек взлетел, чтобы потом падать, и вновь подниматься, и сопротивляться тем, кто отрывал ему крылья, делал его насекомым, винтиком, роботом.

Только в таком контексте, на мой взгляд, раскрывается великий смысл открытий Гарсиа Маркеса, поэта XX в., который, отталкиваясь от всех Инструкций, вступил в спор с кафкианской метаморфозой.

* * *

Антидогматизм – личная и творческая позиция Гарсиа Маркеса. Реабилитация вольной поэзии – вот что привлекло к колумбийцу нашего читателя, уставшего жить без чуда искусства. Спасибо Кафке: он показал нам, что может быть с человеком. Спасибо Гарсиа Маркесу вдвойне: он одолел Кафку и снова пустил человека и искусство в Полет. Актуальность Гарсиа Маркеса – в возвращении искусству XX в. моцартовского вольного гения, шагаловской свободы поэзии.

Думаю, ничем иным не объясняется универсальность поэзии Гарсиа Маркеса, как и универсальность Шагала. Эта поэзия от полноты восприятия всех сторон Великой Метаморфозы XX в. Их поэзия концентрирует диалектику бытия и истории и спорит с поэзией, порожденной неполным постижением метаморфозы. Гарсиа Маркес противостоит Кафке, а Шagal – Сальвадору Дали. У одних поэзия воли, у других – поэзия неволи, но и там и там – поэзия, в отличие от всего, где «дважды два – четыре».

В свое время один издательский деятель, увидев фотографию Гарсиа Маркеса, которую я предложил для книги о нем, был смущен: без галстука и смеется. Над кем? Над чем? Наверное, тогда Гарсиа Маркес просто смеялся. Но в тот момент, пусть не сомневается этот хранитель Инструкции, он смеялся над ним.

В определенном смысле можно считать восприятие Гарсиа Маркеса лакмусовой бумажкой способности читателя к восприятию поэзии. Конечно, могут быть помехи – неготовность к встрече с чужой культурой, однако дело в принципе: если мы не воспринимаем Полет у Шагала, не воспримем и Гарсиа Маркеса. И наоборот. Поразительно соприкосновение русской культуры и культуры латиноамериканской в творчестве этих мастеров Метаморфозы.

Ведь, в сущности, Шagal всю жизнь, даже живя в Париже, писал свое Макондо; Эйфелевы башни, напоминающие покосившиеся водокачки среди витебских халуп, не меняют культурно-географических, цивилизационных координат его художественного мира. Так же и Гарсиа Маркес всю жизнь описывает свой Витебск с его хижинами. Сходство в мирах художественных возникло потому, что есть сходство действительности, той, что знал Шagal в начале XX в., и той, что родила Гарсиа Маркеса. И там и там – невыносимый догматизм неменяющейся повседневности; и там и там – предельное накопление мятежной силы против повседневности, прилепляющей ноги человека к земле, не дающей ему превзойти самого себя, взлететь. И там и там – страсть к Полету, в который нас, первых, Циолковский послал в космос из глухой Калуги. И там и там – поэзия народной провинции, соединяющей эпоху Полета богов и эпоху Полета человека.

Это родство двух миров почувствовал Гарсиа Маркес, когда в 1957 г. впервые приехал в нашу страну. Сегодня, читая его репортаж о Москве, кипевшей фестивалем молодежи, словно возвращаешься в Москву, «большую деревню» 1940—1950-х годов – перед рывком из эпохи провинциальных дворишков, где на веревках сушится белье, и «кондитерской архитектуры» – в эпоху блочного строительства.

Гарсиа Маркеса поразили страна и народ, для понимания которых надо изменить представления о пропорциях и мерах: расстояния, дел, людей. В этом «сумасшедшем народе, который даже в своем энтузиазме и щедрости потерял чувство меры», он увидел ту же поэзию, что родила и его творчество: «Земной шар на самом деле более круглый, чем мы предполагаем: и достаточно отъехать на 15 тысяч километров от Боготы, чтобы вновь оказаться в поселках Толимы»¹, краях, откуда родом герои «Ста лет одиночества».

Он увидел и похожие полюса народной жизни, едва очнувшейся после смерти Сталина, лучшим биографом которого, как заметил Гарсиа Маркес, мог бы стать Кафка. В Москве тех лет, по его свидетельству, оскорбительным ругательством было «бюрократ»! Как и сегодня, добавим мы. «Это народ, который отчаянно жаждет иметь друзей»², – написал Гарсиа Маркес о народе, с восторгом рвавшемся в Полет, бедно одетом, прошедшем через кровавые Метаморфозы XX в., через трагедии, которые напомнили ему те, что познали жители Макондо. В «Осени патриарха» мы почувствуем это не один раз. И надо прочитать ту часть репортажа Гарсиа Маркеса, где речь идет о Сталине, «спящем без угрызений совести», чтобы понять, откуда

¹ García Márquez G. URSS: 22 400 000 kilometres cuadrados sin un solo aviso de Coca-Cola// Cromos. Bogotá. 1959. Setiembre. Габриэль Гарсиа Маркес. СССР: 22 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы / Предисл. В. Земскова. Перевод Н. Попрыкиной// Латинская Америка. 1988. № 3. С.90.

² Там же. С. 92.

эта женственная ручка, которой писатель наделил своего не умирающего тирана. И недаром много лет спустя Гарсиа Маркес сказал, что лучшие читатели живут в Советском Союзе.

Наш «витебский» народ начал Полет в начале века, а макондяне – в 1960-х годах на континенте, пропахшем потом и кровью народных движений. История подняла в небо героев Шагала и Гарсиа Маркеса, наделила их провинциальные городки вселенскими смыслами и масштабами. XX век перенаселен всемирной историей и всемирной культурой, он напрягся от ярости противоречий, словно перед взрывом, качественным скачком – но куда?! Шагаловский Полет не имеет аналогов в том смысле, что в искусстве каждый моцартовский порыв – всегда впервые, но за ним полеты богов. Лишь в поздних картинах, смешав ангелов и людей, Шагал пояснил нам источники и поэтику своего искусства, те же, что – в основе мира Гарсиа Маркеса: Библия, Античность, Средние века, Ренессанс, барокко... Шагаловская «витебщиана» кончается тем же, чем и гарсиамаркесовская «макондиана», – апокалипсисом. Помните последние картины Шагала, Моисеевы скрижали – и взрыв Макондо?

Апокалипсическая тема – это ответ искусства на страхи времени перед Великой Метаморфозой. Вспомним Босха, разве мы не узнаем в нем Дали? В финале «Ста лет одиночества», перед рождением ребенка-свиненка, изображен публичный дом для животных – опоганенная, развращенная природа. Как тут не вспомнить Босха, причудливых полулюдей-полунасекомых? Та же извращенная природа – и в финале романа Гарсиа Маркеса «Любовь во времена холеры» (у нас он известен как «Любовь во времена чумы») – вырубленные леса, истребленные животные, отравленные воды...

Предупреждение? Конечно. Большинство крупных произведений Гарсиа Маркеса имеет предупредительный финал: «Сто лет одиночества», «История одной смерти, о которой знали заранее», «Осень патриарха» (несмотря на праздничную концовку), «Любовь во времена холеры». Лев Аннинский³, который остро почувствовал родство Гарсиа Маркеса и нашей жизни, посчитал его пессимистом. Но моцартовское искусство не может быть пессимистичным, ибо оно от самой завязи жизни, а пессимизм – разновидность догматического мировосприятия. «Сто лет одиночества» закончились взрывом, иначе и не могло быть. А дальше? Немота? Небытие? Нет, там видение: на месте Макондо город с «прозрачными стенами», Град Человеческий, как говорил Алехо Карпентьер. Синонимичные идеи-образы (храм, собор, достоевский «хрустальный дворец») – это сердцевина культуры и истории человечества. Только на пути к этому Граду и остается человечество человечеством. «Какая улица ведет к Храму?» – спросил нас режиссер Тенгиз Абуладзе в фильме «Покаяние». Быть может, мы еще не знаем, какая к нему ведет, но уже точно знаем, какая к нему не ведет. Платонов в «Котловане» показал, каким окажется качество строительства, если в фундаменте будущего будет «слезинка ребенка». Помните Достоевского? В рассказе Гарсиа Маркеса «Там, за любовью – неизбывная смерть» Политик-фокусник соблазняет наивный народ голосовать за него и показывает мазанные пестрыми красками по фанере проекты будущего «города счастья». Фанерный и хрустальный города. И в политике, и в искусстве – свои Моцарты и свои Сальери.

Гарсиа Маркес стал в 1970-е годы у нас своим писателем не потому, что в нем учуяли «родной пессимизм», а потому, что в нем учуяли «родную волю». Не может Воля быть пессимистичной, но может быть трагичной, как «Реквием» Моцарта.

Творческая Воля жизни – это поливариантность, многообразие; догматизм – это стесывание всего сущего под единую мерку, под единообразие. Сегодня Догматизм опасен смертельно, за ним – Яма.

История дала нам шанс. Не мы ли сами взяли у нее аванс для Полета? Как мы им распорядимся?

³ Аннинский Л. Феномен Гарсиа Маркеса: соблазн и опыт // Латинская Америка. М., 1987. № 8. С. 122–129.

Макондо без улыбки

Проследим путь Гарсиа Маркеса к творческой зрелости. Писательство требовало от него, как он выразился в карнавальном духе, «ослиного труда»⁴.

После выхода романа «Сто лет одиночества» (1967) писатель не раз говорил, что для его создания ему потребовалось написать четыре ученические книги. И если разделить его путь на два больших этапа – ученичества и зрелости, сопоставить их, то сразу явно различие двух писательских ликов. Сначала перед нами молодой человек – его взгляд на окружающее исполнен непроницаемого драматизма; затем – зрелый писатель, для которого мир находится в постоянном движении между полюсами трагического и комического; выражение лица меняется от отчаяния к смеху. Но это будет не скоро, а начиналось Макондо с часто встречающегося в ранней журналистике Гарсиа Маркеса образа человека, лицо которого рассечено глубоким шрамом, лишившим его подвижности и способности улыбаться.

Первый период творчества Гарсиа Маркеса открывают рассказы, опубликованные им между 1947–1951 гг. Позднее, когда писатель получил известность, их издали без его ведома под заглавием «Глаза голубой собаки» (по названию одного из рассказов). Недовольный этим, писатель, говоря о четырех предварительных книгах, оставлял эти ранние рассказы за рамками своего творчества. Тем не менее, они заслуживают внимания.

Но прежде – несколько слов о биографии писателя. Долгое время считалось, что писатель родился, как об этом сообщали энциклопедии, 6 марта 1928 г., но когда стали готовиться к его 80-летнему юбилею, юбиляр (большой шутник, фантазер и любитель мистификаций) вдруг объявил, что в метрике вкралась ошибка, и ему уже вот-вот исполнится 80 лет. Бросились вносить исправления в энциклопедии, справочники. По последней версии, Гарсиа Маркес родился 6 марта 1927 г. 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. Мать – Луиза Сантьяго Маркес – была дочерью давнего жителя местечка, ветерана гражданских войн рубежа XIX – XX вв., 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 согласились на брак дочери с телеграфистом, не принадлежавшим к «хорошему обществу», да еще консерватором по взглядам, только тогда, когда иного 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 Луиза приехала рожать по настоянию отца. В доме деда Габриэль воспитывался до восьми лет, его впечатления тех лет станут неиссякаемым источником воспоминаний и поэзии; родители (отец переквалифицировался в фармацевта) жили в городах Сукре и Барранкилья, которые также сыграют в его жизни и творчестве немалую роль. В 1940–1942 гг. Габриэль учился в большом портовом городе Барранкилье в иезуитской школе Сан-Хосе и впервые попробовал перо в школьной газете «Хувентуд». В 1943 г. он продолжил учебу в национальном колледже в высокогорном городке Сипакира, недалеко от Боготы. Здесь прежде случайное, чтение приобрело более систематический порядок.

Впоследствии Гарсиа Маркес не раз говорил, что в период зарождения литературных интересов крайне важным стало для него течение в колумбийской поэзии «Пьедра и

⁴ Из интервью, данного Луису Суаресу, корреспонденту мексиканского журнала «Сьемпре» // Вопросы литературы. 1980. № 3. С. 163.

Съело» («Камень и Небо»). Молодые поэты-бунтари, появившиеся на арене литературной жизни Колумбии в конце 1930-х годов, назвали свое течение по заглавию стихотворного сборника испанского поэта Хуана Рамона Хименеса, который с начала гражданской войны в Испании жил в Новом Свете. Но это название – скорее поэтическая эмблема, нежели указание на источник. «Пьедра и Съело» – университетская группа поэтов, выступивших за обновление, против обветшавшей поэтики испано-американского модернизма, который в Колумбии задержался дольше, чем в других латиноамериканских странах, против устарелых романтических штампов, экзотизма, риторичности, противопоставив манерности – напряженность духовного самовыражения, стремление к неожиданной метафорике и символическому обозначению действительности. Восприняли они и своеволие ассоциативных ходов сюрреализма, элементы его «поэтики хаоса» и сделали упор на смешении двух «рядов» бытия – материального и идеального. Один из участников группы, Карлос Мартин, ректор колледжа в Сипакире, где учился Гарсиа Маркес, существенно повлиял на круг его чтения и направление пробуждавшейся творческой энергии. Здесь же некоторые молодые преподаватели давали ученикам читать и адаптации, и оригинальные сочинения Маркса, Энгельса, Ленина. Формирование своих социалистических идеалов, хотя, разумеется, в юношески-расплывчатой форме, Гарсиа Маркес относит именно к этому периоду.

Гарсиа Маркес попробовал себя в драме и стихотворениях в духе «пьедрасъелистов». Позднее он скажет, что если бы не «Пьедра и Съело», то вряд ли стал бы писателем. Называл он и другие источники: испанскую классическую поэзию, романтиков – Эспронседу, Нуньеса де Арсе и Беккера, дешевые песенные сборники.

Еще одно важное событие юности – в руки к нему попал сборник сочинений Кафки. «Прочитав его в 17 лет, – вспоминал Гарсиа Маркес, – я открыл для себя, что стану писателем. Увидев, как Грегор Замза мог, однажды проснувшись, превратиться в гигантского жука, я сказал себе: “Не думал, что такое возможно в литературе. Но раз так, писательство мне интересно...” Я понял, что в литературе, помимо известных мне по учебникам академических и рационалистических стилей, существовали иные возможности. Это было все равно, что сбросить пояс невинности»⁵. Под впечатлением на следующий день он написал свой первый рассказ «Третье смирение», который в сентябре 1947 г. Эдуардо Карранса, видный представитель группы «Пьедра и Съело», опубликовал в газете «Эль Эспектадор».

Статья Каррансы, в которой, обозревая современную колумбийскую литературу, он пришел к выводу об отсутствии талантов на горизонте, также дала импульс Гарсиа Маркесу. Можно лишь подивиться проницательности Каррансы, который углядел в литературных «гаммах» Гарсиа Маркеса проблески самостоятельности и предсказал ему большое будущее.

В том же 1947 г. Гарсиа Маркес поступил на юридический факультет Национального университета в Боготе. И во время учебы в университете опубликовал в газете «Эль Эспектадор» еще два рассказа. Круг чтения молодого писателя расширился, он решил тогда перечитать все, что было написано «до него» от Библии и классики: Достоевский, Толстой, Диккенс, Флобер, Стендаль, Бальзак, Золя... Однако университетская жизнь быстро закончилась. Весной 1948 г., после убийства лидера демократического движения Хорхе Элиесера Гайтана, выступившего против подчинения страны американским монополиям, в столице началось народное восстание. Его жестокое подавление стало прологом длительных, кровавых гражданских войн, которые вошли в историю Колумбии под названием «виоленсия».

В изначальном смысле виоленсия означает физическое насилие в грубой, жестокой форме. Но для латиноамериканцев это многозначный социально-исторический феномен. Виоленсия – это насилие, порожденное неслыханно жестокой конкистой Нового Света, это борьба индейских племен с населением европейского происхождения; это и первозданная «игра»

⁵ García Márquez G. El Olor de la Guayaba. Bogotá, 1982. P. 31.

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 сотрясавшее многие латиноамериканские страны, в том числе и Колумбию, противоборство в гражданских войнах XIX в. между либералами, сторонниками буржуазных форм жизни, и консерваторами, представителями интересов земельной олигархии. С момента провозглашения независимости Колумбии до 1903 г. сменилось восемь конституций и произошло семьдесят гражданских войн. Наконец, виоленсия – это и те новые формы кровавого подавления народного движения, что принес с собой XX век.

Писатели 1920—1930-х годов, создатели «романа земли», «романа сельвы», как и многие философы той поры, искали объяснение насилию как неискоренимому злу – в дикой природе, в фатальном отношении к смерти индейцев и воспринявших их обычаи метисов. Ромуло Гальегос, воссоздавший эпические картины народной жизни венесуэльцев (близкой во многом жизни колумбийцев), мифологизировал тип носителя виоленсии – «человека-мачо» (т. е. в буквальном смысле слова – «человека-самца»). Гальегос считал, что виоленсия присуща природе латиноамериканцев, но наиболее пронизательные писатели (в частности, и сам Гальегос) в конце концов осознали, что дело далеко не только в природе, но и в обществе, в тяжком социально-историческом наследии, которое постоянно воспроизводится и со временем обретает новые черты при неизменной отсталости, чудовищном социальном неравенстве, господствующем на континенте.

Виоленсия, начавшаяся после убийства Гайтана, превзошла предыдущие гражданские войны жестокостью подавления народного движения, в котором участвовали и либералы, и профсоюзы, и коммунисты. Университет закрыли, Гарсиа Маркес уехал из Боготы – нелюбимого края «качаков», т. е. северян, боготинцев, где, как он говорил, 360 дней в году моросит дождь, – на родное солнечное приатлантическое побережье.

В приморском городе Картахена-де-лас-Индиас он сотрудничал в газете «Универсаль» и учился в местном университете, а затем, завязав знакомства в журналистской среде, переехал в Барранкилью, где работал в газете «Эль Эральдо» и одновременно, весной 1950 г., стал заведовать редакцией еженедельника «Кроника». Бросив юриспруденцию, он сосредоточился на журналистике, но были в его биографии тогда и «темные пятна» – наиболее «непроященный» 1953 год, когда он стал бродячим продавцом справочников и энциклопедий в провинциальных районах.

Этот период был решающим в формировании его литературных взглядов. В Картахене он читал античную классику (его любимый автор – Софокл), американцев – Германа Мелвилла, Эдгара По, из философов – экзистенциалистов (Кьеркегор). Он обрел новых друзей – молодых писателей и преподавателя, знатока литературы, владельца книжной лавки, каталонца Района Виньеса (все они под своими именами станут персонажами «Ста лет одиночества»). Круг чтения расширился: Шервуд Андерсон, Джон Дос Пассос, Уильям Фолкнер, Вирджиния Вулф, Джеймс Джойс, Джон Стейнбек, Олдос Хаксли, несколько позднее – Эрнест Хемингуэй, Джозеф Конрад. В его литературно-критических заметках в газете «Эль Эральдо» упоминались Сервантес, Дефо, Рабле. То было вхождение в мир большой литературной традиции.

В исторически молодых латиноамериканских странах еще не сложился собственный значительный культурный слой, способный стать почвой для самостоятельного и последовательного развития литературы. Колумбийская литература в XIX в. выдвинула писателя-романтика, автора прославленного на континенте любовного лирического романа «Мария» Хорхе Исаакса, а позднее – одного из важнейших поэтов модернизма Хосе Асунсьона Сильву, в XX в. – Хосе Эустасио Риверу, автора знаменитого романа сельвы «Пучина» – о диких природных и социальных джунглях Колумбии, царстве насилия и смерти. Но сильной развивающейся национальной традиции, как, скажем, в Аргентине, здесь еще не существовало. Течение «Пьедра и Сьело» выполнило свою роль в обновлении поэтического языка, но отжило свое. Гарсиа Мар-

кес в своих критических заметках выделял тогда только двух колумбийских авторов – крупного самобытного поэта Леона де Грейффа и Хорхе Саламеа Борду, видного общественного деятеля и прозаика, влияние которого ощутимо в его творчестве.

В 1948 г. Гарсиа Маркес напечатал в газете «Универсаль» очерк о посещении ее редакции поэтом Сесаром Герра Вальдесом. То был вымышленный персонаж, говоривший о необходимости преодоления поверхностности, дешевого фольклоризма и выхода к универсальным темам, к осмыслению судеб ищущей свой облик Латинской Америки. В его облике узнаваемы черты Неруды⁶, пользовавшегося славой ниспровергателя традиций – именно тогда он писал «Всеобщую песнь», эпическую фреску, которая откроет новую художественно-философскую перспективу в осмыслении истории континента. Гарсиа Маркес явно понимал суть исканий 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 к преодолению провинциализма, желание жить в живом литературном мире. Такую возможность предоставила работа в газетах; еженедельник «Кроника» стал своего рода литературным «полигоном», где молодые писатели, в том числе Гарсиа Маркес, публиковали первые опыты «в компании» с крупнейшими мастерами прозы – Кафкой, Сарояном, аргентинцами Хорхе Луисом Борхесом и Хулио Кортасаром, уругвайцем Фелисберто Эрнандесом, которых они перепечатывали у себя. Характерно, что всех этих авторов объединяло обращение к условным, фантастическим формам.

Гарсиа Маркес почти с самого начала оказался самостоятельным и оригинальным журналистом. Его стиль впоследствии существенно повлиял на колумбийскую журналистику. Журналистика была для него свободной от литературности сферой вольного контакта с жизнью, и здесь его творческая энергия была ключом. Парадоксальность высказывания (влияние известного испанского писателя-авангардиста Гомеса де ла Серны с его лозунгом: неважно, что говорить, важно говорить с юмором и парадоксально) и плотная метафоричность стиля «пьедрасъелистов» присущи журналистским работам Гарсиа Маркеса в газете «Универсаль». В них возникает и связанная с бушевавшей в стране виоленсией одна из центральных тем его творчества – тема ненормального состояния человеческих отношений в мире, вращающемся по кругам насилия, или, как он сам ее обозначил, – тема «недоброго сознания».

Это тема его первой журналистской публикации, сформулированная ясно, хотя и в манерно-экстравагантной, метафорической форме, причем проблема «недоброго сознания» поставлена сразу как проблема коллективного народного сознания. «Жители городка, мы привыкли...» – так начиналась его публикация. И это «мы» означает 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 и едва соприкасается с современностью. Потому чудится, что на рейде дремлют корабли Френсиса Дрейка, знаменитого пирата XVI в., а рядом с ними – подводные лодки, которым уступили место цветные морские рыбки. Здесь сошлись и прошлое, и «цивилизация пороха».

Тема недоброго состояния мира и разлагающего воздействия виоленсии на человеческие души проступает и в более поздних очерках этого периода. Так, в очерке «Нечто, похожее на чудо» в опустошенном, изнемогающем от страха и кровопролития поселке, прежде славившемся музыкантами и певцами, тяжесть утрат и насилия подавила жителей, и никто не соглашается спеть. Но все-таки, в конце концов, звучит аккордеон, и песня, как чудо, пробуждает надежду в измученных людях.

О виоленсии в тот период писали немного. Это объяснялось тем, что Барранкилья, как и вообще прибрежные районы, оказалась вне зоны активных действий; кроме того, цензура

⁶ См. пролог к кн.: García Márquez G. Obra periodística. Barcelona, 1981. Vol.1. Textos costenos.

запрещала информацию, связанную с виоленсией. Но молодой Гарсиа Маркес был полон азарта в погоне за жизнью. В газетах он печатался тогда под псевдонимом «Септимус» – не из романа ли «Миссис Дэллоуэй» (1925) Вирджинии Вулф взял он себе этот псевдоним? (Так звали персонажа, контуженного на войне и повредившегося умом.) Склонный и к драматическому, и к поэтическому, эмоциональному восприятию жизни, он писал на любые темы: о местных и международных событиях, о спортивных соревнованиях, об атомной бомбе. Публиковал юмористические сериалы, пародии на детективы, готическую литературу, на Кафку, был автором озорных заметок о событиях в дружеской среде литераторов, в местной жизни, например, фантазмагии о карнавале в Барранкилье, о коронации «королевы карнавала». В этюде «Отпевание Хоселито, или Защита гробов» в свидетели призываются все «очевидцы» от Эсхила, Софокла, Диониса, Мома, Эзопа до «короля дураков» – Эразма Роттердамского. Скончавшийся от излишних возлияний Хоселито лежит на стойке бара, а вокруг звучит карнавальная божба, «Отче наш» вперемежку с руганью, исполняется «отходная кумбиамба» – зажигательный танец негритянско-мулатского происхождения. Очевидно сочетание воздействия местного карнавала и литературных реминисценций. Гарсиа Маркес писал и о народном творчестве, в частности об известном исполнителе фольклорной песни Рафаэле Эскалоне (этот персонаж не раз возникает в его произведениях).

Знание Гарсиа Маркесом народной жизни и культуры расширилось во время его журналистских поездок по провинции, а затем в скитаниях продавца энциклопедий. В 1952 г. в столичном журнале «Ла Лампара» он опубликовал очерк «Ла-Сьерпе (страна на Атлантическом побережье)» о народных поверьях. Главный персонаж с юмором рассказанной легенды – Маркесита, родовитая патриархальная владелица поместий и скота, властно повелевающая крестьянской округой в этом краю сельвы, болот и владеющая секретами магии. Позже очерк был дополнен и издан в 1954 г.

В этот период бросается в глаза контраст между его журналистскими очерками, с их конкретностью, жизненностью образов и юмористическим тоном, и художественными произведениями: рассказами и набросками к задуманному тогда роману, в большинстве своем они печатались в барранкильской газете «Эль Эральдо», еженедельнике «Кроника» или в газете «Эль Эспектадор» в Боготе. Десять рассказов, составившие сборник «Глаза голубой собаки», написанные под влиянием поочередно Кафки, Фолкнера, Хемингуэя, Сартра, были впервые напечатаны до 1951 г. Их общая тема – смерть, умирание, распад некоего условного героя. Темы эти трактуются в фантастически-условном ключе, часто от лица умирающего или уже умершего, и смерть может происходить несколько раз «внутри смерти». Эти ранние рассказы содержали в себе творческие импульсы, которые станут важными в зрелом творчестве писателя: тяготение к условно-фантастической форме и 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.

Писатель не раз говорил о том, какое значение для его творчества имели впечатления детских лет, проведенных в Аракатаке в доме дедушки и бабушки. Среди важнейших источников художественных влияний он вспоминал свою бабушку Транкилину Игуаран Котес, рассказывавшую мальчику небылицы с той совершенной натуральностью и серьезностью, что свойственна суеверным людям, и всю патриархальную атмосферу родового дома, населенного многочисленными богомольными тетушками, т. е. традицию народных поверий, устных рассказов о невероятных событиях. В рассказах бабушки не существовало границ между «этим» и «тем» мирами, дом был населен призраками, являвшимися частью реальной жизни. Когда кто-либо из жильцов дома умирал, его комнату запирали, оставляя ее для жизни умершего. В доме были заперты двери комнат, где жила тетя Петра, которая угадывала, из какого куриного яйца может родиться василиск (а потому его надо сжечь), тетушка Маргарита, очень красивая

и умершая в ранней юности, тетушка Франсиска Симоносеа, которая, чувствуя приближение смерти, села ткать себе саван и, закончив его, умерла. Все эти персонажи, вписавшиеся в «Сто лет одиночества», с наступлением ночи оживали, дом заполнялся таинственными шорохами, звуками, вздохами, передвижениями умерших.

Подтверждение этой «возможности» взаимопереходимости форм бытия, метаморфозы жизнь-смерть юный Гарсиа Маркеса нашел в литературной фантастике, гротеске, прежде всего у Кафки, «рассказывавшем о мире точно в той же манере, что и моя бабушка»⁷. Учеба у западных художников обнаружилась и в набросках к задуманному в тот период большому роману, в будущем – «Сто лет одиночества». Гарсиа Маркес говорил, что он писал эту книгу около двух десятилетий. Определить время зарождения ее замысла сложно. В одних высказываниях писатель относил первые пробы романа к 1945 г., когда он учился в Сипакире, в других связывал появление поначалу туманной идеи описать историю семейства, живущего в маленьком поселке, с посещением в 1950 г. Аракатаки, где он не был с детства.

Дед и бабушка, у которых он провел детство, умерли, и он поехал с матерью – продать родной дом. Продажа дома прочертила болезненную царапину по сердцу и памяти Гарсиа Маркеса. Он рассказал о том, как они шли с матерью по длинной пыльной улице умиравшей в жару Аракатаки, на всем лежала печать запустения. На углу мать остановилась и вошла 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, вспоминаясь ему юным и свежим, величественным и полным тайны, предстал под беспощадным солнцем юношеской зрелости провинциально обыденным и бедным, а дом, казавшийся таинственным миром, – маленьким и совершенно обычным. Теперь мир детства жил только в памяти и воображении.

Следы начатого тогда романа обнаружилились в «Эль Эральдо», где в своей колонке «Жирафа» весной 1950 г. Гарсиа Маркес поместил один за другим три небольших текста: «Дочь полковника», «Сын полковника» и «Дом Буэндиа» с подзаголовками «Наброски к роману». Роман он назвал тогда для себя «Дом». В этих набросках появились впервые ключевые герои и образы будущего романа «Сто лет одиночества», которые будут возникать в его прозе на протяжении последующих лет, сигнализируя об идущей «за сценой» главной работе. Очевидны и ключевые идейно-художественные константы: историческая ретроспектива, свободное обращение со временем, гротескные черты, странности в поведении героев. Наиболее интересен последний набросок – «Дом Буэндиа» о полковнике Аурелиано Буэндиа, который после гражданской войны вернулся в провинциальный поселок к своему родовому полуразрушенному дому с миндалевым деревом в центре двора – на улице, упирающейся в кладбище. Усталый и опустошенный он решает начать жизнь заново, восстановить и перестроить дом.

Образ провинциального поселка, неизвестно чем ущемленные, мятущиеся герои – бывшие полковники, участники гражданских войн, мелькают и в других набросках тех лет; например, в миниатюре с экстравагантным названием «Жилет с фантазией» поселок – это две улицы вдоль реки, пристань, лесопилка, бильярдная. Явна близость к фолкнеровскому миру в отборе деталей и в том, что в своем поведении персонажи, как правило, отклоняются от нормы, какие-то их черты гипертрофируются.

Ощутимо влияние на писателя Вирджинии Вулф с ее вольной концепцией времени – эту писательницу он вспоминал не раз. Игра со временем очевидна в одном из набросков 1950 г. – о Евангелине, в сознании которой пробегает несколько десятков лет в то время, как она запирает дверь (а действие происходит в 1783 г.) и переходит улицу, чтобы сесть в экипаж, который увезет семью в эмиграцию (в доме при этом остается забытый в шкафу ребенок). Начатый Гарсиа Маркесом большой роман оказался ему тогда не по силам, и летом того же 1950 г. он, изме-

⁷ García Márquez G. El Olor de la Guayaba. P. 31.

нив свой план, предпочел более частный сюжет из жизни уже существующего в воображении провинциального поселка. Он напечатал в своей газете новые наброски, но не «для романа», а «из романа», действующие лица которого почти без изменений вошли в его первую книгу «Палая листва»; он писал ее до середины 1951 г. вечерами и ночами в опустевшей редакции газеты, а затем шел спать в меблированные комнаты, где, когда не было денег расплатиться за ночлег, оставлял в залог рукопись.

В 1952 г. через литературного агента крупного аргентинского издательства «Лосада» роман «Палая листва» был отправлен в Буэнос-Айрес и вскоре вернулся оттуда с отрицательным отзывом видного критика, выходца из поколения испанских авангардистов 1920—1930-х годов Гильермо де ла Торре. Отметив поэтические достоинства сочинения, тот советовал молодому автору все-таки посвятить жизнь чему-то другому. Это лишь разъярило Гарсиа Маркеса. В том же 1952 г. в заметке «Самокритика» – в форме письма к другу он поведал о провале «Палой листвы», о новой поездке в умирающую в жаре Аракатаку – поселок шестидесятилетних девственниц и престарелых полковников, о решимости вернуться к первоначальному замыслу и написать роман «Дом» страниц на семьсот. Но пока реальностью была отвергнутая «Палая листва», где Гарсиа Маркес, оставив семейство полковника Буэндиа для «большой книги», избрал иных героев. Но местом действия стал маленький провинциальный поселок, почти деревня, где будут жить и персонажи «Ста лет одиночества», – Макондо.

Что такое Макондо? В романе «Ста лет одиночества» основатель рода Хосе Аркадио Буэндиа услышал это название во сне во время скитаний в поисках места для основания поселка. Чей-то голос произнес название, он плохо расслышал его и, как расслышал, так и назвал, – Макондо. В действительности Макондо – это название маленького хутора на банановых плантациях, расположенного между двумя провинциальными поселками – родной писателю Аракатакой и Ла-Сьенагой, центром того края, о котором Гарсиа Маркес писал в своих журналистских очерках. К писателю это название пришло из сна детства, проведенного в краю Макондо.

Знатоки Колумбии по-разному объясняют это название. Согласно одним, макондо – ни на что не годное дерево, мощное и высокое, наподобие раскидистой тропической, с широким стволом сейбы или хлопкового дерева. Согласно другим, это лекарственное растение, молочко которого хорошо заживляет раны. По мнению колумбийского критика Х. Мехиа Дуке, макондо – это тропическая чащоба, где легко заблудиться и погибнуть в зловонной трясине. В сознании крестьян макондо – повсюду и нигде, это проклятое место между реальностью и ирреальностью. Лингвисты считают, что слово «макондо» происходит из языка африканцев банту и означает определенный сорт бананового дерева или банана, встречающегося в Колумбии и 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 связано в «Палой листве» с одним из персонажей – мальчиком, который вспоминает детские страхи и ощущения Гарсиа Маркеса. Родной дом для него полон тайн и привидений. Душными тропическими ночами он окутан одуряющим запахом жимолости, куст ее давно срублен, но аромат остался, ибо жимолость – это цветок, который «выходит», подобно призракам. Тайны родного дома. Вот одно прочно 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 нарушить запрет. Это ощущение-воспоминание, возможно, и дало импульс роману «Палая листва», полному автобиографических деталей.

Старый полковник, дедушка мальчика, по свидетельству Гарсиа Маркеса, – это дед писателя, ветеран гражданских войн Николас Маркес, женатый на двоюродной сестре и наделен-

ный автором вместо кривого глаза – хромой ногой. Из рассказов деда – фантазмагорический образ герцога Мальборо, появляющегося в тигровой шкуре среди повстанцев-либералов. Этот образ будет кочевать из одного произведения в другое. А возник он просто: однажды, услышав песенку «Мальбрук в поход собрался...», мальчик спросил у деда, кто этот Мальбрук, а тот ответил: ветеран гражданских войн.

Рассказы дедушки – главный источник художественного претворения истории. Переплестись с историей семьи, она предстала как кровавая история гражданских войн. Макондо обрело черты Аракатаки, основанной беглецами и ветеранами войны. Как и Аракатака, Макондо знало период счастливого покоя, затем началось нашествие «палой листвы», или «гнили», – так местные жители именовали пришельцев, нахлынувших в Аракатаку – Макондо, когда этот край стал центром банановой лихорадки, порожденной деятельностью печально знаменитой (описанной и другими латиноамериканскими писателями) американской «Юнайтед фрут компани».

Роман «Палая листва» начинается с небольшого, написанного в поэтической манере, вступления, где возникает образ Макондо, уже утратившего свой покой и ввергнутого в кружение вихря «палой листвы»: фальшивое процветание поселка, когда на праздниках и гулянках сжигаются пачки купюр, дом терпимости, толпы переселенцев, людской поток, гонимый бедствиями виоленсии и банановой лихорадки, люди, спящие на улицах, человеческое отребье – в восприятии старожил.

Политое кровью, выжатое банановой компанией, Макондо задыхается в тропической жаре и лихорадке ненависти, ее столько накопилось, что кажется, вот-вот поселок взлетит на воздух или его унесет и сотрет с лица земли вихрь, ибо все здесь превратилось в палую листву, человеческую труху.

Макондо, воспроизводящее историю Аракатаки, останется для писателя магнитом, притягивающим к себе размышления об истории страны. Эту эпическую задачу Гарсиа Маркес неосознанно ставил перед собой уже в начале творческого пути, когда он задумал роман «Дом» и, не совладав с ним, воссоздал эпизод из истории Макондо, хотя вложил в него все свое понимание истории. Это Макондо пока без Буэндии, но они уже маячат на горизонте. Ведь именно полковник Аурелиано Буэндия, командующий войсками либералов на Атлантическом побережье, прислал в Макондо врача, который теперь лежит в гробу, а вокруг него сидят бывший соратник Буэндии, старый хромой полковник, его дочь и внук, каждый со своим внутренним монологом.

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

Позднее критики отмечали сходство сюжетно-композиционной структуры первого романа Гарсиа Маркеса с романом Фолкнера «Как я умираю» (1930). В обоих произведениях действие концентрируется вокруг темы смерти, приготовления к погребению, исполнения воли умершего и преодоления трудностей на этом пути. Дело, конечно, не только в сюжетных «соприкосновениях». Журналисты не раз говорили Гарсиа Маркесу о том, что он «задолжал» Фолкнеру. Раздраженный писатель однажды ответил, что впервые прочитал Фолкнера после выхода «Палой листвы» и то лишь, чтобы узнать, что у них общего. Однако он лукавил, ибо, как отмечалось, Фолкнера он читал; и в литературно-критических заметках 1948–1952 гг. упоминал его чаще других писателей. А в статье о присуждения в 1949 г. Фолкнеру

Нобелевской премии он привел целый список, очевидно, прочитанных им книг, среди них – «Шум и ярость», «Как я умирала», «Святылище», «Свет в августе», «Дикие пальмы», «Деревушка», рассказы.

Но обычно Гарсиа Маркес не скрывал того, что «задолжал» Фолкнеру. «Я решил, что стану писателем, читая Фолкнера»⁸, – признался он критику Луису Харрсу. А позднее заметил: «Моя главная задача состояла не в том, чтобы подражать Фолкнеру, а в том, чтобы разрушить его. Его влияние меня губило»⁹. И, наконец, в 1982 г. в Нобелевской речи он прямо назвал Фолкнера своим учителем. Он видел сходство между Йокнапатофой и Макондо в природе, населении, конфликтах, насилии, отчуждении, разъедающем общество. Одинаковые запустелые поселки, жара, пыльные дороги, пальмы, ливни, похожие на потоп, цинковые крыши убогих домиков бедняков, появившиеся в Колумбии вместе с нашествием «Юнайтед фрут компании». Существенно и внутреннее сходство в истории Йокнапатофы и Макондо. И там и здесь гражданские войны XIX в., которые оставили неизгладимый след в биографиях родов – фолкнеровских Сарторисов и Буэндиа Гарсиа Маркеса, и там и здесь патриархальный мир постепенно втягивался в новую эпоху. Так же, как в Йокнапатофе, в Макондо появляется первая железная дорога.

Наконец, совпадающие детали биографий. Прадед Фолкнера Уильям был полковником в отставке армии разгромленных южан, дед Гарсиа Маркеса Николас Маркес – полковником разгромленной армии либералов. По принципу уже не сходства, а противоположности, перекликались их судьбы. Прадеда Фолкнера после ссоры застрелил его компаньон по строительству железной дороги. Дед Гарсиа Маркеса в пылу гнева убил соседа, раздражавшего его своими приставаниями.

В основе исторических и современных параллелей – общие беды: насилие, отчуждение, одиночество. Естественными были и ощущение молодым писателем близости фолкнеровского мира, и стремление создать свою Йокнапатофу. Причины воздействия фолкнеровской саги о Йокнапатофе на молодого колумбийца следует искать в обаянии центральной идеи, в обобщенном эпическом образе истории.

Но на этом сходство кончается, ибо природа талантов Фолкнера и Гарсиа Маркеса совершенно различна. Различен и выбор пути эпического синтеза истории и современности. Несмотря на все усвоенные и введенные в литературный обиход новации (свободное обращение со временем и композицией, расширение возможностей «потока сознания» и т. п.), Фолкнер принадлежал к классическому типу писателей-реалистов. Общая картина мира складывалась у него из «суммы» традиционно воссозданных жизненно-психологических коллизий, на первом плане у него рефлексивно-аналитическое начало, социально-психологический портрет.

Гарсиа Маркес принадлежит к иной породе художников, для которых характерны стремление к поэтическому обобщению, концентрация внимания на «общей ситуации» мира и ее символическом изображении. У него преобладает чувственное восприятие, интуитивно-лирическая стихия, ассоциативная система мышления, типичная для поэтического таланта, выводящая реальное на уровень гротескного образа, символа, на уровень фантастичности.

Именно поэтому если мир Фолкнера принципиально неисчерпаем (как неисчерпаемы жизненные коллизии и человеческие типы), то Гарсиа Маркес стремился к созданию «исчерпывающей поэтически-метафорической модели»¹⁰, «окончательно» символизирующей собой весь мир. Так он сам сознавал природу своего таланта, уже в ранней юности он понял: «Роман – это поэтическое пересоздание действительности»¹¹.

⁸ Harss L. Los Nuestros. Buenos Aires, 1969. P. 396.

⁹ García Márquez G. El Olor de la Guayaba. P. 50.

¹⁰ Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. 50-60-е годы. М., 1983. С. 293.

¹¹ El Día. Mexico. 1981, 7 de septiembre. P. 7.

С этой точки зрения по-иному выглядит то, что Гарсиа Маркес в своем первом романе построил повествование вокруг темы смерти, похорон. Для Фолкнера такая коллизия достаточно случайна – это просто одно из явлений жизни. У Гарсиа Маркеса уже в ранних его рассказах тема смерти, умирания, перехода из «одного» мира в «другой», пограничная область жизни и смерти, весь неизбежно связанный с такой темой арсенал художественных средств поэтической символизации, гротескного обобщения, фантастики, – все это с самого начала обнаружило особую природу его таланта.

Отсюда обращение Гарсиа Маркеса уже в первом романе к поэтике мифа – явление, не только не характерное для Фолкнера, но чуждое для него (одно из наименее удачных его произведений – роман «Притча», 1954, дублирует мотивы солдатской жертвы на войне и мифа о Христе). То есть для писателя «отражающего» типа, для Фолкнера, миф – это враждебный полюс, для таланта «пересоздающего» типа, для Гарсиа Маркеса, – это логически конечная точка в поисках средств поэтической символизации мира.

Эпиграфом к «Палой листве» Гарсиа Маркес избрал слова из монолога тирана Креонта в «Антигоне» – второй из «трилогии» трагедий Софокла об Эдипе, где рок преследует уже не самого Эдипа, а его детей, родившихся от кровосмесительного брака с матерью. Креонт запретил хоронить сына Эдипа – Полиника, павшего от руки брата, но сестра Антигона, преступив запрет тирана, совершает религиозный обряд погребения. Сходная коллизия – в основе «Палой листвы». Старому полковнику, его дочери и внуку, выполняющим «коллективную роль» Антигоны, противостоит выступающее в роли тирана Креонта население Макондо, проклявшее доктора и постановившее, что труп его должен сгнить или быть растерзан стервятниками.

Однако, выстроив мифологическую параллель, Гарсиа Маркес не стремился ее развить. У Софокла его интересует не частное, но общее, а именно – способ воссоздания общей картины мира. Люди у Софокла за невольные и неведомые Эдипу грехи, наказаны мором. Макондо, прошедшее через ужасы виоленсии и банановой лихорадки, впало в состояние гниения «палой листвы», подверглось моровому поветрию, превращающему людей в носителей «недоброго сознания». Виоленсия, или, скорее, ее воздействие на народ стала уже в первом романе Гарсиа Маркеса основной внутренней темой.

Тему по-своему пытались решить латиноамериканские писатели 1920—1930-х годов, прежде всего Ромуло Гальгос; для него насилие – врожденное качество 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. Человек у него не олицетворяет, как у Ромуло Гальгоса, виоленсию, бурлящую у него в крови, насилие – это скорее общее состояние мира. Оно, как воздух, которым дышит мир. Вот это-то невидимое «что-то», то общее, что определяет жизнь, и составляет для писателя и цель, и загадку.

Он изначально устремлен к исследованию коллективной социально-нравственной ситуации. Его интересует народ, народное сознание, индивид при таком выборе позиции предстает как часть коллективного целого, своей жизнью воплощая общее состояние или противостоя ему. И «народ» в «Палой листве» – понятие общее, нерасчлененное. Он не дифференцирован ни социально, ни профессионально, это масса, из которой мало кто выделен как личность. Такой подход связан со стремлением писателя к поэтической символизации и близок романтизму. Но в целом «Палая листва» – это настоящее 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.

Среди фолкнеровских принципов – 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 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 зрения¹².

Близки фолкнеровскому миру провинциальный аристократизм хромого полковника, противопоставляющего коренных макондовцев пришлому люду – «палой листве»; система патриархальных отношений между господами и слугами (отношения семьи полковника с индейкой Меме, живущей в их доме с детства; у Фолкнера белые – негры). Фолкнеровского священника Хайтауера из романа «Свет в августе» напоминает священник по кличке Упрямец. Можно отметить также прием воссоздания мира через почти «нулевое» сознание ребенка, фиксирующего элементарные движения жизни.

Но в главном Гарсиа Маркес шел с самого начала самостоятельно. Центральный персонаж «Палой земли» наделен им чертами алогизма, странности в поведении. Критики отмечали, что поведение доктора, бегущего от мира, напоминает поведение героини фолкнеровского рассказа «Роза для Эмили». Возможно, первоначальные импульсы и были получены от Фолкнера. Но в гротескном заострении образа Гарсиа Маркес пошел гораздо дальше своего «учителя». Принцип построения сюжета «вокруг трупа», как и гротеск, показывает действительность в символично-заостренном, «предельном» выражении.

Старый полковник принял доктора на постой в семью, и при первой же встрече этот человек, в стати которого чувствовалась военная косточка, поразил всех не только сухостью и замкнутостью, но и странностями. За столом, убранным праздничным фарфором, он просил тягучим, нутряным голосом подать ему... травы. Аделаида, жена полковника, не поняла, какой травы. Обычной, той, что едят ослы. В конце концов, доктор удалился от людей и общения с миром, ушел из дома полковника, сначала с Меме – в брошенный дом, а когда та покинула его, заперся в полном одиночестве. Причина ненависти народа к доктору – в том, что во время очередной вспышки виоленсии, захлестнувшей Макондо, он отказался помочь раненым, стонавшим на его крыльце. Доктор не выполнил миссию милосердия, оборвав нити связей с людьми, и народ проклинал его, приговорив к лишению последнего обряда милосердия – погребения.

Пораженная холодностью доктора, Аделаида заметила, что содержать такого постояльца – все равно что кормить Сатану. И слово это не случайное. Писатель наделил персонажа чертами богоборца, бессонными ночами ведущего борьбу с Всевышним. Полковник, носитель традиционной морали, однажды вступает с ним в морально-религиозный спор, но он не получается, и не только потому, что доктору, либо молчащему, либо по-военному коротко говорящему о своих нуждах, нечего сказать. На эту тему нечего сказать писателю. Если и было что-то наиболее неорганичное для Гарсиа Маркеса, так именно эта традиционная для европейской, в частности русской, классики (Достоевский) и в немалой степени для Фолкнера, христианская нравственно-религиозная проблематика. Она совершенно чужда и, более того, антагонистична для Гарсиа Маркеса, мир которого, как и других «новых» латиноамериканских романистов, вырастает на мирозерцательной платформе, отличной от других известных романских систем. Невнятный метафизический спор, типа того, что вел в душную тропическую ночь полковник с доктором, больше в произведениях Гарсиа Маркеса не повторится.

Та же невнятность характерна и для отношений доктора со священником Упрямцем. Они похожи друг на друга физически, въезжают в Макондо в один и тот же день на мулах (как въезжал Христос в Иерусалим), только с разных сторон, и народ, собравшийся встретить земляка-священника, по ошибке встречает с оркестром «сатану» – доктора, равнодушно проезжающего мимо. Полковник, ведущий душеспасительные беседы с доктором, угадывает их внутреннюю связь и советует доктору побеседовать с Упрямцем, который выглядит не как тра-

¹² Характеристику поэтики Фолкнера см.: Анастасьев Н. А. Суть перемен: из опыта текущей американской прозы // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы. М., 1982. С. 226-227.

диционный священник, а как закаленный мужчина, побывавший на войне и вынесший из нее неколебимыми свои христианские убеждения. Встречи не происходит, скорее всего потому, что говорить им было бы не о чем, ибо рождавшийся мир Гарсиа Маркеса имел свою, совершенно иную логику.

Старый хромой полковник, священник, доктор прошли через пекло виоленсии. Полковник сохранил неколебимую стойкость, способность противостоять чему угодно во имя защиты того, что он считает нравственным. Священник закалил свою веру и стал непререкаемым авторитетом в Макондо. Доктор, вернувшись выжженной головешкой, стал гротескным и трагическим символом крайнего отчуждения, достигшего той степени, когда утрачивается человечность. Именно поэтому он наделен анималистическими чертами: ест траву, как осел, мычит животным голосом, стеклянными глазами пса смотрит на женщин, отношения его с Меме чисто «ослиные». Этот человек-осел, неспособный к общению и любви – первый гарсиамаркесовский образ человека, вышедшего за пределы человечности и попавшего в глухие стены подполья одиночества.

В «Палой листве» «сожженный» герой пришел со стороны, позднее такие персонажи будут вырастать в самом Макондо. Доктор предвосхитил образ полковника Аурелиано Буэндиа из романа «Сто лет одиночества». Не случайно у них – общий реальный прототип, с которым в сознании писателя связан тип человека, сожженного огнем гражданской войны. Это лидер либералов в войнах рубежа XIX – XX вв. генерал Рафаэль Урибе Урибе. За него принимает Аделаида доктора, человека с военной выправкой, когда он появляется в доме, поэтому она ставит на стол праздничный фарфор.

Из этого зерна вырастет художественная философия, идейная конструкция «Ста лет одиночества». Здесь – поиски пока наугад, но Макондо, превратившееся в «палую листву», уже готово производить своих людей-ослов. Земля обетованная, через которую прокатились волны виоленсии, расплена, одичала, как и люди. Виоленсия, которая сожгла доктора, сжигает и народ. Пришелец оказывается не внеположным народу Макондо, а его символом. Он – концентрированное выражение «недоброго сознания», одичалости в отчуждении, ненависти, злобы, 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»¹³. А Марио Варгас Льюса подвел итог, заметив, что народ потому возненавидел доктора, что узнал в нем самого себя. Охваченный заразой злобы и ненависти народ Макондо, узнавший себя в человеке-осле, отказавшемся выполнить миссию милосердия, теперь сладострастно мечтает о дне, когда почует запах разлагающейся плоти доктора. «После того, что я повидал на своем веку, я думаю, Макондо способно на все» – так резюмирует ситуацию полковник. Воссоздать это общее состояние мира, народного, коллективного сознания и было целью писателя. Главный персонаж за частными персонажами, сюжетами, перипетиями – народ, ставший главным персонажем всего последующего творчества Гарсиа Маркеса.

Полковник, выступающий нравственным противовесом коллективному нравственному самоубийству, совершаемому народом, подобно тому, как убил себя доктор, принимает на себя героическую миссию Антигоны, обнявшись похоронить доктора. Он привел свою семью и слугиндейцев к гробу доктора, добился от продажного алькальда разрешения на похороны. Зная, что из-за занавесок на окнах за ним следят полные ненависти глаза жителей Макондо, он шел за гробом по пыльным улицам к кладбищу. Роман завершен в тот момент, когда траурная процессия, совершаемая во имя жизни, во имя погибающего в ненависти народа, отправилась в путь. Дальше может произойти все что угодно. Поэтому полковник, этот жилистый, крепкий старик, у которого от внутреннего напряжения раздуваются жилы на шее, как у бойцового

¹³ Harss L. Los Nuestrros. P. 385.

петуха, героичен. От этого «бойцового петуха» идут нити к другому героическому старику – персонажу известной повести Гарсиа Маркеса «Полковнику никто не пишет».

Таким образом, с самого начала проявилась основная сфера интересов писателя: не индивидуумы, а коллективное целое – народ, народное бытие, т. е. история. Обнаружилось и диктуемое природой таланта стремление к поэтически-символическому изображению истории, следовательно, и времени. Уже в «Палой листве» оно становится самостоятельным героем, может литься, как жидкость, сквозь пальцы, кружить на месте, застревать, останавливаться, и тогда история и современность сходятся вместе.

«Черновой конспект» «Ста лет одиночества» набросан. Осталось написать роман, но и вторая попытка не удалась. Тем не менее в «Палой листве» определилось многое, и многим ее образам и персонажам 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 – сигнал продолжавшейся работы над всеохватным романом, содержащим законченный и исчерпывающий образ «клочка земли, величиной с почтовую марку» и равного всему миру.

В начальный период, помимо «Палой листвы», Гарсиа Маркес написал немного, в том числе рассказ «Исабель смотрит на дождь в Макондо», вошедший в антологию лучших рассказов латиноамериканских писателей (1955). Он практически не имеет сюжета и содержит цепь образов, возникающих в монологе Исабели, дочери хромого полковника, как и все в Макондо, одурманенной длящимся неделю тропическим ливнем. Тут главное в том, как в связи с ним изображается «общее состояние мира».

Сначала дождь – обычное метеорологическое явление, к концу он обретает черты апокалипсического бедствия путем нагнетания внутреннего напряжения образов, причем образов конкретных, бытовых. Парализованные дождем люди не способны соблюдать обычный распорядок дня, путают часы, мебель сдвинута (дом заливают водой), теряется ощущение времени. Проносится слух, что на размытом кладбище покойники всплыли на поверхность земли, чем и вызван охвативший Макондо одуряющий запах гнили. Этот апокалипсический образ «восставших» покойников подводит к идее и образу остановки и обратимости времени. Все перешло в иное измерение, в сферу фантастической реальности. Ощущая, как кто-то невидимый улыбается во тьме, Исабель думает, что теперь не удивилась бы, если бы ее пригласили на мессу прошлого воскресенья.

О Гарсиа Маркесе можно сказать, что он заново открывал фантастику: нагнетание качеств и признаков доминирующего явления выводит его за пределы реальности.

К раннему периоду зарождения мира Макондо относится и рассказ «Однажды после субботы» (1955), 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. Дождь из мертвых птиц и ощущение приближающегося урагана – доминирующие мотивы – характеризуют мир Макондо как особую сферу инобытия, где время живет по своим законам. Юноша, сошедший с желтого паровозика в Макондо, остается здесь, словно засосанный трясиной застывшего времени. Выживший из ума от старости священник Антонио принимает его за Вечного Жида. Моровая атмосфера – это социально-духовный климат изнемогающего от своей проклятой истории Макондо, не выходящего из сферы реальности в фантастику, но балансирующего на их грани. Упомянутая в «Палой листве» вдова Ребекка – здесь на первом плане, именно она обращает внимание алькальда и священника на странный дождь из птиц; Аурелиано Буэндиа – ее двоюродный брат, и впервые упомянут Хосе Аркадио Буэндиа, он погиб (за сорок лет до момента действия) в доме Ребекки от таинственного выстрела, тело его долго источало невы-

носимый пороховой запах, и в доме с тех пор воцарилась странная влажная атмосфера (эти детали войдут в «Сто лет одиночества»). Вспоминает Ребекка и о своем прадеде, который, бросив все, отправился путешествовать вокруг света (это сделает в «Сто лет одиночества» Хосе Аркадио Буэндиа). И наконец, здесь впервые (в воспоминаниях падре) возник эпизод расстрела забастовщиков – рабочих банановых плантаций, тела которых желтый паровозик увез в вагонах для бананов...

Романом и двумя рассказами ограничено на раннем этапе создание мира Макондо, остальное отдано журналистике. В 1954 г. Гарсиа Маркес переехал в Боготу и начал работать в газете «Эль Эспектадор», где писал редакционные передовицы и рецензии на фильмы, но по-настоящему его журналистский талант проявился в жанре очерка и в репортерской работе, в 1954–1955 гг. бросившей его из одного конца страны в другой и позволившей ему вновь окунуться в жизнь колумбийской глубинки. В очерках тех лет много деталей, образов, которые позже войдут в его художественный мир. Особенно интересен очерк о народных обычаях Ла-Сьерпе, расширенный вариант которого появился в газете в марте – апреле 1954 г.

Ла-Сьерпе – «легендарная страна», где господствуют суеверия, магия и колдовство, где живет культ трагической, с ревностью и поножовщиной, любви, высокое понимание которой заставляет кавалеров петь своим избранницам любовные куплеты, полные наивной красоты. Один из основных персонажей народных легенд, уже упомянутая Маркесита, – «Великая Мама» края, она обладает несметными богатствами, огромными стадами скота, магическим умением излечивать на расстоянии и быть одновременно в разных местах. Легенда о ней, жившей более двухсот лет – ее смерть сопровождалась небесными знаменьями, дурными снами жителей и дрожанием земли, – основной источник не только образа Великой Мамы в рассказе «Похороны Великой Мамы», но и ряда мотивов «Ста лет одиночества» и «Осени патриарха». Очевидна перекличка этого образа с Доньей Барбарой в одноименном романе венесуэльца Ромуло Гальгоса, что явно свидетельствует об общих фольклорных корнях.

С юмором, но и серьезностью, Гарсиа Маркес воссоздал здесь магическую реальность народной жизни, подкрепив «достоверность» вымыслов деталями. Например, в рассказе о человеке, отправившемся искать в трясинах древо с золотыми тыквами и захоронения богатств Великой Мамы, писатель отмечает, что поездка началась 2 ноября (какого года?!) и подробно перечисляет припасы, которые были взяты с собой.

Тот же тон повествования, шуточный и серьезный, призванный убедить читателя в достоверности того, что происходит в Ла-Сьерпе, свойствен рассказу о магических знаниях наследников Великой Мамы, знахарях, которые на расстоянии излечивают укушенных змеями, больной скот – от паразитов-червей, тут же вываливающихся из ушей животного, заговорами расчищают тропические заросли... Похороны в Ла-Сьерпе – это всегда живописный и шумный «ярмарочный спектакль», покойник лежит в отдаленном углу дома и на него никто не обращает внимания. Во дворе его дома идет народное гулянье, во время которого заключаются сделки, сватаются (девушки привлекают внимание женихов умением крутить сигары, а женихи невест – ловкостью в помоле кофе на жернове), обсуждаются новости, играют в домино... Это символическое сближение жизни и смерти, отрицание смерти бурной деятельностью (особенно сватовством) – типичные черты карнавальской культуры.

Спектакль оплакивания разыгрывается профессиональными плакальщицами, хранящими секреты своего древнего искусства. И лишь под утро отпевают покойника в обряде с языческими и христианскими элементами. Процесс похорон пронизан карнавальным духом. Несущие покойника на кладбище скачут, чтобы он колотился о стенки гроба – это значит, «покойнику весело» и радость будет сопровождать его на том свете, куда могильщик провожает его поэтической песней «Жатва неизбежного страданья» – о гробе-корабле, который не возвращается назад.

Беспорядки, вспыхнувшие в заброшенном тропическом районе Чоко (они были вызваны решением властей ликвидировать его как административную единицу), дали Гарсиа Маркесу повод для поездки, в результате которой он в серии репортажей «Чоко, которое неизвестно Колумбии» (сентябрь – октябрь 1954) создал целостный и впечатляющий образ колумбийской глубинки, содержащий важные детали Макондо в романе «Сто лет одиночества». Речь идет о заброшенном поселке Кибдо, где дождь льет 360 дней в году и куда добраться так же трудно, как и во времена открытия Америки. Население живет здесь испокон веку и из-за отсутствия новых поселенцев все в конце концов оказываются связанными родственными узами. Здесь, как и в Аракатаке, в свое время городок захлестнуло «палой листвой», но не банановой, а платиновой лихорадки. «И все это было однажды унесено темным вихрем судьбы».

В городке Андогойя он наблюдал немирное сосуществование двух поселков. Один из них для персонала американской компании «Чоко-Пасифико» – современный, со всеми удобствами, с электричеством; а на другой стороне реки – поселок рабочих, обслуживающий «чистый город», в том числе и как дом терпимости.

В репортажах того времени есть отклик и на виоленсию – гражданскую войну, хотя, видимо, по цензурным соображениям и не прямо. В репортаже «Драма трех тысяч колумбийских детей» (май 1955 г.) речь идет о трагической судьбе района Вильярика, где действовали партизанские отряды крестьян, руководимые компартией Колумбии. В начале 1955 г. Вильярика была практически опустошена правительственными войсками, а дети-сироты распределены по приютам страны, где после нескольких лет тусклой и скудной жизни их ожидала участь безработных бродяг и проституток. Известно, что тогда Гарсиа Маркес участвовал в работе одной из коммунистических ячеек Боготы.

Журналистская деятельность стала причиной неожиданного поворота в его судьбе. В 1955 г. он написал серию очерков «Правда о моих приключениях» (позднее изданных под названием «Рассказ потерпевшего кораблекрушение...»). Они основаны на рассказах одного из спасшихся членов экипажа колумбийского военного корабля. Безобидный в политическом отношении очерк имел неожиданные последствия: из рассказов моряка стало ясно, что военные суда занимались контрабандой. Вокруг газеты и Гарсиа Маркеса стали сгущаться тучи. Как он потом вспоминал, ему было бы достаточно дать вовлечь себя в любой спровоцированный агентом правительства скандал в кафе и его могли убить на месте. В том же 1955 г. он вынужден на время, пока не утихнут страсти, уехать в Европу в качестве зарубежного корреспондента газеты «Эль Эспектадор».

Путь к «свободному роману»

В Европе Гарсиа Маркес жил сначала в Риме. Там, помимо корреспондентской работы, он слушал лекции на курсах кинорежиссеров в Экспериментальном центре кинематографии. Но через несколько месяцев перебрался в Париж, поселился на седьмом этаже недорогой гостиницы с видом на Латинский квартал. («Этот журналист с седьмого этажа» – так называла его хозяйка гостиницы и тогда, когда он уже обрел славу автора «Ста лет одиночества».) После закрытия газеты «Эль Эспектадор» диктатором Рохасом Пинильей Гарсиа Маркес остался один на один со своей пишущей машинкой – типичный молодой бедный писатель – житель парижской мансарды, без копейки денег, с туманными видами на будущее. 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.

Но Гарсиа Маркесу удалось продолжить журналистскую деятельность: он пишет корреспонденции и очерки на международные темы – для венесуэльской «Элиты» в Каракасе и для «Кромоса» в Боготе, но основным делом стало художественное творчество. Результат – три книги (две из них завершались после возвращения в Латинскую Америку). А подспудно шло обдумывание «большой книги» «Дом».

Первые рассказы и первый роман Гарсиа Маркес писал со смелостью новичка, переполненного литературными образцами и интуитивно нащупывавшего свой путь. Европейский период – время сурового самовоспитания и профессиональной «тренировки» таланта, овладения писательским ремеслом и поиска темы.

Как он писал впоследствии, существенным для него было мнение друзей о «Палой листве», вышедшей в Боготе в 1955 г. на собранные ими средства. Друзья («мои политкомиссары» – так называл их писатель) обвинили его в том, что «Палая листва» – бесполезная книга, ибо никого «не разоблачает». Это наивное мнение отражало ограниченные представления о функциях и целях искусства. Но была в нем и доля правды, заставившая писателя, как он признавался, испытать чувство вины и откликнуться на то, что происходило на родине.

Виоленсия, с самого начала подспудно питавшая его мысль, вышла на первый план. И как отклик на нее продолжилась работа над романом, начатым в Европе. Книга пока не имела четкого плана и ясной идеи, работа шла с трудом, и вскоре Гарсиа Маркес почувствовал: что-то мешает. Это был сюжет повести, вызревшей внутри общего замысла романа. И в 1957 г., раз десять переписав рукопись, он закончил повесть «Полковнику никто не пишет», одно из лучших своих произведений. В ней нет лишних слов, сплошная «мускулатура» образов обнажает остов мысли. Если раньше писатель стихийно отдавался интуитивно избираемым стилевым импульсам, теперь его охватила «флоберовская» страсть точной, лаконичной, даже аскетической прозы, вызванная переориентацией на текущую историю и «объективное» повествование в отличие от изначальной вулканической поэтичности и многозначной символики. Но в этой переориентации с «пересоздания» на «воссоздание» скрывалось противоречие между естественными склонностями и новыми эталонами. Необходим был компромисс, и он был найден в процессе обращения к новым ориентирам: Хемингуэю и Камю.

Слава Хемингуэя достигла тогда апогея. Повесть «Старик и море» поразила Гарсиа Маркеса еще в 1953 г., когда в колумбийской провинции он залпом прочел ее в одном из номеров журнала «Лайф». Она стала для него образцом сочетания «объективности» повествования и тонкой философско-поэтической символизации. Другой образец он нашел в экзистенциалистской прозе Камю, у которого конкретный сюжет – борьба с эпидемией чумы – обладал многосмысловой философской «радиацией».

В 1960 г. в выступлении «Два-три соображения о романе виоленсии», исходя из своего нового опыта, Гарсиа Маркес оспорил достоинства сугубо «объективного» романа, в котором господствует описательность, – сражения, сцены насилия. На сознание читателя, ему казалось, сильнее воздействует не количество трупов, нагроможденных в повествовании, а изображение «живых людей, исходящих от страха ледяным потом»¹⁴. Аналогично высказался он и в беседе с Марио Варгасом Льюсом: «Я всегда считал, что самое тяжкое в виоленсии даже не число погибших, а тот страшный след, который она оставляет в людях, в поселках Колумбии, опустошенных смертью»¹⁵.

Иными словами, главное – не прямое изображение виоленсии, а воссоздание нравственного состояния мира, охваченного насилием, как в «Чуме» Камю. Именно так и были написаны повесть «Полковнику никто не пишет» и роман «Недобрый час». В них объективный план сочетался с планом символическим, обобщающе-поэтическим.

Писатель точно определил время действия повести – октябрь— декабрь 1956 г. (упомянуты события, связанные с Суэцким каналом). Он разбрасывает по повествованию и другие даты, позволяющие узнать год рождения героя повести – старого полковника, высчитать, когда родился его сын Агустин... Но вся эта хронология условна, ибо главное для писателя – не конкретные исторические события, а «общая ситуация» мира.

Обобщающий образ виоленсии складывается из прочно увязанных между собой картин будничной жизни провинциального городка в период затишья, когда виоленсия ушла с поверхности жизни и набухает внутри новым гнойником, он вот-вот лопнет и снова зальет ядом и желчью всю жизнь.

В повести почти ничего не происходит: проходят 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», где таится далеко не обыденный смысл. В городке непримиримо противостоят друг другу жизнь и смерть, и каждый живет на их грани.

Полковник, хотя на вид это крепкий, жилистый мужчина, стар и болен. Больна его жена. Девять месяцев назад во время очередной вспышки виоленсии за распространение нелегальной литературы был убит их сын в гальере (помещении для петушиных боев – традиционном развлечении латиноамериканцев). Смерть выглядывает из каждого угла их опустевшего дома оскалом нищеты и голода. Долгие годы безнадежно ожидающий обещанной пенсии полковник живет почти без средств. Гарсиа Маркес, избегая психологизма, характеризует экстремальность условий его жизни 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 вынимает из сундука почти новые лакированные туфли, в которых когда-то венчался с женой. Уступая уговорам жены, он намерен продать петуха, оставшегося от сына – любителя петушиных боев. А ведь это не только память о сыне, но и надежда на солидный выигрыш на петушиных боях.

Тема смерти, витающей над жизнью, концентрируется на сыне. Покойник словно не вынесен из дома, а находится где-то в соседней комнате, память о нем тяжелым камнем лежит на дне сознания. Как и в первом романе, тема смерти, покойника, оказывается хотя и закамуфлированным, но глубинным идейным и эмоциональным центром.

Смерть витает и над всем городком. Писатель находит поразительную деталь, чтобы передать атмосферу виоленсии: полковник присоединяется к процессии, хоронящей человека, единственного за долгое время умершего своей смертью.

¹⁴ García Márquez G. *Obra periodística*. Vol. 4. De Europa y América (1955-1960). Barcelona, 1983. P. 765.

¹⁵ Gabriel García Márquez-Mario Vargas Llosa. *La novela en la América Latina*. Diálogo. Lima, s.a. P. 47.

В повести четче обрисованы социальные параметры мира. В «Палой листве» речь шла о народе Макондо вообще, здесь же представлены различные слои: не только бедняки, но и продажные местные богатеи, вроде кума полковника – дона Сабаса, а также равнодушного алькальда, представителя власти, т. е. местного руководителя виоленсии, и падре, представителя официальной морали.

Ну, а есть ли жизнь в этом городишке или все огни погасли? Пока жив человек, будет и жизнь – таков ответ писателя. В полковнике, молчаливо скорбящем о погибшем сыне, смерть лишь разжигает упрямое стремление к жизни. По своей природе он родственник хромого полковника из «Палой листвы» и в нем, как точно заметил В. Силюнас, есть что-то от Дон Кихота¹⁶. В пораженном гангреной ненависти мире он каждый день вновь начинает контратаку, с нестигаемым упорством утверждая человеческое достоинство в борьбе с тем едва ли не безнадежным состоянием мира, в которое его повергла виоленсия. Не нося шляпы, чтобы ни перед кем ее не снимать, готовый скорее голодать, чем протянуть руку за милостыней, он упорно 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, что опровергнет порочное движение мира по кругам бесчеловечности и докажет существование и иного, что есть жизнь.

Писатель размыкает настоящее время действия и в обрывках воспоминаний полковника, в репликах вырастает мост в историю, в прошлое, а значит – в Макондо.

Действие повести «Полковнику никто не пишет» происходит в анонимном городке. Почему не в Макондо? Потому что с самого начала оно отдано писателем сфере сознания, сконцентрированной на обобщающем образе истории, который пунктиром намечен на периферии «Палой листвы» в неизменной связи с полковником Аурелиано Буэндиа. В новой повести писатель создал новую художественную территорию, а источник топографии этого безымянного городка на берегу реки, как потом пояснил Гарсиа Маркес, – городишко Сукре в банановой зоне, где когда-то жили его родители и где он познакомился со своей будущей женой Мерседес Барча, дочерью местного аптекаря.

Макондо осталось зоной прошлого, территорией, готовой в любой момент вспыхнуть пожаром фантастики, химерами. Иное дело анонимный городишко – символ современного состояния мира. Но у них общая история, и новая виоленсия – это продолжение и развитие виоленсии гражданских войн рубежа XIX – XX вв.

Об этом свидетельствует биография полковника, связывающая анонимный городишко с Макондо. В молодости полковник, участник гражданской войны – один из тех 200 офицеров, которых правительство после заключения Неерландского пакта о капитуляции либералов обещало обеспечить пенсией. (Неерландский пакт положил конец самой кровопролитной, так называемой «тысячедневной войне» 1899–1902 гг., закончившейся поражением либералов под командованием генерала Рафаэля Урибе Урибе.)

Полковник был казначеем повстанцев-либералов и, подыхая от голода, довез и сдал в целости и сохранности казну армии, получив от Аурелиано Буэндиа, одного из лидеров либералов, расписку, которую теперь представляет для получения пенсии. Как и другие офицеры, полковник был против капитуляции и, не смирившись, поселился в ожидании событий в Макондо, а затем, когда «палая листва» затопила его, он уехал в анонимный городишко, где теперь и живет. Все пятьдесят лет со времени капитуляции он не знает покоя, ибо считает ее ошибкой. Впоследствии этот сюжет в несколько измененном виде войдет в «Сто лет одиночества»...

Нравственный героизм полковника, его характер, тип поведения переданы поэтико-символически с помощью развернутой метафоры бойцового петуха, которого готов купить кум дон Сабас, обманув, конечно, в цене: для Сабаса это то же самое, что скупать земли и имуще-

¹⁶ Силюнас В. Время одиноких лет // Гарсиа Маркес Г. Палая листва. Полковнику никто не пишет. М., 1972. С. 10.

ство тех, кто расстрелян по его доносам. Полковник колеблется, чувствуя, что продать петуха – значит продать память о сыне или самого себя, все равно что отступить и проиграть бой со смертью. И в конце концов, он решительно отказывается.

Петух стал символом. Писатель не акцентирует его метафорические значения, но невольно в нашем восприятии он ассоциируется не только с погибшим Агустином, но и со старым полковником. Метафора «полковник – бойцовый петух» разрастается и превращается в систему тонких сопоставлений. И явна параллель между героизмом полковника в борьбе со смертью и героизмом бойцовой птицы, ожидающей часа, когда она встретится один на один со смертью. Эта параллель возникает на основе целой сети связывающих два образа примет. Вот полковник, жилистый человек с морщинистой кожей, пытаясь причесать роговым гребнем сухую щетину стального цвета, говорит жене, что он со своим хохлом, наверное, похож на попугая (т. е. птицу). В доме ни гроша, ни крошки, прохудилась одежда (рубашка без ворота, рваные ботинки, порванный зонтик), но это опрятная нищета человека, надевающего все чистое перед решительной схваткой со смертью. А вот петух – жилистая бойцовая птица, тоже с изношенной «одеждой» – разорванным гребнем, воспаленной кожей, голыми сизыми ногами, страдающий, как и полковник от недостатка пищи, но готовый к бою. Не раз петух гортанным, почти человеческим, голосом бормочет что-то, словно вступая в разговор с полковником.

Решив не продавать петуха, полковник скажет жене: «Нашего петуха не могут побить», и в его уверенности – вера в невозможность победить и его самого. Жена говорит ему, что несмотря на возраст, его глаза полны жизни. И неся петуха с пробного боя, полковник думал о том, что он никогда не держал в руках ничего более живого.

Так развивается широкая сеть метафоры, имеющей глубокие корни в народной культуре – и в традиции петушиных боев, 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, прежде всего романы «Сто лет одиночества», «Осень патриарха», повесть «История одной смерти, о которой знали заранее» и, вернувшись к повести «Полковнику никто не пишет», можно заметить, что у символа петуха есть еще и иные, пока туманные смысловые оттенки. Невольно привлекают внимание слова жены полковника о том, что петух сгубил сына, убитого в галере; что петух, для которого они вынуждены урезать свой рацион, питается ими, как человеческим мясом; что петухи, наверное, служат темой разговоров встретившихся на том свете Агустина и первого за долгое время умершего своей смертью его сверстника; наконец, шутка полковника, сравнившего петуха, который топчет принесенную ему курицу, с полковником Аурелиано Буэндиа, которому 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 галереи-жизни, а перед ним в роли противника не менее одинокий, грустный петух пепельного цвета...

Символическое поэтическое начало слабым ореолом вспыхивает вокруг образа полковника, но он остается все-таки в сфере объективной детерминированности. Хемингуэй, отказываясь признать философско-метафорический подтекст «Старика и моря», говорил, что хотел описать настоящих старика, море и рыбу. Гарсиа Маркес мог бы сказать, что 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» через объективно-повествовательный план; у Гарсиа Маркеса метафора не «вытвердевает» в символ. В то же время в коллизиях и исходе истории полковника просматриваются зыбко мерцающие философско-поэтические оттенки темы борьбы жизни и смерти. Поэтому

при толковании повести Гарсиа Маркеса не годятся доводы, которые «работают» при анализе социально-психологической прозы. Исход повести не определяется развитием лишь сюжета или психологически. Здесь главное – *как разрешается художественная мысль, а не обстоятельства.*

Тема выхода из одиночества намечена в образах друзей Агустина, которые и в момент затишья продолжают распространять листовки и готовы к сопротивлению. Они, как могут, поддерживают полковника и уговаривают его не продавать петуха. Победу петуха в предварительном бою они воспринимают как победу всего городка. Более того, эта победа преобразила жителей города: они воспрянули духом, а в ушах старого полковника зазвучала барабанная дробь былых времен, и люди смотрели на него, когда он возвращался домой, неся под мышкой своего двойника. Но все-таки это не качественное изменение ситуации и не преодоление одиночества людей, пораженных насилием. Глубинная основа повести – тема одиночества человека – бойцового петуха. Да, героизм, да, символ стойкости, но – в поражении. Одиноким полковник, ведущий сражение в одиночку, и одиноким петух на арене – в окружении кричащей толпы, возбужденной кровью. Два существа, в равной степени одиноко и бескомпромиссно сражающиеся против смерти за свою жизнь. Друзья Агустина радуются победе, но не знают того, что известно: ему, ждущему письма как вести о преображении мира, так никто и не напишет, пенсия не придет, петух встретится со своей смертью, виоленсия так и не кончится.

По словам писателя, образ старого полковника зародился в его сознании, когда однажды в речном порту он увидел 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. Стилиевая ориентация на экзистенциалистскую прозу влекла за собой и типичный для нее пафос трагического стоицизма, в варианте Камю – «победы в поражении». Пафос «победы в поражении» как раз и господствует в повести «Полковнику никто не пишет». Об этом говорил и сам Гарсиа Маркес: полковник с самого начала знал, что будет побежден, но победил потому, что бросил вызов неминуемому поражению.

В повести писатель создал 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 к героическому очищению образов и романтической приподнятости, у Гарсиа Маркеса, напротив, героическое вырастает на почве тривиальной обыденности, да еще тронутой гротеском, шаржированной и одновременно опозитизированной. Гротескный излом заложен в самом уподоблении «полковник-петух». В бойцовом петухе есть и геройство, и что-то комичное, ведь петух все-таки – петух, а не «классический» орел или сокол.

В трагическом мире повести «Полковнику никто не пишет» тлеет огонек очищающего и победного смеха. Но угадать его пока невозможно. В юморе полковника нет очищения, он горек, его можно определить формулой Чарли Чаплина: «Смех – это вызов судьбе». А с судьбой ничего не поделаешь. Виоленсия окутывает мир невидимой липкой субстанцией, типа той, что окутывает мир в прозе экзистенциализма. Виоленсия – это всепроникающее зло – уходит корнями в неизведанные пласты человеческого бытия. В повести дан лишь фрагмент общей картины мира, погруженного в виоленсию и зараженного отчуждением, насилием, одиночеством.

Фрагменты этого мира предстают и в рассказах, которые, как и повесть «Полковнику никто не пишет», словно осколки, отвалились от романа о виоленсии, над которым работал Гарсиа Маркес. В большинстве своем эти рассказы написаны уже в Венесуэле, куда писатель выехал в конце 1957 г.: ему предложили работу в журнале «Моменто». Он приехал в Каракас во время свержения диктатуры Переса Хименеса, при котором страна жила, подобно сосед-

ней Колумбии, в условиях террора, во многом напоминавшего колумбийскую виоленсию. И у писателя, повидавшего с другими журналистами президентский дворец со следами беспорядочного бегства тирана и его приближенных – заляпанные грязными следами ковры и сорванные со стен гобелены, зарождается идея романа – о диктаторе.

Импульс к созданию романа дали и впечатления от бегства Батисты с Кубы. Гарсиа Маркес, как и большинство латиноамериканских писателей, приветствовал кубинскую революцию 1959 г., прилетел в Гавану с одной из первых групп иностранных журналистов и стал свидетелем проходившего на стадионе народного суда над одним из палачей батистовского режима, своего рода диктатором-заместителем – Сосой Бланко. Роману о диктаторе предстояло вызреть почти столько же, сколько роману о Макондо, но новая идея дала себя знать в том, что писал тогда Гарсиа Маркес.

И в сюжетном, и в стилевом отношении рассказы 1958 г. (позже они составят книгу «Похороны Великой Мамы») связаны с вновь на время отложенным тогда романом о виоленсии. Хотя критика после их публикации говорила о следах воздействия Фолкнера, в действительности – и это понял такой проницательный критик, как Эрнесто Волькенинг – к Фолкнеру они имели весьма отдаленное отношение. Аскетизм, свойственный повести «Полковнику никто не пишет», в рассказах этого периода достиг крайних пределов. Сам Гарсиа Маркес назвал свою прозу того времени, обретшую максимальную краткость и точность, «математической».

«Искусственные розы», «В один из этих дней», «Вдова Монтель» – эти рассказы почти без изменений вошли в трудно давшийся и не принеший писателю удовлетворения роман «Недобрый час» (1959). Уже завершив его, Гарсиа Маркес мучился с названием. Сначала он озаглавил его «В этом дерьмовом поселке», потом по совету друзей назвал нейтральнее – «Недобрый час». Это название указывало на центральную и изначальную тему Гарсиа Маркеса – «недоброе сознание», но утратилось то, что было ясно в первом варианте названия: герой романа – весь городишко. В «Палой листве» народ был на заднем плане, в «Полковнику никто не пишет» на первом плане – герой-одиночка, в «Недоброем часе» главное действующее лицо – народ, охваченный виоленсией, которая может затихать, но она в любой день может вспыхнуть с новой силой. Так и происходит. Повод для вспышки виоленсии – анонимки на дверях домов, подметные листки с разоблачениями супружеских измен, аморальных поступков... Подобные события произошли в городке Сукре, послужившем прототипом анонимного поселка.

Несмотря на вялые попытки властей обнаружить автора анонимок, листки продолжали появляться, вызывая пересуды, ссоры, подозрения, нервный, желчный смехок, приступы ярости, преступления. Как справедливо заметил критик Луис Харсс, в «Недоброем часе» чувствуется вырастающая из сюжета притчевая структура, хотя она остается так до конца и не выявленной. В этой двойственности, как и в повести «Полковнику никто не пишет», явно воздействие экзистенциалистской прозы, и конкретно «Чумы» Камю. Гарсиа Маркес не скрывал этого источника. У Камю о наступлении чумы возвестили крысы, у Гарсиа Маркеса сигнал и знак виоленсии – также крысы. Они в изобилии развелись в церкви, падают в купель со святой водой, попадают в ловушки, бьются в коробках, куда бросают их девушки-уборщицы.

У Гарсиа Маркеса чума, как и у Камю. Но у Камю три идейно-образительных плана: настоящая эпидемия чумы, с которой идет борьба; на историческом уровне чума – символ заразы фашизма; и 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. Своеобразие и мастерство прозы Гарсиа Маркеса этого периода – в том, что символический ореол сияет, а источника света мы не видим. Он изливается изнутри самой действительности, как будто в самом деле пораженной смертоносной заразой, как в «Хронике чумного года» (1722) Даниэля Дефо – другом источнике романа «Недобрый час».

Гарсиа Маркес не раз называл эту книгу Дефо среди своих любимых произведений. Она была написана по заказу городских властей Лондона, чтобы предупредить население об опасностях эпидемии, но Дефо создал не профилактическую брошюру, а художественное произведение – апокалипсическую картину чумы, которую наблюдал еще ребенком. Гарсиа Маркеса привлекло в книге Дефо, по сути, то же, что и в «Царе Эдипе» Софокла, – картина 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, липкая жара. Повсюду бациллы виоленсии, в каждом, они дремлют, но эпидемия может начаться в любой момент. И, провоцируемая крысами-анонимками, начинается эпидемия насилия. Она переходит из дома в дом вслед за двумя персонажами – представителями власти и официальной идеологии, алькальдом и священником. Они скрепляют воедино весь ряд эпизодов, порой законченных новелл (потому так легко и вынимались писателем из романа самостоятельные сюжеты для рассказов). В каждом доме – свой гнойник злобы. Но, пожалуй, с наибольшей силой концентрируют в себе все симптомы заразы именно алькальд и падре. Не случайно крысы развелись в церкви – духовном сердце этого мира, возглавляемом падре с «говорящим» именем Анхель, т. е. «ангел». Это холодный чревоугодник, знакомый еще по роману «Палая листва» и повести «Полковнику никто не пишет», где он осуществлял цензуру фильмов и шпионил за прихожанами. В «Недобром часе» после формальных попыток успокоить жителей он равнодушно отстраняется.

Другой блюститель порядка, алькальд, – тоже давний персонаж Гарсиа Маркеса. В «Палой листве» он – трусоватый взяточник. В повести «Полковнику никто не пишет», полураздетый, с распухшим лицом, с балкона муниципалитета он «соблюдает порядок» – приказывает похоронной процессии свернуть на другую улицу, ибо приближаться к казармам запрещено. В «Недобром часе» у него двойная роль – исполнителя правительственной власти и самовластного хозяина. Руководствуясь приказами, приходящими сверху, он готов поддерживать порядок, тишину и уничтожать оппозицию руками своих уголовников-полицейских. За камуфляжем законности – самовластный тиран местного масштаба. Это человек, познавший «вкус власти». Как и дон Сабас, алькальд тоже принимается скупать скот и землю.

Появление бродячего цирка усиливает впечатление нелепости того, что творится в городке. Цирковая гадалка Кассандра вечером по вызову алькальда приходит к нему в казарму, уверенная в том, что он вызвал ее как женщину. А тот позвал ее погадать насчет возможного успеха в скупке скота и земли. Критик Луис Харсс, заинтересовавшись этим эпизодом, выяснял у Гарсиа Маркеса, в чем логика поведения алькальда, может, он болен. Писатель объяснил его поведение «одиночеством деспота». В то время такой ответ мог озадачить. Природа связи между отношением к женщине и деспотизмом, между «диалектикой власти» и «диалектикой одиночества», по Гарсиа Маркесу, прояснится позже (после «Ста лет одиночества» и «Осени патриарха»). Но, видимо, уже тогда идеи и образы романа о диктаторе начали входить в круг размышлений писателя о сущности виоленсии и одиночества. Пока и самому ему еще далеко не все ясно в этой диалектике, ясно лишь, что в мире «недоброго сознания», в городке, где, как говорил Гарсиа Маркес, никто никого не любит, бушует всепожирающий огонь озлобления и насилия, нагнетающий атмосферу до градуса социально-нравственного распада.

Но где чума, там и пир, как в «Хронике чумного года» Даниэля Дефо, как в «Чуме» Камю, вспоминавшего о миланских сатурналиях у разверстых могил. Атмосферу «Недоброго часа» Гарсиа Маркес сравнил с древними сатурналиями, «когда мужчины на улицах преследовали женщин, матери бросали детей и люди плясали на могилах». Конечно, в этих чумных сатурналиях нет зарождающего начала, на могилах здесь пляшут не для того, чтобы, как в древности, побеждать смерть, а чтобы заколотить могильные плиты над убитыми. Здесь человек видит в зеркале смерти лишь свой смертельный оскал.

В «Палой листве» провоцирующее начало – алогично ведущий себя доктор, странный человек-осел, в котором городок узнал себя, здесь провоцирующий элемент – анонимки, словно распахнувшие двери домов, и то, что делалось за ними, выплеснулось наружу. То, о чем в анонимках говорится (а иногда даже рисуется), известно жителям и давно было предметом пересудов – кто с кем спит, у кого сын или дочь не от мужа... «Хор озлобленных людей» в романе, как писал уругвайский журналист и писатель Марио Бенедетти, не столько обвиняет кого-то в чем-то, сколько сладострастно тешит себя, купаясь в котле всеобщей вражды. Кассандра, которую алькальд вновь приглашает к себе, гадает, кто пишет анонимки, и ответ звучит ошарашивающе: их авторы все и никто. В игру ненависти вступил весь городок. Это тупик. Сумерки сгущаются во тьму, и трупный запах сдохшей коровы, доносящийся с другого берега реки, обволакивает город. Роман заканчивается там, где другие писатели начинали, – снова звучат выстрелы и бушует смерть. Время прокрутилось по холостому кругу и снова побежало впустую, а может, оно и не сдвинулось с точки, на которой остановилось.

Тема кружения времени или его остановки набухает в романе исподволь, хотя и не акцентируется в его традиционной линейно-хронологической структуре. Но пока писатель не знал, куда идти дальше и что делать с этим «дерьмовым» городком, и это отчаяние чувствуется в «Недобром часе».

Чтобы узнать историю виоленсии, надо обращаться к другим авторам, но ее сущность была раскрыта в «Недобром часе». Писатель выполнил свою задачу – показать не горы трупов, а страшный след, который они оставляют в душах людей. Но феномен виоленсии остался тревожно-загадочным. В чем корни? На этот вопрос ответов пока не было. Мир был погружен в непроницаемый трагизм, чума вершила свой кровавый пир.

Избегая штампов «социального романа», писатель попал в другую ловушку – экзистенциалистского мироощущения, заводившего в тупик абсурдности бытия, вращающегося на кругах насилия. То были клещи несвободы, догматизма. Они станут главным препятствием писателя на пути, как он потом скажет, к «свободному роману».

Правда, был в «Недобром часе» один едва заметный просвет. Как отмечалось, народ в произведениях Гарсиа Маркеса второй половины 1950-х годов уже социально дифференцирован. Но представив в «Недобром часе» «верхние» и «средние» слои общества, писатель не вывел на авансцену бедный люд, оставшийся слитной массой на периферии романа, и тем самым словно выключил его из массовой эпидемии. Персонажи «Недоброго часа», подбрасывая друг другу под двери анонимки, как дохлых крыс, смеялись нервным, судорожным смешком, готовым перерасти в идиотический хохот. Писатель лишь упоминает о том, что иным, *здоровым* смехом смеялись над происходящим в лачугах. В «Недобром часе» мир воссоздан из эпицентра эпидемии чумы и насилия, а каков мир с «другой стороны», где смеялись иным смехом, он пока не знал.

Законченный в 1959 г. «Недобрый час» завершил целый период творчества Гарсиа Маркеса. В 1958 г. повесть «Полковнику никто не пишет» вышла в малоизвестном мексиканском журнале «Мито» (а затем – отдельным изданием в 1961 г.); в 1959 г. в рамках колумбийского фестиваля книги была переиздана «Палая листва». В 1962 г. роман «Недобрый час», заброшенный недовольным писателем в кладовку, был извлечен оттуда. Представленный по совету друзей на конкурс, он получил премию «Эссо» и вышел в Испании (Гарсиа Маркес опротестовал это издание, поскольку издатели вмешались в текст; он признавал лишь следующее, восстановившее авторскую волю издание 1966 г. в Аргентине). Имя Гарсиа Маркеса обрело известность. Но его основное настроение этого периода – острое чувство недовольства тем, что сделано.

В 1959 г. Гарсиа Маркес начал работать корреспондентом кубинского информационного агентства «Пренса Латина», представляя его в Гаване, Боготе, а затем и Нью-Йорке. В 1961 г. писатель решил оставить журналистику и поселиться в Мехико. Он поехал из США через

южные штаты – в память о Фолкнере – и увидел провинциальные городки с домиками, крытыми цинковыми крышами, как в его Аракатаке-Макондо, смешанное, как в Латинской Америке, население, и кое-что, чего там не было, например, объявления придорожных гостиниц: «Мексиканцам и собакам вход воспрещен».

В 1962 г. вышла последняя книга этого периода – сборник рассказов с «осколками» романа о виоленсии. Название ему дал новый рассказ – «Похороны Великой Мамы», и в этом был особый смысл: новое произведение хоронило сумеречный мир, в который зашел писатель, и предвещало будущее. В сборнике сошлись враждебные, антагонистические миры. Рассказы-осколки романа о виоленсии принадлежали к трагическому и неподвижному в своей безысходности будничному миру экзистенциалистского мироощущения. «Похороны Великой Мамы» – это бунт против несвободы и отчаянный поиск выхода из тупика. Здесь тоже похороны, как и в «Недобром часе», не только смерть, но и возрождение мира – в ином качестве, возрождение смехом.

Взрыв смеха в «Похороны Великой Мамы» был стихийной реакцией писателя на тягостное, одномерное, несвободное видение действительности. Это был путь к себе, к своим истокам. Смех зазвучал тогда, когда писатель попытался увидеть мир глазами народа. Потому столь отчетливо здесь впервые проступило исконное тяготение Гарсиа Маркеса к карнавализованным формам (в деформированном виде оно дало о себе знать еще в ранних рассказах цикла «Глаза голубой собаки»). Новая мирозерцательная позиция здесь обнажена, декларирована автором и воплощена в структуре произведения.

«Послушайте, маловеры всех мастей, доподлинную историю о Великой Маме, единоличной правительнице царства Макондо... теперь самое время приставить к воротам скамеечку и, пока не нагрязнули те, кто пишет историю, с чувством и толком рассказать о событии, взбодравшем 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.

Повествование опоясано образом рассказчика. Обращаясь к толпящимся вокруг него слушателям, он обращается к 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 грандиозном происшествии – похоронном карнавале. Рассказ, ведущийся словно бы от лица народа, – это фантазмагорический похоронный балаган того типа, что Гарсиа Маркес описал в журналистских очерках о народной культуре Ла-Сьерпе, тот похоронный карнавал, где смерть отрицается устремлением жизни в будущее. Причем рассказ «Похороны Великой Мамы» – о карнавале не в переносном, а в прямом смысле. Писатель выстроил всю историю как народное карнавальное гулянье, оно начинается «во вторник в сентябре на прошлой неделе» (типичная для Гарсиа Маркеса мимикрия под хронологическую точность событий) и заканчивается в «пепельную среду», день похмелья после карнавальная неделя, когда убирают мусор, жизнь входит в будничное русло и особое карнавальное мироощущение, господствовавшее в неделю праздника, уступает трезвому восприятию жизни. Все, что происходило, было особым – карнавалом истории.

Великая Мама, в фольклоре живущая то ли сто, то ли двести, а то и больше лет, в конце концов, все-таки умирает, ибо ничто не вечно на земле. Умирает она и в рассказе Гарсиа Маркеса, и это смерть не только героини народных легенд, но и целой эпохи неправого мира, ибо Великая Мама – образ, синтезирующий мировоззренческие представления писателя о народном бытии, об истории. Впервые у Гарсиа Маркеса фантастический образ наделен таким большим идеологическим потенциалом, превратившим гротеск, символику, поэзию в средство размышления об истории.

Великая Мама предстает как сказочный «матриарх» Макондо, фантастического государства, изолированного от мира среди сельвы и болот. Она всегда единовластно управляла этим

замкнутым миром, миловала, карала, благодетельствовала, уничтожала. Ее образ – олицетворение деспотического правления на протяжении всей истории – от колониальных времен до современности. До нее владели землями Макондо ее предки. В 1875 г. бабка Великой Мамы отражала на кухне натиск солдат полковника Аурелиано Буэндиа, который стоял лагерем на площади перед ее домом. А когда прожившая свой век Великая Мама перед смертью перечисляет оставляемые ею богатства, под прицелом смеха оказываются многие политические феномены современности. В очистительной смеховой критике сходятся темы и мотивы будущих больших книг – романов «Сто лет одиночества» и «Осень патриарха». К линии «Ста лет одиночества» относится тема рода, в котором все женятся и выходят замуж за своих родственников. Другая цепь мотивов предвосхищает «Осень патриарха»: долголетие Великой Мамы (в пределе вечности), всевластие и несметные богатства (скот, рождающийся с личным клеймом владелицы), смерть диктаторши, весть о которой с недоверием воспринимают подданные, вечный политический обман (подтасовки на выборах, мешки с фальшивыми бюллетенями), создание официальной пропагандой «новой легенды», призванной и после смерти диктатора держать народ в повиновении, бальзамирование трупа, фото в печати, где тиранша предстает в облике молодой женщины...

В критике отмечалось, что одним из литературных источников фантазмагорического образа тиранши был памфлет колумбийского писателя Хорхе Саламеа Борда «Великий Бурундун Бурунда умер» (1952). Однако у Саламеа Борда преобладает разоблачительно-сатирическое начало, у Гарсиа Маркеса – смеховое.

Миф о Великой Маме (восходящий, напомним, к фольклорному образу Маркеситы) – это одновременно травестия мифа, его смеховое разоблачение. Смеющийся рассказчик – это смеющийся народ, толпящийся вокруг него на *площади*, где около родового дома Великой Мамы происходит обряд ее погребения-осмеяния.

Темы умирания, смерти и похорон, организация сюжета и повествования «вокруг» покойника впервые получают народную интерпретацию, от которой неотделимо смеховое начало, противостоящее смерти. Здесь как раз тот похоронный балаган, о котором шла речь в очерке Гарсиа Маркеса о Ла-Сьерпе, крае Маркеситы – Великой Мамы, когда покойник валялся среди кур и свиней, а во дворе – на народной площади – бушевала жизнь. Так же и площадь перед домом Великой Мамы превратилась в народную ярмарку, где рекой льется вино, режут скот, наяривает 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 народ со всех концов страны – прачки и ловцы жемчуга, вязальщики сетей и сушильщики креветок, объездчики лошадей и грузчики, все они одновременно зрители и участники фантазмагорического траурного шествия, которое возглавляют ряженные – президент страны и *Папа Римский*, специально прибывший на проводы Великой Мамы, министры, церковные иерархи, военные с броней орденов, среди них и полковники, ожидающие пенсию, и сам герцог Мальборо в тигровой шкуре, и – еще одно из самых ярких проявлений карнавала – королевы «всего сущего и грядущего»: королевы манго, гвинейского банана, мучнистой юкки, черной фасоли...

Травестийный карнавал заканчивается, наконец, тем, чего все ждали и после чего облегченно вздыхают: свинцовая плита придавливает могилу Великой Мамы. Миф кончился, карнавал тоже. Наступила не только завершившая карнавал 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 нем 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, осмеян в «Похоронах Великой Мамы» смехом, прозвучавшим с народной площади, куда пере-

шел писатель. Он рассказывает 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 это лишь «черновой эскиз», поиски наугад.

Таковыми 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 возникла еще одна, новая художественная «территория» мира Гарсиа Маркеса – бедный рыбацкий поселок на берегу моря, предвосхитивший будущее – цикл рассказов после романа «Сто лет одиночества», в который и будет включен этот рассказ.

Эти пробы новых путей были сделаны перед жестоким творческим кризисом, пережитым писателем в 1961–1965 гг. 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, в частности по знаменитому роману другого мексиканского писателя Хуана Рульфо – «Педро Парамо», одному из предвестий «нового» латиноамериканского романа: народное «магическое» сознание, фантастика, миф...

Из отрывочных сведений периода кризиса 1961–1965 гг., несмотря на то что Гарсиа Маркес ничего нового не публиковал, ясно, что «за кулисами» шла мучительная работа над замыслами двух больших романов. В 1962 г. он написал несколько сотен страниц книги о диктаторе, но рукопись эту уничтожил. Известно, что он пытался воплотить свои давние идеи о семействе Буэндия и Макондо в книгу – биографию полковника Аурелиано. Но и эту рукопись оставил.

«Для великого смеха всех грядущих поколений», или Роман о конце одиночества

Видимо, так и останется неизвестным, что происходило с Гарсиа Маркесом в писательской «камере пыток», где рождалась его «большая книга». 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.

Луис Харсс вспоминал встречи с Гарсиа Маркесом в период его выхода из творческого кризиса: писатель с гордостью говорил о том, что избыточность сил латиноамериканского романа – это ответ на бессилие французского «нового» романа¹⁷. Критик рассказал и о том, что испытал писатель, когда книга, о которой он думал столько лет, делая ежедневно пометки к ней, в 1965 г. сдвинулась с места. «Я сошел с ума от счастья... – говорил Гарсиа Маркес, – 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»¹⁸.

На этот раз Гарсиа Маркес писал «тотальный» роман, роман Латинской Америки, который каждый по-своему, как он говорил, создавали крупнейшие латиноамериканские романисты. Все, написанное им в предыдущий период, он обозначил понятием «будничный реализм»¹⁹, означавшим сумеречный мир романа «Недобрый час». Но не только, это также и вариант «будничного» мировосприятия, ограничивающегося «ценой на томаты». И то и другое – несвобода и сужение широты бытия. Ему был нужен «роман совершенно свободный», выворачивающий действительность наизнанку²⁰. Идея «тотального» романа скрепляла гигантское панно бытия, которое собиралось Гарсиа Маркесом из образов, персонажей, сюжетов, разбросанных по отдельным произведениям. В этой сознательной собирательности была заботливость творца столько лет строившегося и рушившегося мира.

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

«Недоброе» состояние мира, человеческих отношений – эта изначальная болевая точка писательского сознания, заставлявшая кружить мысль в частокле таких внутренне синонимичных и взаимообусловленных феноменов, как насилие – отчуждение – одиночество, – теперь стала основой внутреннего сюжета романа, а основой сюжета «внешнего» – история рода Буэндия, совпавшая теперь с историей Макондо.

Такое решение пришло не сразу. С самого начала писалась не история рода, а история полковника Аурелиано Буэндия и его детей – это следовало из набросков к роману «Дом»; затем промелькнули брат полковника Хосе Аркадио и тетушка – семейство разрасталось. Но все встало на свои места, когда полковник Аурелиано с первого плана перешел в ряд персонажей рода Буэндия. Такое решение было важным для писателя. Ведь почти законченный роман – биография Аурелиано Буэндия – был отвергнут и уничтожен.

¹⁷ Harss L. Los Nuestros. P. 383.

¹⁸ Ibid. P. 416.

¹⁹ Bohemia. 1971. N 18. 19 de febrero.

²⁰ Fernández-Braso M. Gabriel García Márquez: una conversación infinita, Madrid, 1969. P. 65.

Следы этой книги очевидны в «Сто лет одиночества». В сравнении с другими персонажами образ полковника Аурелиано разработан наиболее полно, с ним связаны центральные идеи романа. Не случайно и то, что в первых, трагически звучащих строках именно он, стоящий у стены перед расстрелом, вспоминает себя – мальчика и юное Макондо – обетованную землю. В результате история Макондо кажется включенной в его воспоминания. В дальнейшем ощущение это утрачивается, но начальный аккорд прозвучит не раз, возвращая нас к точке зрения этого персонажа.

Аурелиано Буэндиа не мог стать центром «большой книги» – выдвижение его на первый план означало бы концентрацию всего внимания на гражданских войнах, а это противоречило бы главной задаче – «вся действительность». Идея всеохватности заставила перейти от книги с одним героем к роману рода.

Жанровая структура, избранная писателем, прекрасно известна мировой литературе – это семейные эпопеи (Золя, Голсуорси, Томас Манн, Горький). Общие структурообразующие принципы – с одной стороны, идея устойчивости родовых черт и их преемственности, обеспечивавших продолжительность рода; с другой стороны, идея конечности родовой жизни, вырождения родовых черт под влиянием биологической деградации (как у Золя) или в результате несоответствия социальной роли рода движению истории (Томас Манн, Горький). Но ближе всего Гарсиа Маркесу был опыт Фолкнера, у которого жанр семейной эпопеи подчинен задаче более широкого порядка – воссозданию путем переплетения судеб «исчерпывающей» панорамы, всего «космоса» действительности и истории на малой, локально ограниченной территории. Однако в романах Фолкнера исходная позиция – это восприятие мира и истории с точки зрения южной аристократии. В «Палой листве» хромой полковник – тоже своего рода аристократ, с презрением относившийся к «палой листве» человеческого отребья, к разложившемуся народу. В «Недобром часе» писатель нравственно уже на стороне не сословной местной аристократии, охваченной чумой насилия, а народа, который смеялся «иным» смехом. В «Сто лет одиночества» этот народ и стал героем трагедии. Ведь Буэндиа – в отличие от прежних Буэндиа «аристократов» – это народ по образу жизни, быту, мышлению, поведению, обычаям. Решение сделать Буэндиа просто народом и определило масштабность и значимость всего того, что происходит с ними и с Макондо.

По размаху замысел этот перекликался с замыслом Льва Толстого, он намеревался написать роман «Сто лет» – о судьбе рода крестьян Захаркиных – «русских Робинзонов», переселившихся в Самарские земли из центральной России. Роман охватывал жизнь русского народа с 1723 по 1823 г. Из подготовительных записей ясно, что поставленная задача требовала углубленного зондирования внутренних смыслов родового бытия. И Лев Толстой нащупывал их в противостоянии, как он писал, «страха смерти» и «охоты жизни»²¹, борьба которых и порождает динамические силы жизни рода.

Между полюсами – жизнь и смерть – развернута и история рода Буэндиа, ее воссоздание диктовало углубление в бытийственные, сущностные основы коллективной жизни. Жизнь народа в самых глубоких ее связях и в сущностных отношениях и оказывалась жизнью во всех измерениях, всех тех «контекстах», о которых писал Алехо Карпентьер, размышляя о «тотальном» романе Латинской Америки. И тут новые смыслы обретают слова Гарсиа Маркеса о том, что действительность – это не только «цена на томаты» или «полицейские, избивающие народ», это также легенды, мифы, суеверия, коллективная психология, т. е. вся культура и полнота жизни народа.

Крайне важным для создания большой книги был выбор художественного способа изображения. Писатель позднее осознал свой поиск как возвращение (на новом уровне) к стилевым импульсам, интуитивно выбранным им в начале пути – в рассказах и романе «Палая листва»,

²¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. ГИХЛ, 1936. Т. 17. С. 233.

а затем оставленных, приглушенных в период «математической прозы». Суть их сводилась к воссозданию мира через сознание персонажа и к поэтической символизации, стремившейся в поле фантастики. Но то, что в «Палой листве» и в ранних рассказах набухло фантастикой, здесь ею становилось. Теперь Гарсиа Маркес хотел воссоздать «поэзию будней» и «Сто лет одиночества» назвал «поэмой будней». То, что писатель сознательно сковывал в себе в период «математической прозы», теперь мощным вулканом взорвалось на пространстве ста лет жизни народа: поэзия, фантастика, гротеск...

В рассказах цикла «Глаза голубой собаки» Гарсиа Маркес надел на себя литературную маску, ее перерезал шрам, лишавший лицо подвижности и исключавший любое выражение, кроме непроницаемой серьезности. В «Палой листве», в повести «Полковнику никто не пишет», в романе «Недобрый час», претендовавшем на изображение «всего» мира виоленсии, этот шрам грозил затвердеть, а маска – превратиться в лицо. Но результатом творческого кризиса стал качественный сдвиг. Между предыдущим творчеством и «Сто лет одиночества» были и преемственность, и разрыв. Маска спала, и настоящее лицо не только корежилось судорогой муки, искажалось плачем, оно оказалось способным смеяться над миром «недоброго сознания».

Вспомним, как говорил Гарсиа Маркес об идеальном, в его понимании, романе, способном показать мир не только с «этой», но и с «другой» стороны. Изнанка, другая сторона – это полнота мира, не только серьезность истории, но и ее праздничность, не только статика, но и вечное движение, полифония бытия. Писатель не отвернулся от трагической проблематики начала своего пути. Напротив, теперь, когда он обрел новую позицию в восприятии мира, настоящему и была поставлена проблема мира «недоброго сознания» изнутри пекла истории. Новое видение мира, истории воплотилось в самой идейно-художественной плоти романа «Сто лет одиночества», в концепции народного бытия, которую Гарсиа Маркес назвал «фантастической действительностью». Рассмотрим ее с точки зрения соотношения составляющих ее понятий – «фантастическое» и «действительность».

Мировая литература знает множество вариантов фантастики. На их фоне фантастическая действительность Гарсиа Маркеса обладает глубокой самобытностью. Романтическая концепция фантастики зиждилась на идее двоимирия: фантастическое и реальное существовали отдельно, соприкасаясь и взаимодействуя, но не сливаясь. Классические образцы романтического двоимирия – Гофман, ранний Гоголь, ближе к нам, в иронически осмысленном варианте, – «Мастер и Маргарита» М. Булгакова.

Реалистическая литература XIX в. использовала фантастическое как нечто исключительное, что может осветить реальность (Гоголь времен «Носа», «Шагреневая кожа» Бальзака), либо допускала фантастическое в двойственном, колеблющемся варианте, как результат помрачения сознания, бреда... (например, у Пушкина в «Пиковой даме», «Медном всаднике»). Достоевский сформулировал идею не только допустимости, но необходимости прорыва реального в фантастическое, ибо сама действительность «фантастична». В набросках к роману «Идиот» он писал: «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»²².

Фантастическая действительность... Случайное совпадение терминологии? И случайное, и нет. Ибо и Достоевский, и Гарсиа Маркес рассматривают фантастику как средство выявления глубинных и подлинных смыслов действительности путем концентрации и гиперболизации типического до такой степени, когда оно 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, как и у Гоголя, но он все-

²² Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., 1973. С. 457.

таки ближе к пушкинскому методу двойственности фантастического – то ли бред, то ли явь. Об этом Достоевский писал в письме 1879 г.: «...фантастическое в искусстве имеет предел и правила»²³. И далее Достоевский приводил пример пушкинского Германа и явления черта Ивану Карамазову. Даже в «Бобке», построенном на менипейном сюжете, фантастическое носит явно условный, отграниченный от реальности характер. Иное дело у Гарсиа Маркеса. У него фантастическая действительность утверждает себя без оговорок о сновидениях, кошмарах, галлюцинациях, бреде – как единственная и подлинная реальность, причем взятая в земном, обыденном и, более того, бытовом и даже приземленном измерении.

«Фантастическое и реальное в его книгах перемешаны, “сплавлены” воедино. Самое невероятное... происходит в обыденной обстановке. Вторжение фантастического 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 непеременимых свойств этого мира». Кажется, будто это описание основных, коренных черт фантастической действительности Гарсиа Маркеса. Принадлежит оно Д. В. Затонскому, а относится к творчеству Кафки²⁴. Близость миров Кафки и Гарсиа Маркеса, конечно же, не случайна. Но если на раннем этапе это была близость учителя и ученика, то теперь их фантастические миры принципиально различны и соотносятся по принципу контраста. Качественный скачок, который произошел в сознании Гарсиа Маркеса, имел глубокие корни и в истории Латинской Америки, и в творческом опыте основателей «нового» латиноамериканского романа – кубинца Алехо Карпентьера и мексиканца Хуана Рульфо.

Если Карпентьер теоретически обосновал концепцию «чудесной реальности» и на практике в «Царстве земном» (1949) показал ее возможности, если Астуриас и Рульфо, каждый по-своему, совместили реальное и мифологическое, то Гарсиа Маркес дошел до логического конца в «очудеснении» реальности. Его главный тезис: фантастическая действительность – единственная и подлинная реальность Латинской Америки. Он не раз говорил: «Мы рождаемся и живем в мире фантастической реальности»²⁵; «В “Сто лет одиночества” я – реалист, ибо верю, что в Латинской Америке все возможно, все реально... и считаю, что задача писателя состоит в том, чтобы добиться соответствия между литературой и действительностью»²⁶. Или: «Я начисто лишен воображения и должен подолгу наблюдать действительность, чтобы писать»²⁷. Или: «Я боюсь чистой выдумки потому, что она превращается в фантазию»²⁸. 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»²⁹.

Наиболее полно он высказался в статье «Фантазия и художественное творчество в Латинской Америке и в Карибских странах»: «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. Сколь ни 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 далее добавил: в Латинской Америке и в Карибском бассейне «художникам нет необходимости долго

²³ Там же. С. 444.

²⁴ Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма. М., 1972. С. 94.

²⁵ Иностранная литература. 1971. № 6. С. 186.

²⁶ Gabriel García Márquez – Mario Vargas Llosa. La novela en la América Latina. P. 19.

²⁷ El Día. Mexico. 1981, 7 de septiembre

²⁸ Ibid.

²⁹ Габриэль Гарсиа Маркес о литературе, о себе, о своем творчестве. Интервью, данное Мануэлю Перейре, корреспонденту кубинского журнала «Боземия»// Вопросы литературы. 1980. № 3. С. 173.

ломать голову над выдумкой, возможно, здесь они стоят перед другой проблемой – как заставить поверить в действительность, как сделать действительность правдоподобной»³⁰.

В качестве примера проявления фантастической действительности Латинской Америки Гарсиа Маркес приводил в статье свидетельство о том, как немедленно выпадают черви из ушей больной коровы после заговора народного знахаря, о чем он писал еще в своих очерках о крае Великой Мамы – Ла-Сьерпе. Этот образ хорошо объясняет, что за фантастической действительностью Гарсиа Маркеса скрывается мифологизированное народное сознание. Фантастика, укорененная в народном бытии, соотносится с «реальной фантастикой» Кафки и противостоит «пластиковому», тоже сфабрикованному, чуду Диснейландии, уводящей в мир иллюзий.

Первоисточник мифологического и фантастического начал у Гарсиа Маркеса – народная культура прикарибской зоны Колумбии, где смешались европейские, индейские и африканские традиции в варианте бытового народного католицизма, описанном еще в очерках о Ла-Сьерпе.

Однако источники «чуда» еще шире. Во всей Латинской Америке распространен взаимодействующий с народным, неофициальным католицизмом латиноамериканский историко-культурный мифологизм. Его источники – сама история Латинской Америки, как она осмыслялась во времена ее открытия, конкисты и колонизации, в XVI – XVII вв. Исторические и монастырские хроники того периода запечатали специфические мифы Нового Света: земной рай Америки (начиная с Колумба, его локализовали где-то в районе Амазонии), мифическая страна Эльдорадо, источники молодости, государство амазонок, гигантов и карликов.

Другой слой местных мифов связан с латиноамериканской агиографией, где смешались индейские и христианские традиции (например, легенда о покровительнице Мексики Деве Гваделупской). Источники этой чудесной реальности, как ее видели конкистадоры, монахи, авантюристы той эпохи, – католический мистицизм, уходящий корнями в Античность, обширный общеевропейский легендарный фонд, получивший новую окраску и новую жизнь во взаимодействии с индейским мифологизмом; наконец, это испанская эпическая поэзия и рыцарский роман.

Алехо Карпентьер назвал первым создателем чудесной реальности Америки испанского конкистадора, участника экспедиции Эрнана Кортеса – Берналя Диаса дель Кастильо, автора романизированной хроники «Подлинная история завоевания Новой Испании» (XVI век), воссоздавшей баснословные картины «империи» ацтеков.

XVI век сомкнулся с XX веком в творчестве создателей «нового» латиноамериканского романа, который в поисках истоков своего мира актуализировал архаические пласты исторической традиции. И как сказал Гарсиа Маркес в беседе с Марио Варгасом Льюсом: а что, собственно, ожидать от нас, чья история начиналась людьми, головы которых были полны химер? И назвал знаменитый рыцарский роман «Амадис Гальский» (конец XIII – начало XIV в.) одной из своих любимых книг.

Но и это, конечно, далеко не все. Источником образного арсенала, мотивов, художественных приемов преобразования чудесного в реальное и реального в чудесное была для латиноамериканских романистов и вся общеевропейская литературная, культурная традиция на всем ее протяжении вплоть до XX в. Универсальная модель в этом смысле – и роман Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества».

В. С. Столбов, автор первой в отечественной критике работы о «Сто лет одиночества», отметил библейские легенды, евангельские притчи, античную мифологию, сказки как источники фантастики Гарсиа Маркеса³¹. Кубинский критик Вирхилио Лопес Лемус писал о влиянии братьев Гримм, Гофмана, Эдгара По³². Сам Гарсиа Маркес не раз указывал на фундамен-

³⁰ El Caimán Barbudo. La Habana. 1981, febrero. N 158. P. 2.

³¹ Столбов В. С. «Сто лет одиночества» роман-эпос // Гарсиа Маркес Г. Сто лет одиночества. М., 1971.

³² López Lemus V. García Márquez: una vocación incontenible. La Habana, 1982.

тальные памятники легенд и фантастики – «Тысячу и одну ночь» и Библию, важные для него еще в детстве. И наконец, Софокл, Рабле, Сервантес, Дефо...

Сложно выявить источники фантастики Гарсиа Маркеса, ибо у него нет ни одного мотива в «химически» чистом виде, идет ли речь о мифологическом, сказочном или литературном субстрате. Все переплавлено на почве народного мифологизированного сознания, в варианте бытового народного католицизма. Писатель сам не раз указывал на этот основной источник и говорил о том, какое значение имели для него детские впечатления: «Я должен был прожить двадцать лет, написать четыре ученических книги и открыть...: надо рассказывать так, как рассказывали мои дедушка и бабушка, тоном, который естественно допускает всё необычайное, будто они знали, что в литературе нет ничего более убедительного, чем твое собственное убеждение»³³. Вот он, основной источник, – бытовое мифологизированное сознание, малая народная эпика, эпическая «молва», традиция устного рассказа, анекдота, суеверия, семейной или местной легенды.

Для древнего мифологического сознания реальность – часть чудесного; для бытового, «ослабленного» мифологизма чудесное – часть обыденной действительности. Такое сознание (как и детское) не уверено в реальной возможности чуда, но начинает верить в него в рамках эстетической ситуации, когда начинает работать воображение, тогда сознание превращается в творческий субъект и возникает фантастическая действительность, обладающая способностью к генерированию чудес. Чудо происходит не всегда, но всегда может произойти.

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

В мире Гарсиа Маркеса все может произойти и происходит, здесь никто ничему не удивляется. В эпизоде с Ремедиос Прекрасной будничность, обыденность события выявляет реакция окружающих. Событие не в том, что Ремедиос вознеслась, а в том, что вознеслась на новых простынях, которые жаль Фернанде, и из-за этого она ворчит.

Вспоминая работу над романом, Гарсиа Маркес рассказал, как нашел решение таким способом убрать из сюжета Ремедиос, исчерпавшую свою роль. Он вышел во двор и увидел, как женщина, борясь с ветром, развешивала на веревке простыни, взмывавшие от его порывов. Простыни как крылья! А саму идею вознесения подсказало тоже местечковое происшествие. Девушка сбежала с возлюбленным, а опозоренная мать совершенно серьезно утверждала, что она вознеслась на небо. Неважно, что соседки не верили ей – важно, что эта версия казалась матери правдоподобной.

Такое, питающееся народным суеверием, бытовое «магическое» сознание и есть основа чудесного мира Гарсиа Маркеса. А его сердцевина – убеждение, вопреки прагматической жизненной логике, в том, что действительность таит в себе безграничные возможности преобразования явлений во всех сферах взаимодействия человека с жизнью. Такое сознание преодолевает конечность человеческой жизни. Ведь смерть, исключая дальнейшую возможность жизни, превращаемости, развития, – это самая могущественная сила отчуждения. Сознание, утверждающее возможность чуда, отменяет диктуемую эмпирическим опытом отчуждающую силу и утверждает иную динамику отношений жизни и смерти, перенося принцип всеобщей превращаемости явлений и в эту высшую сферу действия сущностных сил бытия.

Идея взаимопроницаемости жизни и смерти, изначально, с юности, будоражившая писателя, воплощена в «Сто лет одиночества». Сближение двух полярных и взаимодействующих начал бытия проведено здесь на всей истории рода Буэндия, рассказанной уже после его гибели. Жизнь рода, ее смысл поверяются его гибелью. Начала жизни и смерти сведены и в

³³ Fernández-Braso M. Gabriel García Márquez: una conversación infinita. P. 85–86.

жизни Буэндия, они постоянно смотрятся, взаимопроникают друг в друга. Вот несколько примеров, характеризующих взаимопроницаемость двух миров. Пруденсио Агиляр, которого убил основатель рода Буэндия – Хосе Аркадио, постоянно является к нему побеседовать, и в конце концов они становятся друзьями. Мелькиадес умирает и воскресает, после смерти он продолжает жить в доме Буэндия. Основатель рода умирает, но остается сидеть под каштаном, и его видят те, кто способен его видеть, а Урсула постоянно беседует с ним о домашних делах. Амаранта, собравшись умирать, берет с собой письма жителей Макондо, чтобы отвезти их на тот свет. Последние в роду слышат разговоры мертвых предков, их возню, вздохи.

Все границы сняты, «тот» и «этот» миры свободно общаются между собой, причем это общение не помраченное страхом или ужасом, а фамильярное и естественное. Не трагическое столкновение врагов, а общение соседей по общему жилью, которые хотя и недолюбливают друг друга, но жить друг без друга не могут.

В мире, в котором границы между жизнью и смертью сняты, жизнь обретает новое качество. Перед лицом небытия она наделена особой мощью, буйством, энергией и бесстрашием. Чего бояться жизни в мире, где не довлеет роковая сила смерти? Ведь здесь можно и воскреснуть. И не по распоряжению высшего существа, будь то христианский или иной Бог, нет, это просто свойство бытия. Какой уж там Бог, если для подтверждения своего существования он способен всего-навсего приподнять священника со стулом, на котором тот сидит, и то всего на 12 сантиметров! Нет, не Бог детерминирует здесь бытие и судьбу. У человека здесь нет страха перед внешней по отношению к миру силой, все в самой жизни, в самом человеке, у которого с действительностью самый вольный контакт.

Всемогущество метаморфозы, безграничная способность жизни к развитию и превращаемости – такова основа фантастической действительности Гарсиа Маркеса. И если в плане «технологии» обытовления чуда он многим обязан опыту Кафки и сюрреализму, то сущность миров Кафки и Гарсиа Маркеса совершенно различна. Более того – они взаимоотрицают друг друга.

XX век породил чреду творческих концепций сошедшей с ума действительности, имевших статус течений. Масштабными творцами таких 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 общая основа – кризис сознания. Прозаически упорядоченная действительность одиноких индивидуумов, когда она превращается в доведенную до абсурда систему, где человек утрачивает человеческое, личностное начало, взрывается. Серая обыденность вспыхивает фантастикой, гротеском кошмаров сознания, рухнувшего в хаос и не видящего перспективы новой организации и упорядочения мира.

Основа кафкианской фантастической действительности – идея ограниченности метаморфозы и эволюции бытия. Превращение человека в насекомое – это и есть уничтожение человека, конечная точка метаморфозы Кафки – смерть. Кафкианская фантастическая действительность – это однотоновая, одномерная действительность с минусовым знаком, где мифологизированное зло – всеподавляющая сила.

Такой односторонний гротеск, ведущий лишь в сторону смерти, был и у раннего Гарсиа Маркеса. Теперь иное дело. 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 возможна страшная метаморфоза. Именно это, в конце концов, происходит с Буэндия, 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, у него мир чреват и иными возможностями. Вспомним эпизод с Ремедиос Прекрасной. Здесь проис-

ходит вдохновляющее чудо, приобщающее к положительным силам бытия. У Кафки человек может превратиться в насекомое, но крылья у него вырасти не могут.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.