



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

Роман Г. Г. Маркеса «100 лет одиночества» как семейная хроника

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.04.01 Педагогическое образование**
код, направление

Направленность программы магистратуры

«Филологическое образование»

Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:

80,5 % авторского текста

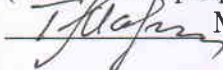
Работа _____ к защите

рекомендована/не рекомендована

« 7 » июля 2021 г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ

(название кафедры)

 Маркова Т.Н.

Выполнил:

Студент группы ОФ-215/122-2-1

Исламов Владислав Русланович

Научный руководитель:

Кандидат фил. наук, доцент

Седова Елена Сергеевна

Челябинск

2021

50M



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

Роман Г. Г. Маркеса «100 лет одиночества» как семейная хроника

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.04.01 Педагогическое образование**
код, направление

**Направленность программы магистратуры
«Филологическое образование»**

Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:
_____ % авторского текста
Работа _____ к защите
рекомендована/не рекомендована
« ___ » _____ 20__ г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ
(название кафедры)
_____ Маркова Т.Н.

Выполнил:
Студент группы ОФ-215/122-2-1
Исламов Владислав Русланович
Научный руководитель:
Кандидат фил. наук, доцент
Седова Елена Сергеевна

Челябинск
2021

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ЖАНР СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ .	10
1.1 Семейный роман и семейная хроника: понятия, основные черты	10
1.2 Жанр семейной хроники в истории западноевропейской литературы ..	19
1.3 Жанр семейной хроники в истории латиноамериканской литературы .	31
ГЛАВА 2. РОМАН ГАБРИЭЛЯ ГАРСИА МАРКЕСА «СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА»: ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ	36
2.1 Магический реализм: специфика художественного метода	36
2.2 Роман «Сто лет одиночества» в контексте творчества писателя.....	41
2.3 Роман «Сто лет одиночества» как семейная хроника.....	51
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	80
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	85

ВВЕДЕНИЕ

К началу 60-х годов XIX в. Габриэля Гарсиа Маркес уже знали как автора нескольких сборников рассказов и одной повести, имевшей широкий успех, – «Полковнику никто не пишет». Однако у себя на родине, в Колумбии он был более известен как журналист. К этому моменту биография писателя насчитывала уже несколько крупных и не очень изданий в разных городах страны: «El Universal» (1948-1949) в Картахене, «El Herald» (1950-1953) и «El Nacional» (1953) в Барранкилье, «El Espectador» (1954-1956), «El Independiente» (1956) в Боготе. Находясь в Европе, Гарсиа Маркес писал также для венесуэльской газеты «El Momento». Именно работа в этом издании вернула писателя на родной континент, где он и трудился вплоть до 1959 в каракасской «El Momento» и в боготианском агентстве «Prensa Latina», которое будет направлять автора то на Кубу, то в США. С 1961 г. семья Гарсиа Маркеса живёт в Мексике. Здесь же было написано крупнейшее на тот момент произведение писателя, повесть «Полковнику никто не пишет». До неё литературное наследие колумбийца составляли рассказы, из которых позднее был сформирован «Глаза голубой собаки», а также повесть «Палая листва». Несомненно, Гарсиа Маркеса знали как потенциально серьёзного прозаика, но особую популярность подобный статус тем не менее не приносит. 1961 г. был ознаменован публикацией повести «Полковнику никто не пишет», а с 1962 г. публиковались рассказы будущего сборника «Похороны Великой Мамы». По-настоящему жизнь Габриэля Гарсиа Маркеса, а вместе с ней и всю мировую литературу перевернёт один год: с июля 1965 по июль-август 1966. Именно в этот период был написан роман «Сто лет одиночества», которому впоследствии было предначертано войти в один ряд с величайшими произведениями всей мировой литературы.

Первые издательства, в которые обратился Гарсиа Маркес, признали роман слишком необычным, чтобы пускать его в тираж, однако

последующий успех превзошёл все ожидания. Только в первый год общий тираж составил двадцать тысяч экземпляров, что было беспрецедентным событием для литературы Латинской Америки конца 60-х годов XX в. На сегодняшний день «Сто лет одиночества» наряду с «Дон Кихотом» М. де Сервантеса признаётся читателями и критиками одним из главных произведений, написанных на испанском языке.

Русскоязычная публика получила возможность познакомиться с книгами автора, впоследствии ставшего классиком мировой литературы, в начале 70-х годов XX в. Произведения Г. Гарсиа Маркеса попали на российский рынок в 1970 г., когда журнал «Иностранная литература» впервые опубликовал роман «Сто лет одиночества» в переводе Н.Я. Бутыриной и В.С. Столбова. Отдельным тиражом книга вышла в 1971 г. Затем началось уже более широкое издание произведений Гарсиа Маркеса: кроме самой известной повести «Полковнику никто не пишет», переводились и публиковались и другие произведения – романы «Палая листва», «Недобрый час» и многочисленные рассказы. Увеличение интереса издателей привело и к исследовательскому интересу: тексты Гарсиа Маркеса стали анализировать.

Автором первого литературоведческого исследования, посвящённого творчеству Габриэля Гарсиа Маркеса, был переводчик романа «Сто лет одиночества» В.С. Столбов. Позднее вопросами латиноамериканской литературы в целом и творчеством Гарсиа Маркеса в частности занимались В.Б. Земсков, В.Н. Кутейщикова и Л.С. Осповат, И.М. Петровский, В.Е. Багно. Все они являются авторами наиболее фундаментальных работ по творчеству латиноамериканского писателя.

Большая часть критических работ современных критиков, изучающих наследие Гарсиа Маркеса, сосредоточивает внимание именно на романе «Сто лет одиночества». На все остальные литературные творения писателя, взятые в совокупности, приходится столько же научного материала, сколько на один этот роман. Анализируя данное

произведение, русскоязычные критики акцентируют внимание на романе «Дом», который стал основой сюжета и хронотопа «латиноамериканской Библии». Также в фокусе исследователей – различные аспекты переводов произведения, мифопоэтика романа, система образов и отражение в данном тексте черт эстетики магического реализма.

Анализируя роман «Сто лет одиночества», Е.А. Хортова отмечает, что данное произведение связано с фольклорными традициями наличием рассказчика, который является всеведущим богом-демиургом, при этом он обладает «коллективной памятью», что позволяет ему строить повествование в традиционной манере, сочинять новую легенду. Также исследователь отмечает опору Маркеса на устную восточную традицию непрерывного повествования с использованием фольклорных элементов народов всего мира. К народной традиции относится и формула гротеска: 17 сыновей полковника Аурелиано, неземная красота Ремедиос Прекрасной и т.д. Анализируя мотивы, встречающиеся в романе, Е.А. Хортова приходит к выводу, что большинство из них берёт начало в литературных источниках [32].

К.В. Казанкова в своих научных работах о романе «Сто лет одиночества» сосредоточивает внимание на двух сюжетобразующих факторах: идее всепрощения и способности человека находиться в состояниях «жизнь в смерти» и «смерть в смерти». Первый фактор связан с фигурой Пруденсио Агиляра, который не желает входить в состояние «смерть в смерти», постоянно контактируя с Хосе Аркадио Буэндиа, когда тот сидит под каштаном. «Жизнь в смерти» проявляется во всей истории рода Буэндиа, который начался с нарушения заповеди «не убий», усугублённой грехом инцеста [19; с. 17]. Автор исследования указывает на особый стиль повествования Маркеса: о фактах, происходящих в мире, говорится с установкой на вымысел с одновременным её осмеянием [19; с. 18]. Заключает свою работу К.В. Казанкова выделением авторской мифологии Г. Гарсиа Маркеса, которая синтезирует в себе традиционное и

индивидуальное: «все образы, базируясь на универсальных значениях, напрямую связаны с латиноамериканским народным мифологизирующим сознанием, образом мира и личным опытом Г. Гарсиа Маркеса – писательским и человеческим» [19; с. 20].

Проблема перевода романа «Сто лет одиночества» является едва ли не главной в современных критических работах, посвящённых творчеству колумбийского классика. Данному аспекту посвящены статьи К.В. Алексеева, А.В. Алексеенко, И.А. Диневич, В.А. Калацюк, К.Э. Тарасова, Ю.А. Топоркова.

Наиболее полно историю переводов романа «Сто лет одиночества» изучила В.Н. Калацюк. В рамках сравнительного анализа она выявила, что перевод В.С. Столбова и Н.Я. Бутыриной обладает большей информационной наполненностью и максимально приближен к стилю самого писателя [20; с. 46]. Вариант перевода Н.И. Былинкиной отличается обилием неточностей и вольностей, которые допускает переводчик, что обусловлено стремлением привлечь как можно больше читателей за счёт антирекламы предыдущего перевода [20].

Один из наиболее приближенных к исторической области знания жанр хроники и его отражение в романе «Сто лет одиночества» рассматривает О.В. Ефимова. Она отождествляет рассказчика в произведении с хронистом. Уточним: с хронистом не столько в понимании европейской литературы, сколько в понимании истории конкисты. Так, рассказчик-конкистадор не является простым повествователем – он принимает непосредственное участие в событиях, которые сам же и описывает, воспринимает «чужой» латиноамериканский опыт с точки зрения европейца. В произведении Гарсиа Маркеса ситуация хроник конкистадоров, по словам О.В. Ефимовой, «инверсируется»: «”чужой” европейский опыт становится объектом оценки латиноамериканского сознания, реконструирующего в отличие от конкистадоров собственную историю через призму мифологического народного сознания» [17; с. 102].

При этом манера повествования насквозь пронизана иронией, смехом, разоблачающим все догмы и условности. Ефимова подытоживает, что Гарсиа Маркес избирает путь постижения реальности не через знание о ней, а через воображение, подкидывающее новые загадки о реальности [16; с. 105].

В центре внимания М.В. Бувеской – поэтонимосфера романа «Сто лет одиночества». Автор исследует значение имён семьи Буэндиа и приходит к выводу, что основная идея романа заключается в постепенном угасании рода Буэндиа, замкнутого в своём одиночестве и в бесконечном круговороте имён и судеб. Одним из способов шифрования данного замысла Гарсиа Маркес выбирает повторение имён [7]. Одним из «осевых» имен в романе становится имя Аурелиано (Aureliano). С полковника Аурелиано Буэндиа началась традиция переплавлять монеты в золотых рыбок, продавать их и начинать по новой. В этом имени прослеживается не только прямая отсылка к Библии, где рыба является ранним христианским символом Иисуса Христа, но и нумерологический переход судьбы Аурелиано в бесконечность через число 17, постоянно сопутствующим ему в жизни [7; с. 110].

В работе Ю.Н. Гирина проведено комплексное исследование системы образов, композиционного строя, истоков и многоуровневости романа «Сто лет одиночества», отражающего творческий стиль Габриэля Гарсиа Маркеса. Углубляясь в философию писателя, учёный раскрывает загадку создания мира Латинской Америки в обозначенном произведении. Он говорит о том, что Гарсиа Маркес отвергал фантазирование как таковое и отрицал всякого рода высказывания о вымышленности его мира. Прозаик создавал мир, основываясь на своих детских воспоминаниях, но при этом все эти отголоски прошлого трансформировались в его сознании в некий особый художественный мир, в котором ирреальность была самой настоящей реальностью, способом познания действительности, той формой, которая была и остаётся естественной для Латинской Америки.

Реальные события, напротив, воспринимались как нечто необыкновенное и трудно соотносимое с действительностью. Для того, чтобы хоть как-то уложить в свой контекст реальные события, подтверждённые фактами, народное сознание облакает его в гротескную форму, сознательное увеличивая, выпячивая определённую его сторону. Так, Гирич говорит о творчестве Гарсиа Маркеса как о сотворении реальности, ее образовании, при этом наиболее полно, достоверно и детализировано отражающем действительный мир Латинской Америки во всём его многообразии, кружащийся в лабиринте собственной истории и отчаянно пытающийся найти истоки собственной культуры, своё лицо [11].

Таким образом, в своих исследованиях авторы поднимают вопросы переводов, идейной основы, лексического строя романа, мифопоэтики мира Гарсиа Маркеса, но не рассматривают «Сто лет одиночества» с точки зрения жанровой принадлежности.

Актуальность исследования заключается в недостаточной изученности жанровой специфики романа Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» и необходимости восполнить данный пробел.

Цель – проанализировать «Сто лет одиночества» с точки зрения его принадлежности к жанру семейной хроники.

Цель исследования предполагает решение следующих *задач*:

- 1) дать теоретическое обоснование жанрам семейного романа и семейной хроники и выделить их структурообразующие элементы;
- 2) проанализировать историю становления жанра семейной хроники;
- 3) рассмотреть специфику магического реализма как художественного метода;
- 4) определить место романа «Сто лет одиночества» в контексте творчества Габриэля Гарсиа Маркеса;
- 5) выделить жанровые особенности семейной хроники в романе Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества».

Объект исследования – роман Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества».

Предмет исследования – жанровая специфика романа «Сто лет одиночества» как семейной хроники.

Структура работы: исследование состоит из введения, 2 глав, заключения, библиографического списка.

ГЛАВА 1. ЖАНР СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

1.1 Семейный роман и семейная хроника: понятия, основные черты

Классическое для русского литературоведения определение понятия «семейный роман» сформулировал А.Н. Богданов. Он считал семейный роман «эпосом частной жизни» [5; с. 307]. Формой этой частной жизни является семья, отсюда вытекает и формулировка жанра – семейный роман. Однако в современном российском литературоведении отмечается некая разрозненность определений. Роман, в центре повествования которого находится семья, рассматриваемая в своём историческом развитии, называют то непосредственно семейным романом, то романом-семейной хроникой, то семейной сагой. Рассуждая о вопросах жанровой структуры романа, Е.В. Никольский говорит о терминологической неопределённости отечественного и зарубежного литературоведения, касающейся термина семейного романа и критериев для его классификации. Анализируя научные труды англо-американских, польских и украинских исследователей, он приходит к выводу, что наиболее точным определением для исследуемого нами жанра является термин «роман – семейная хроника».

Одной из наиболее полных работ зарубежного литературоведения, посвящённых изучению семейного романа, является труд И.-Л. Ру «Семейный роман. Опыт определения жанра» (Yi-ling Ru, «The family Novel: Toward a generic definitions»). Материалом данной работы являлись произведения английских, французских, немецких и азиатских авторов, на основании которых автор провела различие между романом вообще («a novel») и семейным романом («a family novel»). При этом, по её мнению, семейный роман является отдельным подвидом, субжанром романа в широком понимании жанра. Формулировка «семейный роман» использовалась автором и при анализе «Саги о Форсайтах» Дж. Голсуорси.

В свою очередь, А. Фёрст характеризует роман как «multigenerational novel» [35], т.е. роман о множестве поколений; Ю. Пальчевский – как «romal-fleuve» (роман-река) [38]. Также зарубежные исследователи вводят термины «family saga» (семейная сага), «family chronicle» (семейная хроника), «le-roman-cycle familia» (циклический семейный роман). Все эти жанровые дефиниции применимы к произведениям, посвящённым истории семьи в нескольких поколениях. Наибольшей конкретики в разграничении данных определений достигла А.Т. Джиева, классифицирующая семейный роман как основополагающий жанр, а семейную хронику и семейную сагу – жанровыми модификациями семейного романа.

Возвращаясь к собственно семейному роману, необходимо отметить, что, согласно А.Н. Богданову, писатели сосредотачивались на структуре семейного быта и на межличностных взаимосвязях, возникающих в рамках этой структуры, ещё задолго до появления семейного романа как жанра. Примером идиллии с данной проблематикой может служить роман Лонга «Дафнис и Хлоя» [5; с. 307]. Но непосредственно семейным роман стал тогда, когда обрёл нейтральную форму. Общественная жизнь уходит из фокуса внимания автора, выводя в центр повествования образ частного человека со своей судьбой, на которую влияют близкие ему люди.

В своей фундаментальной работе «Формы времени и хронотопа в романе» М.М. Бахтин не обошёл стороной и семейный роман. Выделив существенные признаки жанра, исследователь определил стержневой категорией для этой разновидности романа «идиллию»: «Семья семейного романа, конечно, уже не идиллическая семья. Она оторвана от узкой феодальной локальности, от питавшего её в идиллии неизменного природного окружения <...>. Идиллическое единство места <...> ограничивается семейно-родовым домом <...>. Но и это единство места в семейном романе далеко не обязательно. Более того, отрыв времени жизни от определённой и ограниченной пространственной локальности, скитание главных героев, прежде чем они обретут семью и материальное

положение, – существенная особенность классической разновидности семейного романа» [3; с. 478-479]. Хронотоп романа является идиллическим на что указывает повествование от первого лица, при этом в нарратив включаются не только внутренние монологи и диалоги героев, но и авторские отступления. Также одними из главных свойств семейного романа М.М. Бахтин определяет построение или обретение героем прочных семейных связей, определение себя в мире, ограниченном «определённым местом и определённым узким кругом родных людей, то есть семейным кругом» [3; с. 479]. Автор выводит, что герой семейного романа изначально «бездомный» или «безродный», вынужденный скитаться «среди чужих людей», однако эти странствия приводят его в мир «обеспеченный и прочный», «родной мирок семьи, где восстанавливаются подлинные человеческие отношения, где на семейной основе восстанавливаются <...> любовь, брак, деторождение, спокойная старость обретенных родителей, семейные трапезы» [3; с. 479]. Вместе с тем, М.М. Бахтин обозначает две основные модели развития сюжета семейного романа: либо скитания героя завершаются счастливым обретением семьи, либо, наоборот, в «семейный мирок врывается чужеродная сила, грозящая его разрушением» [3; с. 479].

Важные отличительные черты семейного романа выделила в своих работах А.Г. Татьяна. Семейный роман ей представляется решением «проблемы существования семьи как института» [31; с. 51], значимыми для жанра элементами являются «домашний» семейный идеал» [31; с. 48] и выделение «особого коллективного героя – семьи» [31; с. 180].

Говоря о специфике семейного романа в рамках российского социокультурного пространства А.Н. Богданов выделяет следующие характерные черты данного жанра:

– подробное воспроизведение жизни одной или нескольких семей, обстоятельное описание их представителей;

- стремление передать явления жизни в формах, близких к действительности;
- своеобразная композиция, основой которой являются важнейшие события в жизни человека: свадьба, рождение ребёнка, смерть;
- центр сюжетного построения и основой конфликт в семейном романе – это любовь;
- главное в семейном романе – не характеры, а отношения, определяемые идеалами [5; с. 307-310].

В.В. Сиповский среди характерных жанровых особенностей семейного романа выделял «сужение рамок происходящего до одной-двух семей» и «замкнутость»: «можно из дома не выходить – найти много интересного» [30; с. 78]. По его мнению, семейный роман имеет тесные связи с фольклорной традицией: его генетическим истоком является сказка: «роман охватывает огромное содержание..., сказка изображает один или несколько эпизодов...» [30; с. 78]. А.Т. Джигоева трактует эти генетические отголоски сказки в семейном романе как наличие «традиционного фольклорного мотива: выбора героями трёх дорог – пути правильного, пути неправильного, сложного поиска правильного пути» [14; с. 18].

Жанр семейного романа синтезирует в себе свойства социально-психологического романа, романа воспитания, бытового романа. Здесь обнаруживается стремление авторов к раскрытию внутреннего мира героев, их душевных переживаний, изменению характеров под влиянием социального окружения или среды. Нередко герои проходят через определённую кризисную ситуацию или кризисное состояние, и это приводит к нравственному перерождению персонажа.

Ещё одной характерной особенностью семейного романа является интерес автора не столько к личной истории одного повествователя, сколько к истории семьи, охватывающей несколько поколений героев. Писатель показывает жизнь семьи с точки зрения её частной, домашней

жизни, добавляя к тексту своеобразное «предупреждение», представляя читателю круг действующих лиц. Повествователь может раскрывать факты собственной биографии как в общей хронологии происходящих событий, которая находится в центре сюжета уже после обозначения родословной, так и в ходе рассказа об истории семьи. В данном случае важность имеет установление места героя и его жизни в ряду семейной истории. Здесь жанр семейного романа представляет собой некое развёртывание структуры родословной, на которую он и опирается.

Э.В. Лариева отмечает, что предметом изображения «для семейного романа, равно как и для семейной хроники, выступают описания истории рода, прошлого семьи, переложение семейных преданий, воспоминаний о детстве, семейного быта, нравов, преимущественно частной стороны жизни» [23].

Важным элементом хронотопа в семейном романе является топос дома. Он представляется не просто как физическое пространство, где проживает семья, но как сосредоточие жизни семьи: он воплощает в себе быт и уклад семьи, её порядок и предпочтения, традиции и культуру. Дом выступает как укрытие, куда возвращаются герои, противостоящие жизненным невзгодам, укрытие, где их окружают родные люди, готовые в любой момент прийти на помощь. Таким образом, дом является ещё одним способом раскрытия духовного облика не только отдельного персонажа, но и всей семьи в целом.

Вопрос жанровых дефиниций семейного романа поднимался в ряде фундаментальных исследований зарубежных литературоведов. Американский исследователь К. Делл формулирует следующую классификацию субжанров романа, концентрирующихся на семейной проблематике:

1. Семейный «романс» – жанр, в котором изображается зарождение семьи, повествуется о начале отношений, развитии чувств, помолвке, бракосочетании.

2. Домашний роман – семейно-бытовой роман, который сводится к изображению бытовых сцен, описанию образа жизни семьи в пределах одного поколения.

3. Семейный роман – описание семьи в пределах одного-двух поколений.

4. Семейная сага, или роман – семейная хроника – изображение жизни более двух поколений [33; с. 33-35].

Более того, Делл классифицирует романы по типу социально-психологической принадлежности героев, «по изображению этнических или конфессиональных групп (англосаксонские, протестантские, семьи белых или семьи афроамериканцев, еврейские семьи)» [33; с. 56]. Также перу исследователя принадлежит изучение связи между собственно семейным романом и домашним романом (*domestic novel*), т.е. не с художественными, а с документальными хрониками, описывающими генеалогическое древо. Такой вид текстов стал известен с XV в. в Европе под названием «домашних хроник».

Согласно И.С. Кону, в данном случае говорится о документальных «семейных хрониках», которые вели итальянские торговцы и ремесленники, начиная с XIII-XIV вв. Далее традиция вести подобные хроники распространилась и в других странах, и в других социальных группах, включая и дворянство. Изначально данные тексты предназначались для хранения в узком кругу родственников, поскольку излагаются в них истории «... семьи и важнейшие события жизни авторов, однако они весьма непсихологичны; личность автора проступает в изложении, но отнюдь не является предметом исследования» [22; с. 71]. Недостатками подобного рода произведений, по мнению критиков, являются низкий уровень художественности, «трафаретность» в изображении героев, поведение которых легко предсказать, описание жизни лишь в рамках одной семьи, преимущественно в пределах одного

района, местечка или города. Тем не менее данные тексты вызывали значительный интерес широкого круга читателей [22; с. 6].

По мнению К. Делл, семейный роман – это не только очень живой, но и радикальный, революционный жанр, и в этом он соответствует времени, которое описывает [33; с. 8]. На основании герменевтического подхода исследователь выделила функцию семейного романа – «social diagnosis» («социальный диагноз»), т.е. назначение субжанра – определить социальную болезнь, выявить её причины и следствия, предложить пути решения. Социальная болезнь признаётся как важная часть проблематики семейного романа вообще, и её тему не следует считать симптомом упадка – она может быть лишь индикатором кризиса, из которого индивид может выйти обновлённым и исцелённым. При таком подходе Делл трактует болезнь как путь к очищению, катарсис, обновляющий душу и способствующий очищению отношений внутри семьи или сословия, открывающий новые пути развития [33; с. 10].

В предлагаемом контексте интересным представляется точка зрения И.-Л. Ру, называющей семейный роман «энциклопедией, которая позволяет посмотреть на жизнь людей, жизнь одной нации в прошлом» [39; с. 169]. То есть для исследователя семейный роман становится неким срезом социальной жизни страны в рамках одного временного периода.

Анализируя семейный роман как семейную хронику Е.В. Никольский относит к жанрообразующим принципам специфику отношений среды и микросреды, линейную последовательность происходящих событий. Под отношениями среды и микросреды исследователь понимает совокупность социальных связей, возникающих между представителями находящейся в центре повествования семьи и всего общества в целом. Причём общество должно быть взято на протяжении значительного периода времени. Состав микросреды может изменяться по причине протекания биологических процессов рождения, взросления, старения, смерти героев произведения. Также персонажи

могут перетекать из микросреды в среду и наоборот, т.е. из главных переходить во второстепенные и обратно [28; с. 57].

Линейный принцип повествования предполагает изложение фактов и событий, выстроенное в хронологическом порядке: описание событий, произошедших до другого события и ведущих к нему, а также тех событий, которые вытекают из исходного события и связаны с ним. Линейный принцип повествования способствует более целостному и объективному восприятию исторических явлений, выявлению причинно-следственных связей и закономерностей. Нарушение хронологии, фрагментация текста, гетерохронное изложение материала вносит беспорядок в систему и ухудшает качество восприятия. Но здесь уже появляются основания говорить об иных художественных задачах и жанровых формах [28; с. 57-58].

Время семейной хроники представляет собой жизнь нескольких поколений – от двух до четырёх – и занимает значительный период в жизни общества. Это является ещё одной специфичной особенностью жанра – история семьи развивается параллельно с историей общества и переплетается с ней. При этом история, реальные исторические деятели, крупные и значимые события как таковые не представляют особого интереса для писателя и выносятся в фон сюжета или вообще за его пределы. Но они влияют на жизнь отдельной конкретно взятой семьи, формируя характер подрастающего поколения или изменяя установки взрослого поколения на мировоззренческом уровне, изменяют культуру, быт и уклад семьи, образ деятельности её членов на повседневном уровне. Всё это снижает масштаб истории, очеловечивает её, переводя его из контекста общенациональной значимости в контекст отношений внутри семьи. Таким образом семья становится микромоделью общества, реализующей общие закономерности исторического развития. Введение родословной может расширять художественное время, значительно

отодвигая его рамки вглубь веков, но сохраняя интерес к описываемым поколениям, а не ко историческим реалиям.

Также необходимо провести разграничение между биографическим романом и романом – семейной хроникой. Текст, раскрывающий подробности жизни одного конкретного человека, также может содержать рассказ о его предках и потомках, что пересекается с жанровой особенностью семейной хроники. Однако отличие заключается в том, что в семейной хронике нет акцента на какую-то отдельную личность – для неё самоценно всё поколение, при этом каждое поколение.

Поскольку терминологическая путаница в определении жанра всё же возникла, постольку необходимо развести три наиболее распространённых формулировки: «семейный роман», «семейная сага» и «семейная хроника». Мы не разделяем позиции Е.В. Никольского, говорящего о том, что «семейная хроника» – это более подходящее название, наиболее точно характеризующее все основные компоненты данного жанра. Может быть, оно и характеризует особенности именно семейной хроники, но сводить и два других определения под один заголовок не следует.

До некоторой степени порядок в терминологическую неразбериху вносит А.Т. Джигоева. Она не разводит семейные роман, хронику и сагу по разным углам, а показывает эволюцию жанра. Исходным жанром, как и в большинстве исследований, остаётся семейный роман с его чётко определённым набором особенностей: исповедальный характер, отсутствие «героизации» персонажей, хроникальность, привязанность к одному месту действия развития сюжета. Жанрообразующими элементами становятся образ дома как родового гнезда и «мысль семейная», отражающая культурные, мировоззренческие и бытовые установки разных поколений одной семьи.

Расширяя границы повествования, семейный роман переходит в семейную хронику. Хронотоп романа трансформируется, приобретая эпопейный масштаб, но не сводясь к нему. Тем не менее в центре

внимания писателей остаётся осмысление частных судеб героев, тогда как история предстаёт фоном повествования. История развития персонажей осмысливается с точки зрения социально-исторического контекста, но ориентирами в жизни персонажей остаются прежде всего нравственность рода и моральные ценности семьи, а не внешние события.

Ещё более увеличивая повествовательные рамки и проводя анализ исторических реалий, автор может перейти от семейной хроники к семейной саге. При этом в центре внимания авторов семейной саги оказываются уже не столько семья как самоценный элемент, сколько семья как отражение истории развития общества. Ещё одним характерной для саги особенностью является обильное включение реальных исторических лиц, с которыми прямо или косвенно взаимодействуют герои повествования. В этих компонентах проявляется историзм семейной саги. Масштабности повествования способствуют эпичный характер и развёрнутость событий, включающих в себя до пятидесяти лет истории страны и рассказывающая о жизни нескольких поколений героев. [14]

Таким образом, можно выстроить обратную пирамиду жанра, в основании которой как первоисточник будет стоять семейный роман. На его благодатной почве прорастёт семейная хроника, увеличивающая масштаб, но концентрирующаяся на хронологии семьи. А от семейной хроники отпочкуется и семейная сага, осмысливающая семью как элемент исторического развития общества.

1.2 Жанр семейной хроники в истории западноевропейской литературы

Семья – одна из основных форм существования человека в социуме, минимальная единица этого социума, поэтому передачу истории человека в крупном эпическом произведении сложно оторвать от его связи с самыми близкими для него людьми. Однако только с начала XX в. авторы начали обращаться к семье как к основной смысловой единице

повествования. До этого момента литература накапливала элементы, которые впоследствии стали жанровыми особенностями семейного романа, но они были представлены в произведениях разрозненно, по отдельности. Первым, кто обратился к изображению не отдельного героя, а семьи как коллективного «героя», был Томас Манн, написавший в 1901 г. роман «Будденброки. История гибели одного семейства».

Замысел романа у Томаса Манна возникает в ходе изучения документов, включающих в себя «семейную хронику, письма, завещания, путевой дневник и воспоминания деда писателя», всё это в сумме может быть воспринято «как большая семейная книга, лишённая определённой структуры, но объединённая одним неизменным объектом документирования – жизнью и историей семьи» [24; с. 62]. Подобные рукописи были распространены в Европе в домах различных слоёв населения, но чаще всего – в домах купечества, аристократии и дворянства. Известно, что Томас Манн родился в семье зажиточного купца Томаса Йоханна Генриха Манна, который также был городским сенатором. Богатая родословная и обширный материал для анализа подарили автору замысел, который затем был воплощен в автобиографическом романе «Будденброки».

Темой романа «Будденброки» является, с точки зрения автора, распад бюргерского дома. Как отмечает Н.Ю. Безе, «уже в подзаголовке романа – «История гибели одного семейства» – задаётся программа развития событий, на протяжении сотен страниц автор развивает и варьирует эту тему» [4; с. 163]. В центре повествования – четыре поколения бюргерской семьи Будденброков. При этом данный социальный слой, по Манну, является воплощением честности, прочных семейных и нравственных начал, чувства долга и трудолюбия. «История гибели одного семейства» рассказывается как упадок именно этих ценностей и преобразование образа бюргера в образ художника, то есть человека,

который более остро и чутко чувствует и воспринимает окружающий его мир.

Патриархом рода является Иоганн Будденброк – самый старший из персонажей романа. Он основал фирму «Торговый дом», которую развил до уровня одного из крупнейших поставщиков зерна в стране. Услугами фирмы Будденброка пользовалось даже немецкое правительство, нуждавшееся в поставках зерна для прусской армии во время наполеоновских войн. Как отмечает М.В. Мартынова, «Иоганн – сын XVIII века и несёт на себе отпечатки той эпохи» [26; с. 338]. Следовательно, он образованный и интеллигентный человек, ему близки идеи Вольтера и других мыслителей эпохи Просвещения: «Иоганн добивается успеха и уважения, он физически сильный и здоровый, витальность бьёт через край – типичный бюргер» [26; с. 338]. Тем не менее он свято чтит принятый в семействе кодекс чести, который не преступает даже для процветания собственной фирмы.

Следующее поколение представлено в лице Иоганна Будденброка, который в самом романе известен как консул. Он является уже типичным представителем XIX века, постреволюционного мира, потерявшего стабильность и надёжность. Он наследует дело отца и добросовестно справляется со своими обязанностями: «Торговый дом» процветает. Но в этом персонаже витальность выражена уже не так явно: внутри Иоганна есть небольшой, едва заметный надлом, который в дальнейшем проявится в детях и изменит положение семьи.

Два старших поколения семьи в романе не являются главными героями, однако именно они формируют представления читателя о самой генеалогии Будденброков, которая получит развитие в их потомках. В центре внимания оказывается третье поколение – дети консула Иоганна: Томас и Христиан, Антония и Клара. Продолжателем семейного дела становится Томас Будденброк, старший сын Иоганна-консула. На первый взгляд он является весьма успешным человеком: управление фирмой

переходит именно ему, он строит дом, его избирают сенатором, его все знают и уважают, как его деда и отца. Для Томаса закон чести бюргера стоит превыше всего: он отвергает предложение продать гнилое зерно для спасения предприятия. Важно подчеркнуть, что именно в этом герое проявляется тот надлом, который неявно присутствует у консула Иоганна. Томас вынужден вести две жизни одновременно: одна разворачивается у всех на глазах, другая протекает глубоко в глубине души. Его окружают любящие люди, которые не знают о внутренней борьбе с классовой принадлежностью. Томасу ненавистны дела компании и всё, что с ней связано, она приносит ему одни страдания. Это и губит героя уже в сорок лет.

Последнее поколение Будденброков представлено в лице Иоганна младшего, сына Томаса, которого все называют просто Ганно. Именно он является последней ступенью перехода к типу художника. От витальности первого Иоганна осталось только воспоминание: Ганно растёт хрупким и болезненным юношей, плохо приспособленным к жизни. Все его мысли устремлены к морю, искусству и музыке. Школа претит ему, поскольку там нужно отвечать у доски и общаться с неприятными ему сверстниками. Школьная атмосфера мучительна для юноши, поэтому самым счастливым временем для него становится болезнь, когда можно остаться дома.

Генеалогическое древо представлено в виде той самой семейной книги, которую изучал Томас Манн во время работы над романом. В ней зафиксированы все важнейшие события в истории рода: бракосочетания, даты рождения и смерти. Тетрадь связывала поколения, служила символом устойчивости семейных уз Будденброков. Но после своего имени Ганно отчеркнул записи, дополнив ее фразой о том, что после него уже не будет ничего. Смерть последнего представителя семьи в 13 лет от тифа стала завершением родовой линии Будденброков.

Сюжетообразующим элементом романа является образ дома, и это наряду с коллективным главным героем позволяет относить произведение

к жанру семейного романа. Дом в «Будденброках» является не просто местом жительства семьи, но и символом упадка, деградации рода. В начале романа дом на Менгштрассе наполнен людьми: тут старшие Будденброки, консул с женой и детьми, прислуга, друзья, служащие и рабочие. Такое количество людей, не связанных семейными узами, объясняется тем, что бюргерский дом был не только местом обитания рода, но и «производственным предприятием» [4; с. 164], а семья отождествлялась с фирмой. Дом старшего Будденброка был тем местом, куда могли вернуться все, кто пытался самостоятельно найти счастье, но по каким-либо причинам не достиг его.

По словам Н.Ю. Беше, «процесс опустошения дома Будденброков происходит, как показывает автор, постепенно, писатель неторопливо накапливает выразительные штрихи, детали, ситуации, рисуя медленный, но всё более убыстряющийся к финалу книги крах семейного оплота» [4; с. 164]. Покупка Томасом Будденброком дома на Фишергрубе явно показывает изменение патриархальной в сторону малой бюргерской семьи. Он тоже большой, в нём тоже много места, которого хватило бы на несколько поколений. Но сами герои чувствуют себя в нём неуютно. В доме много комнат, но они используются не для объединения семьи, а для её разобщения: Герда имеет свою комнату для музицирования, куда Томас заходит с тревогой, а Ганно предавался своим фантазиям в детской, которая позволяла ему чувствовать себя в своём собственном мире. Стабильность, надёжность, единство, царящие в доме старших поколений сменяются изолированностью, индивидуализацией и отчуждением дома Томаса.

Таким образом, «История семьи Будденброков» – это и картина перемен внутри буржуазного общества, внутри бюргерского дома, это процесс разрушения структуры последнего» [4; с. 166]. Именно в образе дома выражается процесс упадка рода, обусловленного как общественными, так и экономическими изменениями в обществе. Наличие

коллективного героя – семьи, относительная сжатость (в сравнении с другими произведениями) повествования, привязанность к одному месту действия, исповедальность, хроникальность, образ дома, наличие «мысли семейной» – всё это даёт основания относить «Будденброков» жанру семейного романа.

После Томаса Манна в Германии семейную проблематику рассматривал Вилли Бредель (трилогия «Родные и знакомые»: «Отцы» (1941), «Сыновья» (1949), «Внуки» (1953)). Внимание данного писателя было сосредоточено на семье гамбургского пролетариата накануне первой и второй мировых войн. Несмотря на смену социального класса, Бредель сохраняет основные элементы жанра, что позволяет говорить о преемственности основ, заложенных Томасом Манном.

По прошествии пяти лет после выхода «Будденброков» свет увидел английский роман, который положил начало целому циклу произведений, объединённых семейной проблематикой. Роман «Собственник» вышел в 1906 г. и стал первой главой повествования Дж. Голсуорси, представившего миру своё видение семейной хроники. Весь цикл о Форсайтах насчитывает 34 произведения, включающие в себя два основных цикла: «Сагу о Форсайтах» и «Современную комедию», спин-офф из трёх романов «Конец главы», новеллу «Спасение Форсайта» и сборник рассказов «На форсайтовской бирже».

Как единую семейную хронику авторы исследуют шесть романов, вошедших в две трилогии: «Сагу о Форсайтах» и «Современную комедию». Последняя трилогия отодвигает Форсайтов на периферию повествования, поэтому в учёт обычно не берётся. Хронологические рамки – 1886-1926 гг., беспокойное время в истории Английской империи, когда она начала терять своё мировое господство и испытывать давление как извне, так и изнутри со стороны колоний. Указанные трилогии построены по единому композиционному плану: роман-интерлюдия-роман-интерлюдия-роман. В этом отношении можно говорить, что каждый роман

представляет собой отдельное произведение, которое, встраиваясь в самостоятельное, эстетически автономное целое, изменяло свой статус в цикловом контексте. В этом, как отмечает Н.В. Бардыкова, видится новая архитектурная форма, своего рода ансамблевая конструкция, базирующаяся на законе симметрии [2; с. 209].

Эволюция рода Форсайтов представлена на примере трёх поколений семьи. «Старшее поколение – Старый Джолион, Суизин и Джеймс, Роджер, Николас и Тимоти (герои первой трилогии) верили в собственность, и старались обеспечить будущее своих детей. Среднее поколение, к которому принадлежали Сомс и молодой Джолион, сохранило и эту веру, и заботу о благополучии потомства. Однако уже во втором поколении намечается отход от возвеличивания капитала в пользу межличностных отношений. Молодое поколение, представлено детьми среднего поколения (Флёр, Джун, Джолил, Холи). Они всё больше отходят от признания собственности и накопительства как главных семейных ценностей, отдаваясь погоне за наслаждениями.

В первой главе первого романа «Собственник» перед читателем открывается семья Форсайтов в полном составе. Они принадлежат к верхушке среднего класса, но не относятся к аристократам, поскольку выбрали наверх социальной иерархии своим трудом. Основателем рода становится Доссет Форсайт, сделавший состояние на строительных подрядах. До него Форсайты были простыми фермерами, а после стали могущественным родом, владевшим капиталом. Доссет оставил своим детям наследство в 30 тысяч фунтов, которое те впоследствии приумножили. Галерея Форсайтов открывается перед читателем в момент пика их влияния: Форсайты – потомки людей, строивших Английскую империю, сделавших Англию «мастерской мира» и владычицей колоний: люди деловые и состоятельные, «становый хребет» общества, «ядро нации» [Бардыкова, с. 204]. Их фамилия стала нарицательной, что спровоцировало появление целого понятия – форсайтизм, вобравшее в

себя ряд отличительных особенностей, присущих конкретному социальному классу. Голсуорси формулирует собственное определение: «Форсайтизм – олицетворение жизненной хватки, клановых связей, кастовой замкнутости, сословного самодовольства и высокомерия крупной буржуазии, эталон её благоустроенного и размеренного быта, синоним собственности. Чувство собственности диктует поступки, решения, жизненные цели, моральные приоритеты Форсайтов: оно – «пробный камень форсайтизма» [Бардыкова, с. 204]. Член форсайтовского клана привык смотреть на мир исключительно с точки зрения денег: «Если он не может рассчитывать на совершенно определённую ценность вещей, значит, его компас начинает пошаливать». Их родственные отношения также окрашены собственнической идеологией: «Они смотрели друг на друга, как на капитал, вложенный в солидное приобретение». Каждый из шести братьев Форсайтов опасается, что кто-то из пяти остальных «стоит» больше, чем он сам» [2; с. 204-205].

Интересно, что начало расколу всей этой могущественной и состоятельной семьи положит один талантливый, но невостребованный архитектор.

В старшем поколении Форсайтов все основные черты рода вобрал в себя старший Джолион. Основой его богатства стала торговля восточными товарами и чаем. Люди почитают его, а деловые партнёры ценят в нём честного человека. Но его жизнь круто меняется, когда единственный сын Джолион-младший женится на гувернантке. Более того, он выбирает профессию художника, что кардинально расходится с семейным кодексом. Джолион-младший первым из Форсайтов начинает создавать искусство, а не ограничивается только его пониманием. Всё это вынуждает старшего Джолиона порвать отношения со своим сыном: он остаётся один и единственным утешением для него становится внучка Джун.

Наиболее ярким представителем рода Форсайтов является Сомс. Он первым из мужской половины семьи отошёл от ведения бизнеса и занялся

юриспруденцией. В итоге он стал состоявшимся адвокатом, который заработал себе честное имя тем, что не брался за тёмные дела и неподкупно следовал своим принципам. Сомс наследует философию старшего поколения Форсайтов, консервативность, оглядку на прошлое. Именно Сомс находится в центре повествования романа «Собственник». Название романа дает четкую и емкую характеристику героя. Он привык получать и приобретать, хозяйствовать и распоряжаться, но этим герой лишь пытается «компенсировать внутреннюю пустоту» [29; с. 135]. Сомсу присущ завуалированный альтруизм, что отличает его от других представителей рода. Он не только стремится к накоплению и получению благ, но и к отдаче благ: денег, недвижимости и даже чувств.

На первый взгляд образ Сомса резко контрастирует с образом молодого Джолиона, порвавшего отношения со своей семьёй ради карьеры художника. Однако герой и не подозревает, что он сам подсознательно стремится к тому же, что есть у его брата, – к свободе. По отношению к Джолиону он испытывает лишь презрение, но это представляется попыткой подавить в себе устои собственничества, главной родовой черты Форсайтов.

Итак, во втором поколении семьи заметен коренной перелом, с точки зрения жизненной философии. То, что выделяло Форсайтов в среднем классе, что привело их на вершину своего развития, привело их к благоденствию, Сомсом и Джолионом-младшим отвергается, только Джолион открыто отказывается от собственничества, а Сомс внутренне противостоит этому стремлению, отчего находится в состоянии духовного смятения и неустойчивости, то следуя привычным паттернам поведения Форсайтов, то совершая несвойственные им жесты доброй воли.

Третье поколение, представленное Флёр, Майклом и их сверстниками, полностью отрывается от своих предшественников. Они совсем не стремятся к накоплению собственности, наоборот, их интересуют возможности потратить имеющийся капитал: они жаждут

развлечений, острых ощущений, которые могли бы хотя бы на время их увлечь. Но эти сменяющиеся радости жизни не удовлетворяют их в полной мере. Символом всего их поколения можно считать ту самую белую обезьяну, вынесенную в заглавие первого романа «Современной комедии». Она держит в руках корку съеденного апельсина, вокруг также разбросана кожура, но в глазах обезьяны тоска.

Если большинством семей дом рассматривается в первую очередь как семейный очаг, то у Форсайтов дом – показатель достатка семьи, своего рода визитная карточка. Джолион-старший построил дом сразу, как разбогател, но при этом остался в нём совсем один. Сомс возвёл дом для Ирэн, но не смог добиться её расположения. Для этих героев дом является свидетельством благосостояния семьи. Однако у Форсайтов также есть дом, в который они могут прийти за помощью или поддержкой, семейный очаг. И это дом Тимоти и трёх сестёр. Здесь семья собирается, когда им плохо, здесь они получают поддержку и проникаются родовыми связями, не перекладывая друг на друга свои проблемы. Здесь Форсайты не только чувствуют, что не одиноки, но и объединяются, достигая сплочения.

Таким образом, история трёх поколений Форсайтов представлена на фоне исторических событий и перемен, происходивших в жизни английского общества в течение сорока лет. Это война с бурами, смерть королевы Виктории, первая мировая война, первое лейбористское правительство и общенациональная забастовка 1926 г. [13; с. 50]. Но внимание автора сконцентрировано именно на семье Форсайтов, на их изменениях – история выступает лишь фоном, на котором происходит распад форсайтизма как явления. Эпичный характер повествования, акцентирующийся прежде всего на конкретной семье, а не на ходе истории, даёт основания относить «Сагу о Форсайтах» к семейной хронике., несмотря на вынесенное в заглавие слово «сага». Сага – повествование о героях, их подвигах и их добродетелях, и в сочетании с

фамилией Форсайтов проявляется заложенный Голсуорси иронический смысл этого названия.

Дж. Голсуорси первым в английской литературе поместил в центр повествования не конкретного героя, а целую семью, показав на её примере переход от викторианской Англии к Англии эпохи радикальных общественных перемен. Традиции семейного романа в Великобритании продолжили Д. дю Морье («Голодная гора», 1943), Д. Стюарт (трилогия «Смена ролей»: «Круглая мозаика» (1965), «Египетский дюйм» (1966), «Мамелюки» (1968)), С. Ховач («Наследство Пенмаров» (1971)), Дж. Леннокс («Следы на песке», 1998).

К середине XIX в. во французской литературе широкое распространение получили неореализм и натурализм. Эмиль Золя соединяет в своем творчестве тенденции данных методов. Он считал, что повествователь должен отрешиться от романтической позиции творца своей художественной действительности и должен стать учёным-экспериментатором, и только тогда он объективно отражать реальность такой, какая она есть. Результатом деятельности писателя стала серия романов «Ругон-Маккары», которую автор создавал 21 год. Изучив труды Ч. Дарвина, К. Бернара, П. Люка, Ч. Ламброзо, О. Конта, Г. Спенсера и И. Тэна, основываясь на культурологической концепции последнего, Эмиль Золя создал собственный вариант литературного позитивизма: он призывал изучать «сюжетообразующее взаимодействие темперамента (расы), среды (социальности) и констелляции события (момента)» [6; с. 171].

Основой художественного воплощения данного замысла стало генеалогическое древо семьи Ругон-Маккаров, у истоков которого стояла Аделаида Фук, дочь зажиточных фермеров. Первый раз она вышла замуж за спокойного, крепкого и медлительного выходца из деревни Пьера Ругона. Так началась ветка Ругонов, солидных, преуспевающих и умелых в делах. Овдовев в 1788 г., через год Аделаида нашла себе любовника,

контрабандиста и алкоголика, которого звали Маккаром-бродягой, и прижила с ним сына Антуана и дочь Урсулу. Представители ветви Маккаров были людьми творческими, одарёнными, но наследственно отягощёнными. Как отмечает А.П. Бондарев, «намерение проследить генетическую, социальную и историческую закономерность судеб потомков Аделаиды Фук побуждает Золя к созданию эпического цикла» [6; с. 171]. Хронологические рамки цикла определились также во время подготовительной работы. Изначально Золя хотел написать серию романов о Второй империи, и этот замысел наложился на истории семей Ругонов и Маккаров. Таким образом, повествование ограничилось двадцатилетней эпохой правления императора Наполеона III. «Окончательная формулировка названия семейного эпоса обогатилась психосоциальным подзаголовком: «Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи (1851-1871)» [6; с. 172].

В общей сложности цикл «Ругон-Маккары» насчитывает 20 произведений, которые были написаны в период с 1871 по 1893 гг. При этом рекомендованный самим Эмилем Золя порядок чтения не совпадает с хронологическим порядком выхода романов.

Семья Ругон-Маккаров имеет представителей практически во всех сферах жизни: в политике, армии, экономике; в ней есть кровельщики и горняк, слуги и крестьяне, священники и финансисты: кто-то одарён и успешен, кто-то низок и маргинален.

Также в данном цикле Золя изображает большинство крупных социальных потрясений второй половины XIX в.: промышленную революцию, подъём масс и забастовки, развитие машиностроения и урбанизацию – развитие человеческой цивилизации, способной поглотить своего создателя.

На первый план у Золя выходит именно что общество и исторический процесс с их влиянием на конкретную семью. Через Ругон-Маккаров автор показывает процессы, происходящие внутри социума, и их

отражение в судьбах рода. Это даёт основания относить цикл «Ругон-Маккаров» к жанру семейной саги, который во французской своей интерпретации носит название «роман-река».

Традиция художественного изучения семейной проблематики получила наиболее широкое продолжение именно во Франции. Вслед за Эмилем Золя семейные романы в различных их проявлениях писали Р. Мартен дю Гар («Семья Тибо» (1922-1940), Ж. Дюамель («Хроника семьи Паскье»: «Гаврский нотариус» (1933), «Зверинец» (1934), «Вид земли обетованной» (1934) и ещё 6 романов), М. Дрюон (трилогия «Конец людей»: «Сильные мира сего» (1948), «Крушение столпов» (1950), «Свидание в аду» (1951)), Э. Базен (трилогия «Семья Резо»: «Змея в кулаке» (1948), «Смерть лошадки» (1950), «Крик совы» (1972)), Ф. Эриа (тетралогия «Буссардели»: «Испорченные дети» (1939), «Семья Буссардель» (1944), «Золотая решётка» (1957), «Время любить» (1968), А. Труайя (трилогия «Семья Эглетьер»: «Семья Эглетьер» (1965), «Голод львят» (1966), «Крушение» (1967)).

1.3 Жанр семейной хроники в истории латиноамериканской литературы

Семейный роман как новая ветвь классического романа формировался в западноевропейской литературе. Именно европейские писатели заложили традицию жанра и определили элементы его содержания. Данный жанр претерпевает изменения, попадая в совершенно иную культурную традицию. Так, роман Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» был первым произведением, написанным в данном жанре в Латинской Америке. Лишь после его появления у писателей появился ориентир, который задал новые стандарты и открыл новые литературные горизонты.

В 1982 г., спустя 15 лет после выхода «Ста лет одиночества», был опубликован роман Исабель Альенде «Дом духов», который критики

нередко сравнивают с произведением Гарсиа Маркеса, на что автор отвечает, что ей такое сравнение льстит: «Возможно, чилийская писательница сознательно училась литературному мастерству на книгах Гарсиа Маркеса; возможно, она невольно попала под их магию» [1; с. 230]. Однако именно Альенде считают продолжательницей традиций семейного романа, заложенных колумбийским маэстро.

В центре повествования «Дома духов» находится семья Труэба дель Валье. Причем их история рассказана с двух сторон: Альба, предстающая перед читателем третьим поколением семьи, узнаёт историю рода от своего дедушки Эстебана Труэба, и вместе с этим она читает дневниковые записи бабушки Клары дель Валье. И прошлое раскрывается для неё с абсолютно разных точек зрения.

В книге мы не услышим голоса Клары, но её незримое присутствие ощущается постоянно. Альба узнаёт всю историю бабушки, начиная с детских лет и заканчивая смертью. Клара была наделена даром провидения, и всю свою жизнь она направила на то, чтобы «предотвратить торжество зла в будущем» [16; с. 93]. Женщине приятно находиться в семейном поместье Труэба Лас-Трес-Мариас, где она чувствует своё единение с народом, поскольку является носителем мифологического, мифотворческого сознания коренных жителей Южной Америки.

Эстебан Труэба является её полной противоположностью. По материнской линии он относится к знатному дворянскому роду, однако это не даёт герою никаких привилегий: мать героя вышла замуж за авантюриста, который промотал всё её наследство. Вместе с этим вся жизнь семьи Труэба была определена болезнью матери, из-за которой Эстебан и его сестра Ферула вынуждены были находиться рядом с ней всю свою молодость. Устав от бедности, лишений и гнёта болезненной атмосферы, герой отправляется в родовое поместье Лас-Трес-Мариас, которое находилось в состоянии запустения, и восстанавливает его, навязывая жителям имения собственные порядки, но делая это не из

добрых побуждений, а ради собственной выгоды. Эстебан чувствует себя конкистадором, захватывающим землю, которая станет свидетельством его значимости и большого состояния. Сами жители имения не могут понять новоиспечённого феодала: им чужды его ценности и уклад жизни, его энергия разрушает их общину, а не работает ей на благо.

Вместе с тем Эстебан не может найти успокоения своей души: его терзают приступы неконтролируемого гнева и похоти, жестокость, с которой он насаждает свои порядки, не приносит желаемого результата. Да, он первооткрыватель, но через осквернение, а не созидание.

Казалось бы, что может свести двух настолько разных людей? В роли посредника между Эстебаном и Кларой выступила сестра Клары Роза. Она была первой любовью Эстебана, рядом с ней он испытывал настоящий вкус жизни. Но надежды на новую жизнь разрушились: Роза внезапно умерла. Только спустя много лет Эстебан встретил Клару, которая привлекла его своей загадочностью, обаянием и умом. Эти качества напоминали ему о Розе. Последним желанием матери героя была женитьба сына на девушке из хорошей семьи. Эстебан исполняет её и берёт в жёны Клару, но супругам не удаётся выстроить доверительные тёплые отношения, они не достигают духовной близости.

Чтобы создать атмосферу семейного уюта, отец семейства строит особняк, в котором планирует «запереть» жену, а та посвятит себя ему. Эстебан тратит много сил и денег, чтобы возвести дом и сделать его не похожим ни на один из уже существующих. Дом был ещё одним показателем его состоятельности. Однако у Клары были на него совершенно другие планы: ей было тесно в стенах особняка, и она расширяет его, строя лабиринты из причудливых построек. И двери этого лабиринта открыты для всех страждущих, нуждающихся и духов. Таким образом, дом семьи Труэба дель Валье находится одновременно в двух измерениях: в мире Эстебана, где он пытается укрыться от людей и от

себя, и в мире Клары, образующем лабиринт и открытом для всех желающих.

Интересна здесь и роль Альбы, внучки Эстебана и Клары. Именно для неё предназначались записи бабушки и именно ей предстояло разрушить торжество зла в настоящем. А сделать это ей было очень непросто, поскольку она была изнасилована незаконным внуком собственного деда Эстебаном Гарсиа, зачатым во времена освоения Эстебаном Труэба земель своего поместья. Приводя в порядок записи бабушки, слушая рассказы дедушки, Эльба осознаёт, что случившаяся с ней беда – это испытание, необходимое для замыкания круга насилия внутри семьи и мира.

Используя семейную модель Эстебана и Клары, Исабель Альенде представила миру историю взаимоотношений Латинской Америки и конкистадоров, доколумбова мира и «мира цивилизации» в их поиске диалога и мирного сосуществования. И в этом автор, конечно, наследует традицию изображения истории родного континента, заложенную Габриэлем Гарсиа Маркесом в романе «Сто лет одиночества».

Вместе с Исабель Альенде продолжателями традиций семейного романа в латиноамериканской литературе стали А. Мاستретта («Любовный недуг», 1996), Д. Чавиано («Остров бесконечной любви», 2006) А. Эстевес («Спящий мореплаватель», 2008).

Стык веков, как и середина столетия, ставит перед литературой новые задачи. Осмысление меняющейся, всё более динамичной действительности требует новых методов, новых объектов изучения, новых мировоззренческих ориентиров. Неудивительно, что именно на стыке XIX и XX вв. литература обратилась к исследованию не отдельного индивида, которому был посвящён XIX в., а к рассмотрению целой семьи или целого рода, как структурного элемента общества. Коренные социальные изменения, такие как, например, смена экономических формаций или форм существования государств, влекли за собой изменения

и на микроуровне общества. А значит, появлялась необходимость к осмыслению этих процессов.

Обращаясь к истории литературы начала XX в., мы отмечаем появление нового жанра – семейного романа. Это новообразование продиктовано интересом к истории семьи в контексте времени, попытками исследовать общественные преобразования через микроуровень, поскольку каждый из представителей семьи является типичным героем своего времени. Если принимать во внимание контекст их социальных связей и перспективу их расширения или сужения, то можно экстраполировать изменения в семье на изменения всей социальной системы и, таким образом, попытаться проанализировать возможные пути развития общества. И выразить это на языке культуры, в частности литературы.

ГЛАВА 2. РОМАН ГАБРИЭЛЯ ГАРСИА МАРКЕСА «СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА»: ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ

2.1 Магический реализм: специфика художественного метода

Габриэль Гарсиа Маркес известен больше как амбассадор магического реализма, его называют человеком, открывшим иное художественное видение мира. Однако история данного направления начинается несколько ранее выхода на авансцену колумбийского маэстро.

Впервые термин «магический реализм» использовал немецкий искусствовед Франц Ро в своём труде «Постэкспрессионизм (магический реализм): проблема новой европейской живописи». Он изучал творчество Эрнста, Кирико, Магритта и др. и заключил, что особенность выбранного ими метода заключается в необычном представлении обыденных предметов, выражаемом через открытие их магической сущности.

Далее термин активно использовался европейскими критиками в 30-х годах, однако к 40-м интерес к нему на европейском континенте ослабел. Возрождение магического реализма начинается в США. Характеризуя креольскую прозу, венесуэльский писатель Артуро Услар-Пьетри использовал именно термин «магический реализм». Затем с появлением «нового» латиноамериканского романа этот термин уже использовался применительно к этому художественному явлению и закрепился за ним. Основным идеологическим источником магического реализма можно считать концепцию «реальности чудесного», предложенную кубинским писателем Алехо Карпентьером в 1949 г. В своём предисловии к повести «Царство земное» он формулирует принципы данной концепции, которые обобщила Н.В. Красовская. Основные положения из ее работы можно свести к следующему: во-первых, «сама реальность Латинской Америки (история, география, этнический состав, культура, верования) органически «чудесна»; во-вторых, обилие чудесного, а также характерное смещение фантастического (мифологического) с реальным обусловлены верным

отражением чудесной действительности континента; в-третьих, «чудесное» латиноамериканского искусства принципиально отличается от внешне схожих явлений искусства европейского модернизма и противопоставлено им как подлинное мнимому, естественное искусственному; в-четвертых, «мир чудесного» есть одно из основных отличительных свойств латиноамериканской литературы» [21; с. 15].

В своём чистом виде магический реализм представлен очень малым количеством произведений. Гораздо чаще используются лишь отдельные элементы этого направления, призванные высветить тот или иной аспект образа. Всего же отечественные и зарубежные литературоведы выделяют 9 основных признаков магического реализма, которые систематизировала Е.Г. Маслова:

«1) включение в реалистическое повествование сверхъестественного элемента, не поддающегося объяснению с позиции привычных законов универсуума;

2) изображение двух сосуществующих и взаимопроникающих художественных миров (реального и ирреального) и перспектив, одна из которых основана на «просвещённом», рационалистическом видении реальности, другая – на принятии логики сверхъестественного как части обыденной жизни;

3) обязательное использование элементов фольклора, мифологии и древних верований определённой этнической общности;

4) скрытая позиция автора в отношении к изображению естественных и сверхъестественных событий;

5) тенденция к описанию функционирования человеческого общества на уровне коллективного мифологического сознания;

6) создание эффекта присутствия волшебного мира, достигаемого за счёт реалистического описания необыкновенных образов или ситуаций;

7) отчётливое стремление к карнавализации как к характерной особенности повествования;

8) разрушение традиционного представления о временных и пространственных границах с целью раскрытия их относительности;

9) стремление автора представить всё вышеперечисленное в единой художественной целостности» [27; с. 256].

Термин «магический реализм» состоит из двух концептов: «магичность» и «реалистичность». «Реалистичность» магического реализма заключается в том, что действие развивается в каком-то определённом обществе, выхваченном в определённый этап своего развития. Перед читателями предстаёт система социальных отношений, быт, нравы, культура – словом, всё, что привычно понимается под жизнью и реальностью. «Магичность» же всего этого состоит во включении в повествование сказочных, фантастических, магических, фольклорных элементов, отражающих особенность мировосприятия определённой нации или социальной группы.

В частности, мироощущение жителей латиноамериканского континента значительно отличается от мироощущения жителей европейского континента. То, что европейцу покажется привычным, стройным порядком вещей, у латиноамериканца вызовет неприятие, поскольку латиноамериканец живёт в абсолютно другой среде, насквозь пронизанной фольклорными мотивами, духами, верованиями и суевериями. Всё это передаётся из поколения в поколения, воспитывается с малых лет через устное народное творчество и миф, через быт и обряды. То, что для европейца кажется «магией», латиноамериканцем воспринимается как вполне обыкновенная привычная жизнь. Сам Гарсиа Маркес видел задачу своего творчества в том, чтобы показать эту жизнь: «...в Латинской Америке все возможно, все реально. <...> Нас окружают необыкновенные, фантастические вещи. <...> Я думаю, нам нужно работать над языком и средствами выразительности, с тем чтобы фантастическая латиноамериканская реальность стала частью наших книг и чтобы латиноамериканская литература на самом деле соответствовала

латиноамериканской жизни, в которой изо дня в день случаются самые невероятные вещи» [15].

Действительность Латинской Америки раздроблена ещё со времён конкисты. Культура, имеющая место быть сейчас, начала формироваться на стыке местной индейской культуры и культуры испанцев, навязывавших свои порядки. Именно в момент взаимного столкновения нескольких культур произошло раздробление на мелкие осколки единой культуры. И среди этих осколков было вынуждено блуждать латиноамериканское сознание, находившееся в поисках своей культурной идентичности.

«Мы все пишем один общий роман» [15] – признавался Г. Гарсиа Маркес. Каждый писатель Латинской Америки концентрируется на каком-то своём аспекте действительности родного континента, но всё вместе их творчество составляет одну большую книгу, посвящённую родине в широком смысле этого слова и осмысляющую родину через лабиринты, в которых то, что принято считать реальностью, тесно сплетено с мифом, считающийся элементом ирреального.

Исходя из вышесказанного, согласимся с определением Н.В. Красовской, считающей магический реализм не столько жанром, сколько литературным направлением со своими концептами, нарративной структурой и дискурсивными особенностями [21; с. 15].

Зачастую между терминами «магический реализм» и «новый латиноамериканский роман» ставят знак равенства, что не совсем верно. Однако если рассматривать латиноамериканскую романную систему в целом, то возникает резонный вопрос: почему латиноамериканский роман называется «новым» и куда подевался «старый»?

«Старый» роман стал первой чётко сложившейся латиноамериканской романной системой. Появился он в 20-30х годах XIX в., основными жанровыми разновидностями стали «роман земли», «роман сельвы», «индеанистский роман», «социальный роман». Как можно

заметить, темой, объединяющей все эти жанры, явилась общественная жизнь коренных народов Латинской Америки. В этих рамках воссоздавались основные социальные конфликты, выводились различные типы человека в насыщенной полиэтнической среде. Представителями первого латиноамериканского романа стали венесуэлец Ромуло Гальегос, колумбиец Хосе Эустасио Ривера, эквадорец Хорхе Икаса, мексиканец Мариано Асуэло.

Позже Габриэль Гарсиа Маркес скажет, что «эти люди хорошо подготовили почву, чтобы тем, кто придёт потом, было легче сеять» [15]. Однако при всём многообразии тем и национальностей быстро выявился и недостаток романа подобного типа: каждый автор был сконцентрирован только на своей проблеме, характерной для своей страны, а в рамках страны – на проблеме одной конкретной социальной группы, не выходя за её пределы. То есть первый латиноамериканский роман показывал частности, не поднимаясь на уровень общих смыслов бытия на континенте. Та самая раздробленность общего культурного поля проявилась во всей красе.

Гарсиа Маркес же отстаивал идею интегрирующего, «тотального» романа, воссоздававшего не отдельный элемент жизни, а всю действительность в её целостности бытия: «...мы создадим настоящий латиноамериканский роман, всеобщий латиноамериканский роман, который признают в любой стране Латинской Америки» [15].

Отталкиваясь от опыта первых, «старых» романистов, «новые» романисты стремились к охвату всей действительности континента, к созданию её эпического облика во всех измерениях. Алехо Карпеньтер назвал эти измерения «контекстами действительности» и обозначил их: «политические и социальные, расовые и этнические, фольклора и образов, архитектуры и света, специфики пространства и времени... А главное, что способно цементировать всё, та ось, вокруг которой может вырасти

«тотальный роман», – та самая «бурлящая человеческая плазма», а значит, история, народное бытие» [18; с. 20].

Габриэль Гарсиа Маркес начал публиковать свои произведения в конце 40-х годов. Путь к собственному индивидуальному художественному методу и видению, которые воплотились в романе «Сто лет одиночества» у него занял около 20-и лет. За это время «новый» латиноамериканский роман обрёл своё писательское ядро. Его составили А. Карпентьер, М.А. Астуриас, Х. Рульфо, К. Фуэнтес, Х. Кортасар, М. Варгас Льюса.

2.2 Роман «Сто лет одиночества» в контексте творчества писателя

По воспоминаниям Гарсиа Маркеса, замысел романа «Сто лет одиночества» к нему пришёл в возрасте 17 лет, когда они с матерью вернулись в родной город Аракатаку продавать семейный дом. Юный писатель вновь встретился с городом и с домом, которые покинул в одиннадцатилетнем возрасте. Мир, казавшийся маленькому мальчику таким большим и обширным, теперь был источен временем и запустением. «...время прошло по этому селению»[15], и вместе с селением оставило след в творческом воображении юноши. У него появился замысел первого романа, который носил черновое название «Дом». В нём он хотел рассказать обо всём мире, окружавшем его в детстве, все мифы, услышанные им тогда, нашли бы своё отражение на страницах рукописи. Но перед молодым писателем возникли трудности чисто технического характера: «...я не располагал литературными приёмами, стилистикой, для того чтобы в мой рассказ можно было поверить, чтобы он стал правдоподобным. <...> Главной трудностью для меня было найти нужную тональность и стиль изложения» [диалоги, сссылка]. До публикации «Ста лет одиночества» в 1967 г. пройдёт ещё 23 года, будет написано ещё «четыре ученические книги» [18; с. 32]. отметим, что сам Гарсиа Маркес не включал в этот список первые рассказы, с которых началось его

серьезное литературное творчество. Однако для нас они представляют интерес, поскольку в них были намечены мотивы и темы, получившие разработку в более зрелый период.

После окончания школы в 1947 г. Габриэль Гарсиа Маркес по настоянию отца поступил на юридический факультет Национального университета Боготы. В этот же период он прочитал статью Эдуардо Каррансы, который сетовал на отсутствие талантливых молодых авторов. Этот выпад побудил Гарсиа Маркеса к написанию и последующей публикации в газете «Эль Эспектадор» своего первого рассказа «Третье смирение». Затем писатель поместил следующие два текста всё в ту же газету. Позже Гарсиа Маркес уезжает из Боготы сначала в Картахену, а затем в Барранкилью, где работает в газете «Эль Эральдо» и заведует редакцией еженедельника «Кроника». Профессионально занимаясь журналистикой, автор расширяет круг чтения и знакомится с другими начинающими колумбийскими писателями, входит в литературное общество. Вместе со статьями Гарсиа Маркес публикует и свои рассказы вплоть до 1951 г. В окончательном виде они все вошли в сборник «Глаза голубой собаки», который был издан без ведома автора в 1954 г.

Восемь из десяти рассказов данного сборника объединяет тема смерти как неокончательного состояния, постепенного умирания, распада героя повествования. При этом смерть становится весьма условной: герой или умирает внутри смерти, будучи уже умершим, или после смерти хочет съесть апельсин, или относит розы на собственную могилу. И уже в этот период творчества прослеживаются импульсы, приобретающие большее значение в зрелый период работы, в авторской концепции магического реализма. Рассказы Гарсиа Маркеса в своей прозаической форме концентрируют и лирическое, и поэтическое начало, они тяготеют к гротеску, условной фантастической форме. Осью организации сюжета становится смерть или умирание, при котором стираются границы «между

чувственным и сверхчувственным, реальным и нереальным, объективным и субъективным» [18; с. 44].

Во всей мировой литературе тема смерти в её предельном выражении обладает значительным познавательным потенциалом. Смерть провоцирует раскрытие жизни во всей полноте смыслов, в подведении итогов, в проверке на нравственность и истинность. А, чтобы воплотить подобную тему, художнику нужно столкнуть реальное и ирреальное, качественно преобразовать действительность и разрушить традиционные представления о пространстве и времени.

Тема сближения реального и нереального, двух миров и их взаимопроникновения близка Гарсиа Маркесу с самого детства. Воспитывался он в доме деда Николаса Маркеса и бабушки Транкилины Игуаран Котес. Именно бабушка заложит в мальчика основы мифологического взгляда на мир. Она воспитывала его, рассказывая всевозможные невероятные истории, при этом имея абсолютно непроницаемый и серьёзный вид и веря каждому своему слову. Дома деда и бабушки был для будущего писателя сакральным местом, наполненным множеством людей и духов. Призраки умерших сосуществовали с живыми, занимали комнаты, где когда-то жили, и выходили оттуда по ночам. И обо всём этом маленький Габито узнавал именно из рассказов бабушки. А затем эта взаимопереходимость разных форм жизни нашла своё отражение в творчестве писателя.

Вместе с рассказами, составившими сборник «Глаза голубой собаки», в «Эль Эральдо» в 1950 г. последовательно были опубликованы три небольших текста: «Дочь полковника», «Сын полковника», «Дом Буэндиа». Эти пробы пера явились предвестниками крупного романа, которому был дан предварительный заголовок «Дом». Здесь появляется семейство Буэндиа с полковником Аурелиано Буэндиа во главе и родовой дом. В этих набросках будущего большого романа также отмечаются «ключевые идейно-художественные константы: историческая

ретроспектива, стремящаяся охватить не только сегодняшнюю жизнь Буэндиа, но и историю; свободное обращение со временем; гротескные черты, странности в поведении героев; заложенная с самого начала в образ полковника и его потомков ущемлённость, ощущение ущербности и в их поведении» [18; с. 48].

Осознав всю неподъемность грядущей работы, Гарсиа Маркес отказался от задумки написания «Дома», но сконцентрировал своё внимание на работе «из романа», а не «для романа». Так появилась задумка повести «Палая листва», которая начала воплощаться в том же 1950 г. Новое произведение автор писал до середины следующего года, оставаясь в пустой редакции «Эль Эральдо» после окончания основной работы. В 1952 г. рукопись была отправлена в Буэнос-Айрес, рецензировал её известный на тот момент критик Гильермо де ла Торре. Он отметил некоторые поэтические достоинства книги, но всё же посоветовал молодому автору выбрать себе другое призвание. В итоге «Палая листва» увидит свет только спустя пять лет с момента написания.

Буэндиа остались для большой книги, но объединял «Палую листву» и наброски «Дома» образ города. Впервые в творчестве Габриэля Гарсиа Маркеса на страницах повести широко развернулся небольшой провинциальный городок Макондо, находящийся где-то посреди непроходимой сельвы Колумбии и вместивший в себя всё пространство между былью и мифом. Начинается повествование с описания города, кружащегося в вихре «палой листвы» – людей, пришедших в Макондо работать на банановую компанию, захлестнутых мнимым богатством, постоянно переселяющихся и живущих на улицах, – людского потока, гонимого бедствиями виоленсии.

В образе Макондо писатель воспроизводил историю родной Аракатаки, которую слышал от бабушки и дедушки. И этот город стал для Гарсиа Маркеса ареной размышлений об истории своей страны и своего континента. Но в «Палой листве» автор отошёл от всеобъемлющей задачи

и сконцентрировался на отдельном эпизоде из истории Макондо, в которой нашло отражение целостное видение истории континента. Буэндиа пока не появились в роли действующих лиц, но они уже находятся в контексте повествования в виде мелких упоминаний.

Всё действие разворачивается вокруг тела покончившего с собой врача в течение получаса реального времени. Однако в монологах героев старшего поколения время расширяется от 1928 г., когда и происходят события, до 1903 г., когда доктор только приехал в Макондо. Как мы видим, люди опять находятся в точке соприкосновения жизни и смерти, что взывает к действию весь «арсенал художественных средств поэтической символизации, гротескного обобщения и фантастики» [18; с. 56].

Героями данной повести являются полковник, его дочь и внук, собравшиеся по повелению первого вокруг тела мёртвого врача. В мыслях маленького мальчика угадываются моменты из детства самого Габриэля Гарсиа Маркеса, которого бабушка сажала на стульчик и запрещала с него вставать, дабы он не попался призракам, разгуливающим по коридорам с наступлением темноты. Однако более любопытным представляется присутствие единого коллективного героя – народа, угнетённого виоленсией – общим состоянием мира во время бесконечных гражданских войн и насилия, атмосферой, которой дышит мир и которая определяет его жизнь. В этом проявляется изначальная установка Гарсиа Маркеса к исследованию общей социально-нравственной ситуации. В фокусе внимания автора находится народ и народное сознание, взятые в совокупности. Индивид при этом является либо частью общей людской массы, либо противостоит ему. И в соприкосновении с доктором проявляется весь характер и коллективного персонажа, и полковника.

Доктор предстаёт символом крайнего отчуждения и утраты человеческого облика. Он прошёл через виоленсию, через войну, но вернулся с неё абсолютно сторевшим и опустошённым. Вернулся даже не

в свой родной город, а в Макондо, не принявший его. Обострение конфликта между доктором и народом произошло в момент, когда очередная вспышка виоленсии привела на его порог раненых. Он отказался им помочь, и народ проклял его, отказав в погребении тела после его смерти. По меткому замечанию Марио Варгаса Льосы, народ возненавидел доктора, потому что узнал в нём самого себя, и теперь ждал его смерти, чтобы исполнить своё проклятье. Резюмировал же всю эту ситуацию сам полковник: «После того, что я повидал на своём веку, я думаю, что Макондо способно на всё» [10; с. 184]

Полковник остаётся единственным человеком, кто не питает ненависти к доктору. Именно в доме полковника принимают гостя в первый его день в Макондо. Полковник пытается держать хоть какую-то связь с этим человеком, которая тем не менее обрывается. Но и в момент, когда, казалось бы, ничего не помешает народной воле исполниться, полковник берёт на себя роль нравственного противовеса: он собирает всю свою семью у гроба доктора, добивается разрешения на погребение у продажного алькальда и идёт рядом с гробом на глазах у всего пышущего ненавистью города.

В данном произведении Габриэль Гарсиа Маркес за спиной у людей с их частными судьбами выводит образ коллективного героя – народа, его колле, который на первый взгляд находится на заднем плане, выступает фоном, однако представляет наибольший интерес для автора. Именно поэтому Габриэль Гарсиа Маркес добивается своей цели: он воссоздаёт общее состояние мира и народного, коллективного сознания. За частными судьбами отдельных людей, которые находятся на первом плане повествования, выступает образ народа и его коллективного сознания, раз за разом сталкивающегося с виоленсией, терзаемого ею и находящегося в замкнутом круге взаимной ненависти и постоянного страха. Именно этот тип сознания Гарсиа Маркес назовёт «недобрым сознанием». «Палой листвой» автор определяет основное направление своего творчества,

намечает круг проблем, которые он будет исследовать в своих следующих произведениях, задаёт вектор собственного писательского развития.

В период работы над первым романом Гарсиа Маркес пишет не так много. В 1955 г. были опубликованы два рассказа «Исабель смотрит на дождь в Макондо» и «День после субботы». В последнем мир Макондо находится всё в том же моровом состоянии, однако уже здесь более отчётливо появляются герои и образы, перекочевавшие впоследствии в «Сто лет одиночества»: одинокая вдова Ребекка, бывшая замужем за Хосе Аркадио Буэндиа, погибшем от загадочного выстрела, полковник Аурелиано Буэндиа, представленный двоюродным братом Ребекки и родным братом Хосе Аркадио, прадед Ребекки, отправившийся в путешествие вокруг света, смутная память о расстреле бастовавших рабочих, тела которых увезли на банановых вагонах.

В рассказе «Исабель смотрит на дождь в Макондо» тропический ливень продолжается неделю, в ходе которой мир переходит из рационально познаваемого состояния за пределы реальности через «предельное нагнетание внутреннего напряжения образов, причём образов совершенно конкретных, бытовых» [18; с. 64]. Здесь проявляется способ мифологизации Гарсиа Маркеса. Он заключается в близком народной мифопоэзии очеловечивании природных сил и бытовых явлений, содержащим философско-эстетические смыслы.

В 1954-1955 гг. писатель всецело отдаётся работе в газете «Эль Эспектадор». Будучи репортёром, он отправляется в разные уголки Колумбии, погружаясь в жизнь близкой ему глубинки. Особенное впечатление на него производит поездка в Ла-Сьерпе, где Гарсиа Маркес всё больше знакомится с народной карнавальной культурой, ярче всего проявляющейся в обряде похорон, где бок о бок сосуществуют жизнь и смерть, при этом смерть отрицается и преодолевается через бурную деятельность живых. Здесь же в художественном сознании автора формируется образ Великой Мамы.

Период с 1955 по 1957 гг. Габриэль Гарсиа Маркес провёл в Европе, постоянно испытывая лишения, но имея возможность заниматься чистым творчеством. Именно в это период была написана повесть «Полковнику никто не пишет» и был сделан ещё один шаг в развитии художественного стиля писателя. Произведения этих лет были ориентированы на воссоздание текущей истории с объективных позиций. Целью, как и в случае с «Палой листвой» было исследование последствий виоленсии. Однако в данном случае Гарсиа Маркес предлагал новый тип объективного романа, стремящегося к описательности. Он считал, что самым действенным способом повлиять на сознание читателя является не пересчёт количества трупов, а изображение «живых, исходящих ледяным потом от страха» [37]. Позже писатель сформулировал сходные мысли в диалоге с Марио Варгасом Льосой: «Я же всегда думал, что самое тяжкое в насилии – буквальный перевод слова «виоленсия». – это не количество погибших, а тот ужасный след, который оно оставляет в колумбийском обществе, в селениях Колумбии, опустошённых смертью». [15].

Гарсиа Маркес стремился не к прямому изображению виоленсии, а к воссозданию поглощённых ею мира, человека и его сознания. И в этом ключе будут написаны повесть «Полковнику никто не пишет» и роман «Недобрый час».

Повесть «Полковнику никто не пишет» сюжетно организована так, что в ней практически ничего не происходит. Показаны несколько дней из жизни одного городка и одного полковника, которому никто не пишет. Всё предельно буднично и обыденно. Виоленсия стихла. ушла в глубины жизни, но её присутствие всё равно ощущается в мелких, но значительных деталях: полковник присоединяется к похоронной процессии, хоронящей человека, впервые за долгое время умершего своей смертью.

Сам герой находится на грани нищеты, голод напоминает ему о себе последней ложкой кофе, одежда изношена, но залатана, однако с присущим ему достоинством полковник всё ждёт момента, когда придёт

письмо с информацией о полагающейся ему пенсией, Символом стойкости старика становится бойцовый петух – последнее, что осталось в память о сыне, погибшем в период разгара виоленсии. В народной культуре петух олицетворяет мужскую силу, бойцовость, достоинство. Не случайно именно с ним находит внутреннее родство полковник.

Друзья убитого сына полковника даже в период затишья продолжают раздавать листовки, они готовы к сопротивлению и настаивают на том, чтобы полковник не продавал петуха, потому что он принадлежит всему городу. Победу петуха в предварительных боях они воспринимают как победу всего городка. Но, кажется, только полковник понимает, что ему удаётся сохранить лицо в поражении. Он верит, что ему напишут, но понимает, что это не произойдёт, а значит, мир не изменится и та относительная тишина, тот мир, который на первый взгляд объединил юношей вокруг петуха и его победы, всё это продлится лишь до новой волны виоленсии: петуху всё равно придётся встретиться со своей смертью, а заветное письмо так и не придёт – недоброе сознание не будет преодолено. И круг замкнётся.

Героем «Недоброе часа» (в новом переводе роман называется «Проклятое время») становится не какой-то отдельный человек, как это было в повести «Полковнику никто не пишет», а весь народ. Отметим, что народ представляет собой не единую массу, как это было в «Палой листве», а дифференцированно: перед нами предстают верхний и средний класс общества, также поражённые виоленсией. Низший класс в это время выведен из повествования и наблюдает за всем словно со стороны. Город, в который попадает читатель, также находится в относительно спокойном состоянии, но присутствие виоленсии ощущается через состояние природы: удушливая влажность после затяжных дождей, невыносимая жара и сырость. Провоцируют новую волну насилия анонимные послания, появляющиеся на пороге домов и разоблачающие их обитателей. Переходя из дома в дом вместе с алькальдом и падре, мы наблюдаем за развитием

эпидемии насилия, которая в каждом жилище разрывается собственным гнойником злобы. При этом то, что выяснялось со страниц анонимок, всем было давно известно: об этом говорили все, кроме объектов обсуждения. Но здесь люди упиваются собственной враждой, которая нашла повод вырваться наружу. Из гадания пришедшей цыганки выясняется, что авторами анонимок являются все и никто одновременно. И вновь слышатся звуки выстрелов и предвосхищается буйство смерти. Круг замкнулся.

К тому моменту Габриэлю Гарсиа Маркесу удалось достичь своей цели: он показал эффект виоленсии и её влияние на сознание людей, однако разобраться в причинах её возникновения, добраться до её корней, а также найти пути выхода из этого состояния писателю ещё не удалось.

В 1962 г. был написан рассказ «Похороны Великой Мамы». Он завершал цикл рассказов этого периода и имел большое значение для всего творчества Гарсиа Маркеса, поскольку в данном произведении в центре внимания появляется коллективный герой – народ, но народ не такой, каким он был изображён в «Недобром часе», а тот, который появился в нём лишь намёком – народ, живший в лачугах на окраине жизни, это низшие слои общества, по-своему осмысляющие действительность.

Здесь, как и во многих других рассказах, повествование строится вокруг темы похорон, но в последний путь отправляют не кого-нибудь, а Великую Маму – персонажа, объединяющего в себе все черты деспотичного правления в течение всей известной истории латинского континента. Великая Мама – матриарх, обладающий абсолютной властью, распоряжающийся судьбами людей и земель, определяющий законы бытия. Она жила век, а до этого землями Макондо ещё два века владели её предки. И её смертью заканчивается знакомая всем история, известный всем мир перестаёт существовать.

Обряд похорон превращается во всеобщий карнавал, куда собираются люди со всех концов страны. Всю эту бурную процессию

возглавляют люди, выраженные в президента страны и папу римского. Всюду царит атмосфера всеобщего веселья, ярмарки, народной культуры: вино льётся рекой, режут скот, шумит музыка, продают лотерейные билеты, молодые люди сватаются к девушкам, показывают представление фокусники. Трагическое по своей сути событие впервые в творчестве Гарсиа Маркеса получает народную интерпретацию. Именно здесь смерть не закольцовывается и витает в памяти людей в виде страха – она преодолевается, причём главным оружием её преодоления становится смех, который ещё не был доступен высшим и средним слоям общества, погрязшим в виоленсии и упивающимся насилием. Смех – порождение народной культуры, низших слоёв, к которым обращается писатель. Гарсиа Маркес впервые посмотрел на мир с их позиций, и это позволило ему погрузиться в новый мир карнавала, где смерть преодолевается буйством жизни, а значит преодолевается и виоленсия, и дурное сознание. Те выражения народной культуры, что Габриэль Гарсиа Маркес встречал в путешествиях по колумбийской глубинке, нашли своё отражение теперь и в его творчестве. Художник слова нашёл выход, получил глоток свежего воздуха и распознал его источник, нашёл форму преодоления одиночества и отчуждения и вошёл в новый этап своего творчества: «Кое у кого, кто при том присутствовал, хватило ума и догадки понять, что они стали свидетелями рождения новой эпохи» [8; с. 205]. Эпохи, когда автор получил возможность окунуться в естественные для себя карнавализованные формы творчества.

2.3 Роман «Сто лет одиночества» как семейная хроника

Роман, ставший образцом магического реализма и квинтэссенцией творчества Габриэля Гарсиа Маркеса, вышел в свет в 1967 г. После поступления в продажу произведения на улицах стран Латинской Америки гораздо чаще стали появляться люди, у которых помимо повседневных продуктов в сумке виднелся ещё и уголок книги, а то и вся её обложка. И

этой книгой были «Сто лет одиночества». Всего же тираж первых четырёх изданий, вышедших на территории континента, составил около 20 тыс. экземпляров, что было невероятной цифрой для издательского дела того времени. Многие критики тут же прозвали «Сто лет одиночества» латиноамериканским «Дон Кихотом», который как истинно модернистский роман воплощает в себе и всю предшествующую ему литературу, и всю историю целого материка. Однако если обратиться к изначальной задумке автора, то станет понятно, что история материка была отнюдь не главной, поскольку «Сто лет одиночества» изначально назывался «Домом». Замысел романа берёт свое начало из случая, когда ещё юношей Габриэль Гарсиа Маркес вместе с матерью вернулся в ставший для него родным город Аракатаку, чтобы продать семейный дом. Всё это указывает на то, что автор хотел написать семейный роман, и только в процессе написания он разросся в целый мир, отражающий ход истории и действительность всей Латинской Америки.

В основу книги легли воспоминания Гарсиа Маркеса о детстве, проведённом в доме деда Николаса Маркеса. Писатель хотел сохранить эту историю и рассказать её, однако если бы произведение ограничилось только этим, то оно бы, вероятно, так бы и осталось «Домом». В роман «Сто лет одиночества» автор включил также рассказ о семье своего отца (Элихио Гарсиа) и о своей собственной, а также историю всей Аракатаки, вместившей в свой микрокосм историю всей Латинской Америки. Тональность, позволившая воплотить весь этот замысел предполагала, что повествование будет вестись не человеком, наблюдающим со стороны, а человеком, смотрящим на всю ситуацию изнутри, с точки зрения живших в Аракатаке людей. Писатель не просто выражает дух города и среды, он вкладывает в него и весь свой опыт, знания и представления не только о мире собственных земель, но и о мире, простирающемся за его пределами. Как отмечает биограф Габриэля Гарсиа Маркеса Джеральд Марин, автором этой книги становится «не двадцатилетний юноша, который начал

писать «Дом», а, как ни странно, маленький мальчик, чьи впечатления тот двадцатилетний юноша вспоминал с такой ностальгией; и тот маленький мальчик идёт рука об руку не с полковником Маркесом, а с сорокалетним отцом семейства, коим теперь является сам Гарсиа Маркес, писатель, прочитавший всю мировую литературу и переживший один из основополагающих возрастных этапов человеческой жизни» [25; с. 285].

Замысел Маркеса написать роман о своей семье, роде Буэндиа, выполняющий сюжетобразующую роль, наличие топоса дома – всё это даёт основания для выдвижения следующей гипотезы: роман Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» является семейным романом.

Оговоримся сразу: не семейной хроникой, не семейной сагой, а именно семейным романом. Для семейной хроники роману недостаёт эпопейного масштаба. Несмотря на то, что в заглавии произведения указан вполне конкретный промежуток времени – сто лет - эти «сто лет» представляют собой гиперболизированный фольклорный образ большого, неохватного количества времени. Причём эти «сто лет» существуют в один единственный миг, о чём будет сказано позднее. Гарсиа Маркес не ставил своей целью показать какой-то определённый, конкретный период истории своей страны – в его произведении оказалась вся история континента внутри истории одной семьи. В ней разные периоды общей истории сосуществуют вместе, не противоречат друг другу, а взаимодополняются. В семейной саге даже по сравнению с семейной хроникой ещё больше расширены временные границы повествования. Следовательно, «Сто лет одиночества» подходит под это определение ещё меньше. Однако главным жанрообразующим принципом семейной саги является историзм: отражение истории страны, развёрнутость событий, включение реальных исторических деятелей и их взаимодействие с героями повествования. Единственным реально существовавшим героем «Ста лет одиночества» был пират Френсис Дрейк, но в книге он упоминается как мифический персонаж, который когда-то давным-давно, в XVI в. осаждал Риоачу, из-за

чего прабабка Урсулы Игуаран села на топящуюся печь и семье пришлось переехать подальше от моря.

Назовем основные черты семейного романа:

- 1) выделение особого коллективного героя – семьи;
- 2) подробное воспроизведение жизни одной или нескольких семей;
- 3) стремление передать явления жизни в формах, близких действительности;
- 4) основаниями композиции являются важнейшие события в жизни человека;
- 5) центр сюжетного построения – любовь;
- 6) топос дома как сосредоточие жизни семьи;
- 7) близость с фольклорной традицией.

В центре повествования «Ста лет одиночества» находится род Буэндиа, живущий в Макондо – городке, затерянном в глубине сельвы и находящемся на берегу каменистой реки. Временной рамки, как мы уже сказали, ограничиваются условным столетием, никак не дифференцированным внутри и дающим лишь ориентировочные представления о взаимосвязи событий между собой. В основе семейных отношений лежит инцест. Отношения между двумя основателями рода, Хосе Аркадио Буэндиа и Урсулой Игуаран, были predeterminedены ещё до их рождения, поскольку они были отпрысками «двух родов, скрещивавшихся в течение столетий» [9; с. 27]. Они были двоюродными братом и сестрой, и в дальнейшем именно отношения между родственниками будут двигать весь род к свершению пророчества – рождению ребёнка с «поросычьим хвостиком» [9; с. 27], «которому суждено положить конец их роду» [9; с. 542], то есть к вырождению.

Первое поколение, как уже было отмечено, составляют Хосе Аркадио Буэндиа и Урсула Игуаран – эти персонажи в том или ином виде проживут весь роман. Хосе Аркадио Буэндиа – патриарх рода: именно он был инициатором ухода из родного селения, он вместе с товарищами

построил Макондо и распорядился так расположить улицы, чтобы каждой из них доставалось одинаковое количество прохлады, он был первым негласным правителем города и он подружился с цыганом Мелькиадесом, разглядевшим и записавшим всю историю рода на своих пергаментах. В период активной деятельности патриарха никто не смел распоряжаться в его городе, включая присланного алькальда дона Аполинара Маскоте. После смерти героя пришедший индеец Катауре даже назвал его «королём» [9; с. 185].

Хосе Аркадио Буэндиа обладал предельно деятельным характером, очень легко увлекался различными практическими новшествами, которые, по его мнению, могли продвинуть их общество вперёд, но вместе с тем в случае, если у него что-то не получалось, он впадал в отчаяние и бездействовал ровно с той же интенсивностью, с какой преобразовывал действительность в периоды увлечённости.

Нельзя сказать, что Хосе Аркадио Буэндиа был сосредоточием всех положительных и отрицательных качеств, которые впоследствии проявятся у его потомков. Так или иначе некоторые его качества будут повторяться то в одном, то в другом герое. Но есть одно качество, которое передалось практически всем Буэндиа по мужской линии – гордость. Именно уязвлённая Пруденсио Агиляром гордость заставила героя убить соперника по петушиным боям и запустила всю цепь событий романа. Однако потом, уже будучи прикованным к каштану, Хосе Аркадио Буэндиа смог примириться с Пруденсио Агиляром, ставшим для него единственным собеседником и товарищем в его одиночестве смерти при жизни (брёда). Таким образом, он смог примириться и со своим прошлым, но только в вопросе убийства. Время для Хосе Аркадио Буэндиа замкнулось, когда он впал в своё «безумие», считая, что настал бесконечный понедельник. Из этого состояния выбраться уже не смог, сев под каштаном, заговорив на латыни и разыскивая бесплотную истину великих открытий.

Жена Хосе Аркадио Буэндиа Урсула Игуаран – стержневой героиней всего романа. Именно на ней держится весь дом в течение ста лет жизни рода. Урсула обладает неуёмной энергией созидания, постоянно преображает дом, подстраивая его под запросы семьи. Она же занимается финансовым обеспечением семьи, делая леденцы и продавая их – это принесло ей целое состояние и позволило в трудные моменты не страдать от нехватки денег. Она же занимается воспитанием детей вплоть до пятого поколения. Во время войны Урсула некоторое время даже исполняет обязанности гражданского и военного правителя Макондо, восстановив в нём относительно спокойную атмосферу. Именно в уста Урсулы автор вкладывает наиболее важные заключения, которые героиня делает, наблюдая за жизнью семьи. Если бы не практичный ум, жесткость, честность, сметливость, трудолюбие и вездесущность Урсулы, род бы прекратил своё существование уже во втором поколении, но она смогла на своих плечах протащить его аж до пятого поколения, когда распад уже был непреодолим. На исходе жизни Урсула ослепла, но всё равно продолжала заниматься хозяйством и контролировать жизнь семьи, используя оставшиеся органы чувств, причём в этот период жизни она знала даже больше, чем когда бы то ни было, потому что научилась отмечать незаметные привычки каждого из обитателей дома. Время (одиночество) для Урсулы замкнулось в бесконечной борьбе с законами мироздания за сохранение своего рода.

Второе поколение Буэндиа представлено детьми Хосе Аркадио Буэндиа и Урсулы Хосе Аркадио, Аурелиано, Амарантой и приёмной дочерью Ребеккой.

Хосе Аркадио – первый ребёнок семьи Буэндиа, родившийся ещё в походе к Макондо, первый виток колеса имён, полностью повторяющий имя своего отца и унаследовавший от него физическую силу и своевольный характер, однако не обладающий таким воображением. Страх ответственности за свои поступки вынудил Хосе Аркадио отправиться с

цыганами в странствие: он побывал в далёких странах, победил морского дракона, потерпел кораблекрушение и ел мясо своего товарища на шлюпке в Японском море, в Карибском море видел призрак пиратского корабля. И вернулся домой возмужавшим, огрубевшим, невежественным и абсолютно бездеятельным и ленивым. Единственным его занятием по возвращении были посещения заведения Катарино, где он придавался плотским утехам за деньги, которые платили ему. Взяв в жёны Ребеку, Хосе Аркадио с помощью бюрократических уловок своего сына Аркадио захватил обширные земли на окраине Макондо, где охотился и собирал налог с соседей. И только прожив с Ребекой определённое количество времени «он превратился в большую и сильную рабочую скотину» [9; с. 150]. Время для Хосе Аркадио замкнулось только после смерти: он был найден застреленным в собственном доме, и от него исходил запах жжёного пороха, который напоминал о себе на кладбище Макондо даже после прихода банановой компании.

Ребека попала в дом Буэндиа в возрасте одиннадцати лет и была кузиной Урсулы и, следовательно, также родственницей Хосе Аркадио Буэндиа, хотя и более отдалённой, потому что она являлась родной дочерью его незабвенного друга Никанора Ульоа и Ребеки Монтиэль [9; с. 53]. Пришла она вместе с парусиновым мешком, в котором клокотали кости её настоящих родителей. Ребека обладала необыкновенной красотой, любила сосать палец, сидя в своей качалке и ела влажную землю и извёстку. Впоследствии эти привычки у неё сохранятся, но поддаваться им она будет только в моменты внутреннего напряжения. В семью её приняли, и «Ребека не меньше, чем остальные заслужила право называться именем Буэндиа – единственным, которое у неё было и которое она с достоинством носила до самой смерти» [9; с. 57].

Ребеку и Амаранту связывало чувство конкуренции: они были влюблены в одного мужчину – Пьетро Креспи, который выбрал сначала Ребеку, став причиной взаимной ненависти сестёр. Это было первой

причиной разлада Ребеки с семьёй. Следующим фактором отчуждения стало венчание с Хосе Аркадио, после чего Урсула «запретила им переступать порог её дома. Они для неё всё равно что умерли» [9; с. 124]. После смерти Хосе Аркадио Ребека «заперла двери дома и погребла себя заживо, одевшись толстой бронёй презрения ко всему миру» [9; с. 175]. В этом состоянии она и прожила всю свою оставшуюся жизнь – город забыл о ней, в семье вспоминала о ней только Амаранта, желая, чтобы Ребека умерла раньше неё.

Несмотря на всю безрадостность жизни Ребеки, именно о ней вспоминала Урсула, рассуждая о жизни семьи: Ребека «единственная из всех обладала той безудержной смелостью, о которой Урсула мечтала для отпрысков своего рода» [9; с. 327]. Только Ребека из детей второго поколения Буэндиа не была вскормлена молоком Урсулы, и её замкнула в одиночестве её собственная смелость выйти замуж за Хосе Аркадио и остаться в пустом доме после его смерти под панцирем презрения и гордыни.

Амаранта, напротив, замкнулась в одиночестве внутренней борьбы между безграничной любовью и непреодолимой трусостью, окончившейся торжеством неразумного страха.

Амаранта была самым младшим ребёнком Хосе Аркадио Буэндиа и Урсулы. Она уступала Ребеке в красоте, зато «унаследовала от покойной бабушки врождённое благородство и чувство собственного достоинства» [9; с. 72]. Несмотря на превосходство Ребеки и в рукоделии, именно Амаранта на протяжении всей жизни вышивала на пальцах и воспитала не одно поколение детей и внуков своих братьев. Поиграв конкуренцию за сердце Пьетро Креспи, Амаранта поклялась самой себе, «что Ребека выйдет замуж только через её труп» [9; с. 91]. Однако обращаться трупом ей не пришлось, потому что брак Ребеки расстроился сначала и из-за козней Амаранты, а потом сам собой с приходом Хосе Аркадио. Обратив внимание на другую сестру, Пьетро Креспи был пленён

чувствительностью и сдержанной нежностью Амаранты, но она ответила отказом на предложение выйти замуж за итальянца. Пьетро Креспи покончил жизнь самоубийством, а девушка прижгла себе руку на плите, чтобы избавиться от угрызений совести, после чего пришлось наложить на руку чёрную креповую повязку – символ её гордой непокорности.

И эта гордая непокорность вместе с чёрной повязкой осталась на руке Амаранты до конца жизни. И она же не дала ей предаться страсти с племянниками Аурелиано Хосе и Хосе Аркадио. Та же принципиальность помешала Амаранте быть счастливой в браке с достойным полковником Геринельдо Маркесом, который был влюблён в неё и обещал ждать её согласия столько, сколько нужно. «Умирая от желания увидеть его, она всё же не находила силы выйти к нему» [9; с. 183]. Гордость вместе с боязнью покориться мужчине закрыли Амаранту и от пагубных кровосмесительных связей, и от возможности дать волю безграничной любви, на которую было способно её сердце. Вместо неё осталось только бесконечно ткать саван, чтобы с завершением работы над ним окончить и свою жизнь.

«В два часа ночи, дописав эпизод гибели Аурелиано Буэндиа, Маркес поднялся в свою спальню, где крепко спала Мерседес, лёг и проплакал два часа» [26; с. 294].

Полковник Аурелиано Буэндиа – образ, выписанный Габриэлем Гарсиа Маркесом с особой тщательностью. Первый человек, родившийся в Макондо, воитель, поднявший тридцать два вооружённых восстания и все тридцать два проигравший, верховный главнокомандующий революционных сил, облечённый судебной и военной властью, герой, фигурировавший в других произведениях Гарсиа Маркеса больше остальных. Именно к нему отсылают нас те или иные персонажи других произведений Гарсиа Маркеса, относящиеся к войне.

«В животе у матери он плакал и родился с открытыми глазами» [9; с. 21], что позже трактовалось как признак ясновидения, которое действительно проявлялось в словах героя. Мальчик рос молчаливым и

замкнутым, проявлял редкие способности к алхимии и перенял от своего отца Хосе Аркадио Буэндиа незаурядный ум и увлечённость своим занятием. Через друзей и зятя дон Аполинара Маскоте Аурелиано втянулся в политическую жизнь города, которая впоследствии стала и политической жизнью всего континента. Он не смог смириться с подтасовкой голосов консерваторами и решил стать либералом, хотя и их ценности были для него не совсем близки. Впоследствии «вожди либеральной партии <...> заявили, что он авантюрист и не представляет их партии. Правительство зачислило его в разбойники» [9; с. 171]. То есть полковник Аурелиано Буэндиа стал главнокомандующим мятежников, которые не были согласны с политикой консерваторов и воевали с ними, но при это не относились и к либеральной партии, считавшей их простыми разбойниками. Однако далее имя полковника всё равно будет неразрывно слито именно с либеральной партией: многие из тех, кто начинал новую волну виоленсии в Макондо, при этом выкрикивали: «Да здравствует либеральная партия! Да здравствует полковник Аурелиано Буэндиа!» [9; с. 203].

Главными отличительными чертами внешности Аурелиано были задумчивый одинокий вид, печальный взгляд, густые усы с закрученными кончиками, подчёркивающие угловатость скул, худощавое телосложение при высоком росте. В романе именно применительно к Аурелиано автор применял слово «одиночество» и его однокоренные слова больше всего. В образе этого героя Гарсиа Маркес показал влияние войны на внутренний мир человека. Если в «Палой листве» читатель мог видеть только последствия войны в виде выжженной души доктора, то в «Сто лет одиночества» писатель показывает процесс опустошения души. Начиная воевать Аурелиано, не принимая политической фальсификации консерваторов, то есть против них, затем разочаровался и в ценностях либералов, которые, придя к власти, начали вести схожую политику – стал повстанцем, при этом наделённым и военной и судебной властью в тех

местах, где устраивал штаб командования. Заклучая перемирия и развязывая новые войны, полковник понял, что ценности либералов и консерваторов перемешались: консерваторы отстаивали права либералов, а либералы призывали его признать права консерваторов. «Значит, – улыбнулся полковник Аурелиано Буэндия, когда чтение было закончено, – мы боремся только за власть» [9; с. 221]. Но это политический интерес. Личная причина заключалась в ином:

«Как-то вечером он спросил полковника Геринельдо Маркеса:

– Скажи мне, друг, за что ты сражаешься?

– За то, за что я и должен, дружище, – ответил полковник Геринельдо Маркес, – за великую партию либералов.

– Счастливый ты, что знаешь. А я вот только теперь разобрался, что сражаюсь из-за своей гордыни» [9; с. 179].

Гордыня заставляла его раз за разом начинать всё новую и новую войну, позволяя ей утягивать себя в бесконечный водоворот перемирий и восстаний: «А ведь полковник Аурелиано Буэндия знал: стоит ему поступиться самолюбием – и порочный круг, по которому движется война, будет разорван» [9; с. 179]. Но он не мог этого сделать до того момента, пока война полностью не выжжет его душу.

Сначала он вернулся домой в качестве пленника, приговорённого к смерти: «Урсуле показалось, что он бледнее, чем был раньше, немного выше и ещё более одинок <...> её смущал повзрослевший вид сына, исходившая от него властность, сила, которую излучало всё его большое тело» [9; с. 162-163]. В следующий раз полковник Аурелиано Буэндия «вернулся на родину захватчиком» [9; с. 206]. Вокруг него очерчивали круг радиусом три метра, чтобы никто не мог приблизиться к нему, даже члены его семьи: «Он был защищён от неизбежного старения жизненной силой, имевшей немало общего с внутренней холодностью. Теперь он казался выше ростом, бледнее, костистее, чем прежде, и впервые стало заметно, что он подавляет в себе чувство привязанности ко всему родному.

«Боже мой, – подумала Урсула. – Он выглядит как человек, способный на всё». Таким он и был» [9; с. 206-207]. Позже его начал пронизывать внутренний холод, от которого нельзя было избавиться даже в самую жаркую погоду. В порочном круге вечной войны Аурелиано начал терять свои предчувствия, то есть самого себя: «Обречённый на одиночество, спасаясь от холода, который будет сопровождать его до могилы, полковник Аурелиано Буэндиа пытался найти в Макондо последнее убежище, погреться у костра самых старых своих воспоминаний» [9; с. 220]. Он был готов казнить даже своего лучше друга Геринельдо, но сумел проломить скорлупу своего одиночества-гордыни и отменить приказ. И тут «он смог открыть <...> преимущества простой жизни» [9; с. 223]. Однако, чтобы жить просто, нужно прекратить войны. На это у полковника ушло ещё два года попыток проиграть все войны, которые он развязал до этого. Но окончательно вернувшись домой Аурелиано сделался чужим для своих близких. За последние два года войны «он свёл последние счёты с жизнью, и даже старость была для него уже позади», «ничто не отозвалось болью в его сердце», «он был так далёк от всего окружающего» [9; с. 226-227], что даже не обращал внимания на своих родственников. Только Урсула «сумела разглядеть нищету его души» [9; с. 228], её постаревший вид не вызвал «в нём даже простого сострадания», он «сгноил все свои добрые чувства». «Война всё уничтожила» [9; с. 228]. Даже после убийства 16 сыновей полковника «он испытывал не горе, а слепую, беспредельную ярость, опустошающее бессилие» [9; с. 316]. Аурелиано не мог вернуть себе утраченное спокойствие: «Он погибал, заблудившись в этом чужом доме, где никто и ничто не вызывало в нём и малейшей привязанности» [9; с. 317]. Символом того, что Аурелиано потерял связь только со своими молодыми родственниками, вроде братьев Аурелиано второго и Хосе Аркадио второго, но и от всего рода стала его неспособность видеть призрак Хосе Аркадио Буэндиа и неизменность комнаты Мелькиадеса: «Однажды он вошёл в комнату Мелькиадеса пытаясь обнаружить следы

того прошлого, что предшествовало войнам, но увидел лишь мусор, грязь да кучи всякой дряни, накопившейся после стольких лет запустения», «Полковнику Аурелиано Буэндия, единственному из всех обитателей дома, не дано было видеть могучего старца» [9; с. 317].

Причину всех этих несчастий жизни Аурелиано смогла найти только всевидящая Урсула: «Она пришла к убеждению, что полковник Аурелиано Буэндия утратил привязанность к семье не из-за того, что его ожесточила война, как Урсула думала раньше, просто он никогда никого не любил, <...> её сын, за которого она пошла бы на смерть, от природы лишён способности любить». [9; с. 325]. Ни жену Ремедиос, ни бесчисленных любовниц, ни семнадцать сыновей, ни семью он не любил и не мог любить. Гордыня заставляла его раз за разом начинать бесконечные войны, иссушившие его сердце, а отсутствие любви разорвало всякую связь с миром, замкнуло его в одиночестве. И осталось ему только делать своих золотых рыбок, переплавлять их и опять мастерить, чтобы только не возвращаться к воспоминаниям о войне.

Первые два поколения романа «Сто лет одиночества»: Хосе Аркадио Буэндия и Урсула, их дети Хосе Аркадио, Аурелиано, Амаранта и Ребека – являются центральными персонажами, в которых Габриэль Гарсиа Маркес закладывает основные черты рода, повторяющиеся из поколения в поколение. Резюмировала схожесть их судеб Урсула: «Все они одинаковы, – жаловалась Урсула. – Поначалу растут спокойно, слушаются, серьёзные, вроде бы и мухи не обидят, но стоит только бороде показаться – и сразу же из на грех тянет» [9; с. 201]. Это относится и к женской половине рода, несмотря на то, что бороды они лишены. «Все Аурелиано были нелюдимыми и обладали проницательным умом, все Хосе Аркадио отличались порывистым, предприимчивым характером и были отмечены знаком трагической обречённости» [9; с. 238].

К третьему поколению Буэндиа относятся 17 Аурелиано и Аурелиано Хосе – потомки полковника Аурелиано Буэндиа и Аркадио – потомок Хосе Аркадио.

17 Аурелиано были рождены от разных женщин, которых встречал в течение бесконечных войн полковник Аурелиано Буэндиа. Все они были «разной масти, но всегда это были мальчики, и вид у них был такой одинокий, что исключал сомнения в их родстве с Буэндиа» [9; с. 199]. Несмотря на то, что у них был один отец, некоторые были задумчивыми, как Аурелиано, а некоторые очень крупными и обладающими тягой к разрушению, как Хосе Аркадио. Ни один из семнадцати Аурелиано не был воспитан в доме Урсулы, поэтому они избежали негативного влияния среды и выросли «умелыми ремесленниками, хозяевами в своём доме и мирными людьми» [9; с. 284]. Все 17 братьев должны были погибнуть от рук наёмников, после того как полковник пообещал собрать их, чтобы выгнать из Макондо пришельцев-гринго. Убили 16, 17-й, вернувшись в дом Буэндиа позже всех, тоже был убит. Опознавали их по крестам из пепла на лбу, которые им оставили при крещении и в которые целились наёмники.

Другой сын полковника Аурелиано Хосе был рождён Пилар Тернерой, он был первенцом Аурелиано, которого на воспитание отдали Амаранте. Когда Аурелиано Хосе подрос, между ними вспыхнула страсть, прерванная Амарантой. Чтобы побороть огонь внутри, юноша уйдёт на войну со своим отцом, попытается забыться, но у него это не получится. Вернувшись с войны, Аурелиано Хосе приобрёл «склонность к чувственным наслаждениям и лень, отличавшие его дядю – Хосе Аркадио» [9; с. 200]. Внешне он тоже походил не на отца, а на дядю: «большой и крепкий, как лошадь, смуглый и длинноволосый, как индеец». Погиб Аурелиано Хосе из-за своей уязвлённой гордости и трусости, решив, что лучше убежать, чем быть обысканным, за что и получил выстрел в спину.

Сына Хосе Аркадио от Пилар Тернеры нарекли Хосе Аркадио, «но во избежание путаницы все постепенно стали звать его просто Аркадио» [9; с. 49]. Во время первой волны виоленсии, когда Аурелиано отправился на войну, Аркадио назначили военным и гражданским правителем Макондо, и он, почувствовав могущество власти, принялся пользоваться ей в своих интересах: начал издавать бесконечные декреты, сажал в тюрьму и казнил людей, в «своей ненужной жестокости превратился в самого бесчеловечного из правителей, каких видело Макондо». Но всё это он делал от «постоянно гнетущего чувства горечи» [9; с. 147], горечи одиночества. Он рос замкнутым и пугливым, на его детство пришлось все основные изменения жизни семьи: бессонница, безумие Хосе Аркадио Буэндия, затворничество Аурелиано, строительная лихорадка Урсулы, борьба между Амарантой и Ребекой. Он рос сам по себе, а единственным человеком, действительно интересовавшимся Аркадио, был Мелькиадес, который читал ему свои записи и учил фотографировать. Он не знал, кем были его родители, и даже не считал себя Буэндия: «К моей чести, – сказал он, – я не Буэндия». [9; с. 147]. Умер Аркадио под пулями военно-полевого суда, поняв, «как сильно любил в действительности тех людей, которых больше всего ненавидел» [9; с. 157].

Четвёртое поколение представляют дети Аркадио и Санта Софии де ла Пьедад Ремедиос Прекрасная, Аурелиано второй и Хосе Аркадио второй. Другие потомки Аурелиано и Хосе Аркадио остались без детей.

Ремедиос Прекрасная была воспитана Амарантой и считалась самой красивой девушкой, которую видело Макондо, но вместе с тем она «была существом не от мира сего» [9; с. 259]. К двадцати годам она не научилась ни читать, ни писать, «её природе были противны все виды условностей» [9; с. 259]. Единственным, кто не считал её умственно отсталой, был полковник Аурелиано Буэндия, полагавший, что «некая сверхъестественная пронизательность позволяла ей видеть самую сущность вещей, отбрасывать всё поверхностное, внешнее» [9; с. 260].

Урсула же «благодарила Бога, что он наградил их семью существом такой исключительной чистоты» [9; с. 260]. Однако несмотря на внутреннюю чистоту, Ремедиос Прекрасная приносила мужчинам смерть своим запахом, который сводил их с ума от не находящей выхода страсти. Хотя сделаться неуязвимым от этого запаха можно было просто полюбив девушку. Когда последний ухажёр оставил надежду, надежду потеряла и Амаранта, заботящаяся о Ремедиос Прекрасной. К этому моменту уже никто никак с ней не контактировал из-за её нерадивости, и девушка осталась «блуждать в пустыне одиночества, не испытывая, впрочем, от этого никаких мук» [9; с. 310]. В итоге в один мартовский день Ремедиос Прекрасная воспарила, ощущая себя при этом хорошо, как никогда.

Аурелиано второй и Хосе Аркадио второй – близнецы, родившиеся от союза Аркадио и Санта Софии де ла Пьедад. В детстве они очень любили пользоваться своим внешним сходством и так заигрались, что перепутались навсегда, и поняла это только Урсула. «Тот, кто после фокусов с переодеванием остался при имени Аурелиано Второй, вырос огромный, как его дед – Хосе Аркадио Буэндиа, а тот, за кем закрепилось имя Хосе Аркадио Второй, вырос худым, как полковник Аурелиано Буэндиа; единственное, что сохранилось у близнецов общего, был одинокий вид, свойственный всей семье» [9; с. 240]. Однако, повзрослев, герои пошли совершенно разными путями.

Хосе Аркадио Второй вырос длинным и худым человеком с задумчивым и грустным лицом, он не имел никаких привязанностей и честолюбивых стремлений, но, как и полковник Аурелиано Буэндиа, был нечувствителен. Урсула понимала, что «только эти два человека из всей семьи связаны узами внутренней близости» [9; с. 343]. Сначала Хосе Аркадио Второй увлёкся петушиными боями, а затем решил проложить через Макондо судоходный путь – этим он был похож на своего деда Хосе Аркадио Буэндиа. Но, поняв всю бестолковость идеи, он отправился работать на банановую компанию, где стал одним из главных лиц

забастовки рабочих. Хосе Аркадио Второй был единственным выжившим после расстрела рабочих, затем он заперся в комнате Мелькиадеса и изучал его пергаменты. Затем даже начал воспитывать Аурелиано Бабилонию и знакомить его с работами цыгана. Все эти повороты судьбы роднят Хосе Аркадио Второго с полковником Аурелиано Буэндиа. Единственным отличием между ними было то, что он не принимал притягательную силу войны, как полковник, и считал, что единственным чувством, которое испытывает человек, является страх. Время для Хосе Аркадио Второго замкнулось за расшифровкой пергаментов Мелькиадеса.

В противоположность Хосе Аркадио Второму Аурелиано Второй «вырос крепкий и огромный, как его деда, но был одарён жизнелюбием и всепокоряющим обаянием, которого у тех не было» [9; с. 250]. С появлением в его жизни Петры Котес он «тоже стал проявлять склонность к лодырничанью и распушенности» [9; с. 246]. Главным его занятием были бесконечные пиры, на которых он растрачивал деньги, получаемые от буйной плодовитости скота. Беспечность характера и неиссякаемый источник денег развратил слабую натуру Аурелиано Второго, который в течение своей жизни только и делал, что устраивал пиры и посещал дом Петры Котес. Его дружелюбие по отношению к всякому гостю привело в Макондо банановую компанию и запустила процесс разложения благоденствующего Макондо. Праздность и тяга к разрушению, которой отличались все Хосе Аркадио, в лице Аурелиано Второго сказались на всём городе, которому пришлось пережить четырёхлетний потоп, чтобы смыть с себя следы международных экономических отношений. «Плодитесь, коровы, – жизнь коротка!» – любил говаривать Аурелиано Второй, и свою жизнь он прожил так легкомысленно, словно она будет длиться всего один день, а о завтрашнем и думать не нужно. Едва успел он обрести любовь с Петрой Котес – любовь не в страсти, вызывающей плодовитость скота, а в спокойствии и умиротворении обычной семейной жизни. Они «обрели рай одиночества вдвоём» [9; с. 441]. И в это же время

он начал походить на Хосе Аркадио Второго «не только худобой и угловатостью фигуры, но и рассеянным взглядом и отрешённым видом» [9; с. 428]. Время для Аурелиано Второго замкнулось в бесконечных пирах, но он смог его преодолеть, найдя счастье в любви с Петрой Котес.

Умерли Хосе Аркадио Второй и Аурелиано Второй также в одно мгновение, когда закончилась борьба Аурелиано Второго с железными клешнями рака, разрывавшими ему горло. «В смерти они снова сделались такими же походими друг на друга, какими были в юности» [9; с. 461].

Пятое поколение рода Буэндиа представлено детьми Аурелиано Второго и Фернанды дель Карпио де Буэндиа – законной жены близнеца-балагура, – Хосе Аркадио, Амараной Урсулой и Ренатой Ремедиос (Меме).

Из очередного Хосе Аркадио Урсула решила сделать наследника папского престола, поэтому занималась его воспитанием лично, тем более Фернанде дель Карпио это было совершенно безразлично – её больше заботило соблюдение манер в доме и сохранение величественного наследия. Подойдя к вопросу очень серьёзно, Урсула переусердствовала, сделав акцент на внешних признаках Папы, а не на внутреннем соответствии. Хосе Аркадио отправили в Италию учиться в семинарии. Вернулся он оттуда уже после смерти Фернанды. И именно на неё он был более всего похож: «Было невозможно представить себе сына, более похожего на свою мать. <...> Это был бледный, томный человек с удивлённым взглядом и безвольным ртом. <...> У него были <...> руки бездельника». [9; с. 475]. Он полностью перенял от матери тягу к внешнему величию и манерам. Единственным, что роднило его с Буэндиа, был печальный и одинокий вид, а также тягу к праздности и увеселениям, передавшуюся по линии Хосе Аркадио. Эта тяга его и погубила, поскольку мальчишки-ученики, которыми он наполнил свой дом, чтобы избавиться от чувства одиночества, его же и утопили, чтобы забрать его золото. За тридцать серебряников.

Рената Ремедиос, которую для удобства называли Меме, – сокращённое имя Ремедиос, – тоже переняла тягу отца к увеселениям, однако она была полной противоположностью Фернанды дель Карпио. Она смирялась с требованиями матери, чтобы та не ограничивала её свободу, но в глубине души ненавидела Фернанду с её ханжеством, скудоумием и бредовыми мечтами о величии [9; с. 352]. Амаранта занималась воспитанием Меме, она же её понимала гораздо лучше матери: «Она не была красавицей, как никогда не была красавицей Амаранта, но зато отличалась миловидностью, простотой и способностью нравиться с первого взгляда. Присущий ей дух современности оскорблял старомодную умеренность и плохо скрытую чёрствость Фернанды, но нравился Аурелиано Второму, и тот его всячески поощрял» [9; с. 354-355]. Как отец, Меме любила устраивать шумные, многолюдные посиделки с подругами и была открыта для новой культуры, что позволило познакомиться ей с Маурисио Бабилоньей. Но в отношениях с ним она испытывала чувство сжигающей страсти вместе с уязвлением собственной гордости, которое вызывала уверенность в себе молодого человека. Это делает её похожей на Амаранту не только внешне, но и внутренне, но, в отличие от Амаранты она не побоялась, сойтись с Маурисио Бабилоньей и забеременеть от него. Это и привело её в монастырь, потому что подобной распущенности и бесчестия в своём доме Фернанда стерпеть не смогла. В итоге она замкнула безразличную ко всему происходящему с ней Меме в одиночестве заточения.

Третий ребёнок Фернанды и Аурелиано Второго Амаранта Урсула была воспитана Санта Софией де ла Пьедад, которая всё это время жила в доме в качестве прислуги. «Амаранта Урсула, до некоторой степени унаследовавшая красоту Ремедиос Прекрасной, <...> начала проявлять признаки незаурядного ума и отличалась прилежанием» [9; с. 452] в обучении, как Аурелиано. Аурелиано Второй отправляет её в Брюссель. Вернувшись оттуда, она, как и полагается человеку с именем Урсула,

восстановила уже почти разрушенный дом, «и уже через три месяца после её приезда в нём воцарилась атмосфера молодости и веселья» [9; с. 490]. «Живая, маленькая и неукротимая, как Урсула. Красотой и обаятельностью она почти не уступала Ремедиос Прекрасной» [9; с. 491]. И так же, как и Урсула, Амаранта Урсула хотела восстановить не только весь дом, но и оживить задыхающийся город, поскольку во время отъезда Макондо ей представлялся как самый прекрасный и мирный город на свете [9; с. 492].

Именно Амаранте Урсуле, преодолевшей все пороки рода и вобравшей в себя все его добродетели, суждено было произвести на свет последнего человека из рода Буэндиа.

Шестое поколение представлено сыном Меме и Маурисио Бабилоньи – Аурелиано Бабилоньей. Фернанда считала его позором своей семьи, поэтому заточила в комнате Мелькиадеса, откуда он в возрасте трёх лет случайно вышел и показался на свет. Его воспитанием занимался Хосе Аркадио Второй: он научил мальчика читать и писать, привлёк к расшифровке пергаментов. Аурелиано провёл ранее детство вместе с Амарантой Урсулой, и они вместе любили играть с Урсулой, используя её вместо игрушки. «Он рос вежливым, самолюбивым мальчиком, наделённым неутомимой любознательностью, <...> но в отличие от полковника в том же возрасте не обладал пронизательным ясновидящим взором» [9; с. 442]. Уже в этих чертах проявляется сходство полковника Аурелиано Буэндиа и Аурелиано, который «становясь юношей, всё более и более замыкался в своём одиночестве. <...> Аурелиано, по-видимому, возлюбил затворничество и уединение и не выказывал ни малейшего желания познать мир, начинавшийся за порогом дома» [9; с. 452-453]. Он так и вырос неприспособленным к жизни самым чистым представителем линии Аурелиано, который, почувствовав страсть к Амаранте Урсуле, даже испытывал чувство вины, ведь осознавал, что они были родственниками.

«Заточённые одиночеством и любовью и одиночеством в любви» [9; с. 526] они были счастливы вдвоём, любовники оказались в безлюдном мире, где единственной реальностью для них была любовь. Они даже смогли познать истинную любовь, которая была недоступна представителям рода Буэндиа: Амаранта Урсула «как будто сосредоточила на любви всю ту неукротимую энергию, которую её прабабка отдавала изготовлению леденцовых фигурок» [9; с. 527], этой же энергией обладала и Амаранта, но страх и гордыня не позволили ей воплотиться в любви. «Аурелиано становился всё более задумчивым и молчаливым, потому что его любовь была погружённой в себя, испепеляющей» [9; с. 528]. Полковник Аурелиано Буэндиа и Хосе Аркадио Второй тоже испепелили себя, но они направили свою энергию не на любовь, а на войну и забастовку. Но покуда Аурелиано и Амаранта Урсула «всё больше превращались в единое существо, всё больше сживались с одиночеством в этом доме» [9; с. 533], постольку разрушался дом вокруг них. И чем сильнее они любили друг друга, тем всё больше дом поддавался натиску природы.

Воплощением их любви стал ребёнок, единственный из Буэндиа, кто был зачат в любви. Он был похож на «тех, кто носил имя Хосе Аркадио, но с открытыми и ясновидящими глазами тех, кого нарекали именем Аурелиано» [9; с. 536]. Он должен был стать у истоков новой жизни рода, свободного от пороков и одиночества. У двух самых чистых и благодетельных представителей рода Буэндиа в любви родился ребёнок, которого решили наречь Аурелиано. Но родился он со свиным хвостиком. Потому что, насколько бы чисты они ни были, они также нарушили общечеловеческие нормы, предавшись кровосмесительной любви. Предсказание сбылось, и это было началом конца рода Буэндиа, поскольку он вместе с городом «будет сметён с лица земли ураганом и стёрт из памяти людей в то самое мгновение, когда Аурелиано Бабилонья кончит расшифровывать пергаменты, и что всё в них записанное никогда и ни за

что больше не повторится, ибо тем родам человеческим, которые обречены на сто лет одиночества, не суждено появиться на земле дважды» [9; с. 543].

Проанализировав систему образов, которые представляют собой семь поколений рода Буэндия, мы можем заключить, что в центре повествования находится коллективный герой – семья Буэндия. Жизнь этого рода подробно воспроизведена как с точки зрения быта, так и с точки зрения внутренних отношений между её членами. Основу композиции образуют характеризующие каждого отдельного члена семьи повторения одного и того же действия, будь то поиск истины в открытиях, война, упоения властью, пиршества, соперничество и т.д.

По изначальному замыслу автора роман «Сто лет одиночества» назывался просто «Домом». В нём Габриэль Гарсиа Маркес хотел передать ощущения детства, проведённого в доме деда Николаса Маркеса. Уже после публикации главного произведения писатель признавался, что «самые яркие и устойчивые воспоминания моего детства – это не люди, а сам дом, в котором я жил в Аракатаке... Это словно сон, который преследует меня всю жизнь. Более того – каждый день я просыпаюсь с ощущением, будто мне снилось, что я всё ещё там. То есть не то, чтобы я вернулся туда, а именно нахожусь там, в этом доме, без возраста и без причины, словно бы я никогда не покидал этот старый огромный дом» [36]. Неудивительно, что этот самый родовой дом из детства Гарсиа Маркеса перекочевал и в его главное произведение.

Из детства так же в книгу перешло восприятие дома. Он стал не просто местом, где живут все-все родственники, включая бесконечных тётушек, чьи комнаты остаются за ними даже после смерти, дом Буэндия стал лабиринтом, всё расширяющимся и ветвящимся по ходу повествования. Представители рода усложняли его самостоятельно с каждым новым поколенческим витком, сами же в нём и путаясь. При этом дом Буэндия не только объединяет всех вместе на одном пространстве, но отражает состояние всего рода, и если посмотреть на его описание, то

можно догадаться, кто в нём главный и какой круг бесконечной деятельности проходят сейчас члены семьи.

Впервые описание дома встречается уже на начальных страницах, где перед читателем предстаёт образцовый дом главы всего поселения: «Дом семьи Буэндиа был самым лучшим в деревне, и другие старались устроить своё жильё по его образу и подобию. Там были большая светлая зала, терраса-столовая, украшенная вазонами с яркими цветами, две спальни, во дворе рос гигантский каштан, за домом находилось тщательно обработанное поле, а также загон для скота, в котором мирно уживались козы, свиньи и куры. И лишь бойцовых петухов не держали в этом доме, да и не только в этом, а и во всей деревне» [9; с. 13]. Дом Буэндиа задаёт стандарты для всего Макондо, и порядки его владельцев становятся общими для всего поселения. Всё убранство предстаёт светлым, ухоженным и ярким, благодаря стараниям Урсулы и хозяйственности Хосе Аркадио Буэндиа.

Первое расширение дома Урсула задумала и реализовала, когда поняла, что её дочери Амаранта и Ребека уже стали молодыми прекрасными девушками, а значит семье грозит разделение, ведь они могут выйти замуж и вылететь из гнезда. Тогда хозяйка решила прибегнуть к экстенсивному расширению «и расширяла пространство, совершенно не считаясь с его пределами» [9; с. 73], увеличив зал, столовую, кухню, количество спален, пристроив галерею с бегониями и даже поставив две купальни. В итоге «возник дом самый большой из всех, какие когда-либо строились в Макондо, но и самый гостеприимный и прохладный в округе» [9; с. 73]. С этого момента в жизнь семьи входят всё новые и новые лица, то задерживаясь в ней, то быстро исчезая, и это столпотворение закончится только при власти Фернанды.

Как объединяющее начало автор показал дом в эпизоде, когда Урсула отреклась от Ребеки и Хосе Аркадио Буэндиа. «Урсула никогда не простила им этого брака. Она расценила его как недопустимое отсутствие

уважения и в тот же день, когда новобрачные вернулись из церкви, запретила им переступать порог её дома. Для неё они всё равно что умерли» [9; с. 124]. Двери дома закрываются для тех, кто разрывает отношения с семьёй. Более того, ни Ребека, ни Хосе Аркадио больше в нём не появятся.

Духовный упадок рода Буэндиа увеличивает степень хаоса и разрушения дома, причём всякий раз причиной их становится природа и её буйство в рамках пространства дома. Так по возвращении с многочисленных войн полковник Аурелиано Буэндиа даже не замечает обветшания и запущенности, царящих вокруг, ему не видны «ни лохмотья паутины по углам, ни запущенные бегонии, ни источенные термитами балки, ни поросшие мхом косяки дверей» [9; с. 227]. Как грех точит внутренний мир почти каждого члена семьи, так термиты точат деревянные, а позже и не деревянные элементы дома.

Старение Урсулы совпало с бурной зрелостью Аурелиано Второго и Фернанды дель Карпио, которая стала заправлять всем в доме, но прежде чем устроить из дома монастырь, она была вынуждена стерпеть нашествие «палой листвы» в город и в дом, которому был так рад Аурелиано Второй. «Дом наполнился разными незнакомцами, <...> которые отличались самым безнравственным поведением. <...> Беспорядок был страшный» [9; с. 299-300]. Неудивительно, что при описании также использовалось сравнение с рынком: город стал похож на один большой рынок, куда приезжают все, потому что другие тоже приезжают, и дом стал напоминать рынок по воле раздувающегося от удовольствия и безмерного количества еды Аурелиано Второго. Урсула охарактеризовала это изменение дома как превращение в «вертеп порока» [9; с. 328].

Придя к власти в семье, Фернанда устроила из дома монастырь с погребальной атмосферой, и самый яркий, светлый и гостеприимный дом во всём Макондо превратился в мрачную обитель одиноких затворников: «Двери дома, прежде распахнутые настезь с рассвета до часа отхода ко

сну, стали закрываться сначала на время сиесты под тем предлогом, что солнце нагревает спальни, а потом затворились навсегда. <...> Мало-помалу погребальное великолепие древних и мрачных господских покоев перекочевало в светлый дом Буэндиа» [9; с. 278, 279-280]. И даже Урсуле в моменты просветления её разума не удавалось справиться с этим запустением. Ей оставалось только слушать «немолчное гудение муравьев, точивших дерево, и трепыхание моли в бельевых шкафах, и опустошительный шум, производимый огромными рыжими муравьями, которые, расплодившись за годы дождя, подрыли фундамент дома» [9; с. 433].

Новую жизнь в дом внесла Амаранта Урсула, вернувшаяся из Европы. Она вернула в дом атмосферу молодости и веселья, разогнав муравьёв, восстановив растения в галерее и перестроив дом внутри и снаружи, но чем дальше они вместе с Аурелиано уходили в одиночество любви, тем большее разрушение вносили в пристанище рода. Они опять «затворили двери и окна <...> и за короткий срок внесли в дом больше разрушений, чем муравьи» [9; с. 527]. И чем дальше, тем больше дом погружался в сельву, пока наконец его не смело с лица земли вместе с городом.

Одна только комната Мелькиадеса оставалась невредимой в этом доме. В ней застыло время, она была неподвластна всем изменениям, которые происходили вокруг неё. «Воздух здесь казался даже более свежим, чем в других помещениях дома» [9; с. 241]. И какое бы практическое применение ни находили ей хозяева (например, возможность сделать из неё «горшечную»), она оставалась в том же неизменном состоянии до того момента, пока Мелькиадес не встретился с последним представителем рода и не обсудил с ним расшифровку собственных пергаментов.

Внутренний, духовный распад семьи Буэндия на уровне символа олицетворял собой родовой дом, который объединял всех членов семьи в одном месте и с угасанием рода всё больше разрушался природой.

Центром сюжетного построения и основой конфликта семейного романа является любовь. В романе «Сто лет одиночества» ядром рода Буэндия, признаком его «инаковости» является одиночество, которое сам Габриэль Гарсиа Маркес трактовал как отсутствие или неспособность к любви. Вслед за литературоведами, опубликовавшими фундаментальные работы по исследованию романа, Ю.Н. Гирин уточняет суть понятия «одиночество»: «Так одиночество – это <...> невозможность полноценного существования, приводящая к духовной импотенции, человеческой ущербности» [12; с. 111]. На наш взгляд, эти две точки зрения не противоречат друг другу, а, наоборот, взаимодополняются, поскольку действительно неспособность любить ведёт к невозможности полноценного существования индивида в обществе и личности внутри себя. И тот, кто поражён подобным недугом, будет искать выход из него, пытаться убежать от себя, от своей сущности. У представителей рода Буэндия энергия, которую можно было направить в любовь, в созидание, находила свой выход в бесконечном повторении циклических действий, не имеющих чёткой цели. Это был своего рода эскапизм, бегство от себя в попытках восполнить внутреннюю духовную пустоту, образовавшуюся от отсутствия любви не только в конкретном герое, но и в роду в целом, передающуюся как родовое качество или родовое проклятье. И чем дальше развивался род, тем ярче выражалось это качество, которое Урсула впоследствии связывала с «порчей времени» [9; с. 328].

Несмотря на кажущееся благоденствие в жизни первого поколения Буэндия, Урсулу и Хосе Аркадио Буэндия связывали «узы более прочные, чем любовь: общие угрызения совести. Урсула и её муж был двоюродными братом и сестрой» [9; с. 27]. Осознавая греховность данного союза, который ещё и спровоцировал убийство Пруденсио Агиляра, семья

удалилась из родного города и вместе с товарищами основала Макондо, где Урсула блуждала по кругам заботы о семье и доме, проходившим в постоянной борьбе с родовым роком, а Хосе Аркадио Буэндиа с головой уходил в свои бесплодные поиски истины.

Их дети от отсутствия любви пускались в совершенно разные стороны: Хосе Аркадио, испугавшись плода безответственной страсти бежал с цыганами, а вернулся загрубевшим моряком, который не имел ничего кроме физической силы. Аурелиано выжег свою душу бесконечными войнами, разочаровавшись в которых искал спокойствия в зацикленном производстве золотых рыбок. Амаранта, поранившись о любовь однажды, все следующие возможности упустила из-за переплетённых страха и гордости, оставившим её до скончания жизни ткать саван для самой себя. Ребека, хоть и была не кровной родственницей Буэндиа, пошла на поводу у страсти и обвенчалась с Хосе Аркадио Буэндиа, после смерти которого заключила себя в доме, больше похожем на склеп, где и провела остаток жизни.

Сын Хосе Аркадио Аркадио восполнял отсутствие любви беспрецедентной жестокостью, легитимизированной посредством власти. Аурелиано Хосе, страдая от невозможности разделить с Амарантой страсть, окунулся в жерло войны и «дурманящей жестокости» [9; с. 196], но только искалечил свой внутренний мир.

Хосе Аркадио Второй, не найдя применения своим изобретательным наклонностям, связался с банановой компанией и забастовкой, от которой потом не мог укрыться, даже бесконечно расшифровывая пергаменты Мелькиадеса. Аурелиано Второй сгорал от одиночества во время шумных пиров и ублажения своей плоти. Одной только блаженной Ремедиос Прекрасной было безразлично её одиночество покинутого всеми человека, обрекающего мужчин на гибель от страсти. За это она и вознеслась на небеса.

Меме страсть завела в монастырь, поскольку Фернанда не могла простить внебрачной связи дочери, хоть она и не была кровосмесительной. Хосе Аркадио затворился в одиночестве собственной несостоятельности. Амаранта Урсула и Аурелиано Бабилонья нашли единение в любви, но не смогли избежать греха.

Таким образом, каждый представитель рода Буэндиа был обречён на бесплодные блуждания в своём собственном лабиринте, пытаясь восполнить то, что ничем другим восполнить нельзя, – любовь, а точнее, её отсутствие.

Габриэль Гарсиа Маркес говорил, что в романе «Сто лет одиночества» он выступал «как писатель-реалист» [15]. Соответственно, писатель стремился передать жизнь в формах, близких действительности. Для того чтобы это сделать, ему не хватало нужной тональности, нахождение которой и запустило процесс творчества прямо по пути на отдых на морском побережье. И это тональностью был взгляд на своё прошлое и на Аракатаку не со стороны, а изнутри, с точки зрения человека, находящегося в этом городе и в этом прошлом. Подобное мироощущение роднит повествователя с фольклорной традицией. Но для людей с западным мировосприятием абсолютно непонятно, где в «Сто лет одиночества» реализм и фольклорная традиция, ведь весь мир романа пронизан магией и волшебством.

Дело в уникальном, свойственном представителям Латиноамериканского континента типе мировосприятия. То, что кажется человеку с западным складом ума рациональным, правильным и закономерным, латиноамериканца ставит в ступор и вызывает у него отторжение. Он живёт в абсолютно другой системе координат, где сам мир состоит из мифов, верований, суеверий. Он не является чётким, до конца сформированным, завершённым – он творит сам себя, находится в постоянном поиске себя и своих основ, и в этом поиске выходит за пределы того, что для западного ума считается «нормальным». И, познавая

мир, латиноамериканский тип сознания прибегает к гиперболизации, свойственной фольклорной традиции. Отсюда появляются семнадцать сыновей полковника Аурелиано Буэндиа, семьдесят два ночных горшка подружек Меме, двести вагонов с тремя тысячами убитых во время забастовки, сто лет одиночества. Познавая мир, латиноамериканец ощущает в нём все мифы, которыми наполнена его реальность, и по дому Буэндиа начинают ходить призраки умерших родственников, а на цыганских ярмарках летают циновки. И всё это органично вписывается в мир, для которого характерна бесконечная множественность самостей, их постоянный поиск, ветвление, наслаение, переход – в мир народного мышления, пытающегося осознать реальность и найти в ней своё место.

Таким образом, мы выявили, что в романе «Сто лет одиночества» находят своё отражение каждая из семи характерных особенностей семейного романа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённое нами исследование позволило выявить, что семейный роман – роман, синтезирующий в себе свойства социально-психологического романа, романа воспитания, бытового романа, в котором автор сосредотачивается на структуре семейного быта и на межличностных связях, возникающих в рамках этой структуры. Основными жанровыми чертами семейного романа являются:

- 1) выделение особого коллективного героя – семьи;
- 2) подробное воспроизведение жизни одной или нескольких семей;
- 3) стремление передать явления жизни в формах, близких действительности;
- 4) основаниями композиции являются важнейшие события в жизни человека;
- 5) центр сюжетного построения – любовь;
- 6) топос дома как сосредоточие жизни семьи;
- 7) близость с фольклорной традицией.

В процессе теоретических исканий возникла терминологическая неразбериха: термины «семейный роман», «роман – семейная хроника» и «семейная сага» начали употребляться как синонимичные. А.Т. Джигоева решила этот вопрос, определив семейный роман с его характерными особенностями как исходный жанр, из которого последовательно образуются сначала роман – семейная хроника, а затем и семейная сага.

Расширяя границы повествования, семейный роман переходит в семейную хронику. Хронотоп романа трансформируется, приобретая эпический масштаб, но не сводясь к нему. Тем не менее в центре внимания писателей остаётся осмысление частных судеб героев, тогда как история предстаёт фоном повествования. История развития персонажей осмысливается с точки зрения социально-исторического контекста, но

ориентирами в жизни персонажей остаются прежде всего нравственность рода и моральные ценности семьи, а не внешние события.

Ещё более увеличивая повествовательные рамки и проводя анализ исторических реалий, автор может перейти от семейной хроники к семейной саге. При этом в центре внимания авторов семейной саги оказываются уже не столько семья как самоценный элемент, сколько семья как отражение истории развития общества. Ещё одним характерной для саги особенностью является обильное включение реальных исторических лиц, с которыми прямо или косвенно взаимодействуют герои повествования. В этих компонентах проявляется историзм семейной саги. Масштабности повествования способствуют эпичный характер и развёрнутость событий, включающих в себя до пятидесяти лет истории страны и рассказывающая о жизни нескольких поколений героев.

Первым семейным романом в истории литературы стал роман Томаса Манна «Будденброки. История гибели одного семейства», написанный в 1901 г. Спустя пять лет, в 1906 г. публикуется роман Джона Голсуорси «Собственник», который становится первым трудом в цикле о Форсайтах, насчитывающем 34 произведения. Единой семейной хроникой авторы называют шесть романов, вошедших в две трилогии: «Сагу о Форсайтах» и «Современную комедию». Также к семейной саге относят серию романов «Ругон-Маккары», которую Эмиль Золя создавал в течение двадцати одного года. Цикл состоит из двадцати произведений. Вслед за Габриэлем Гарсиа Маркесом к жанру семейного романа обращались и латиноамериканские писатели. Наиболее показательным с точки зрения жанра является роман Исабель Альенде «Дом духов», опубликованный в 1982 г. Также можно выделить романы «Любовный недуг» А. Мاستретта, «Остров бесконечной любви» Д. Чавиано, «Спящий мореплаватель» А. Эстевеса.

«Сто лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса считают образцом романа, написанного в рамках магического реализма – особого

направления со своими концептами, нарративной структурой, и дискурсивными особенностями. Его отличительными чертами являются:

«1) включение в реалистическое повествование сверхъестественного элемента, не поддающегося объяснению с позиции привычных законов универсуума;

2) изображение двух сосуществующих и взаимопроникающих художественных миров (реального и ирреального) и перспектив, одна из которых основана на «просвещённом», рационалистическом видении реальности, другая – на принятии логики сверхъестественного как части обыденной жизни;

3) обязательное использование элементов фольклора, мифологии и древних верований определённой этнической общности;

4) скрытая позиция автора в отношении к изображению естественных и сверхъестественных событий;

5) тенденция к описанию функционирования человеческого общества на уровне коллективного мифологического сознания;

6) создание эффекта присутствия волшебного мира, достигаемого за счёт реалистического описания необыкновенных образов или ситуаций;

7) отчётливое стремление к карнавализации как к характерной особенности повествования;

8) разрушение традиционного представления о временных и пространственных границах с целью раскрытия их относительности;

9) стремление автора представить всё вышеперечисленное в единой художественной целостности» [27; с. 256].

Художественный замысел романа «Сто лет одиночества» вызревал двадцать лет. За это время автор написал сборник рассказов «Глаза голубой собаки» «Похороны Великой Мамы», повести «Палая листва» и «Полковнику никто не пишет», роман «Проклятый час». В них писатель исследует темы смерти и её влияния на жизнь, т.н. «жизни в смерти», виоленсии, недоброго сознания. Гарсиа Маркес проходит путь от

начинающего, никому неизвестного автора до признаваемого мастера, но всё равно находится в поисках нужной тональности, нужной точки зрения, нужного ритма для написания своего главного произведения, которое ещё в семнадцать лет пришло к нему в виде идеи романа «Дом».

Проанализировав роман Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», мы выделяем следующие черты жанра семейного романа в нем.

Во-первых, в качестве особого коллективного героя выступает семья – род Буэндия, в котором представители разных поколений перенимают одни и те же родовые черты и не могут прорвать порочный круг кровосмесительных отношений (*1-й признак*). Каждый из членов семьи изображен с точки зрения одного или нескольких признаков, прописанных предельно максимально, часто с использованием приёма гиперболизации (*2-й признак*).

Во-вторых, всех героев объединяет топос дома, который выступает как отражение нравственного развития (упадка) рода Буэндия (*6-й признак*). В ходе своих творческих поисков Габриэль Гарсиа Маркес пришёл к необходимости рассказывать историю не как сторонний наблюдатель, но как человек, погружённый в среду, рассказать историю изнутри, от лица народа. Это обуславливает стремление передать жизнь в формах, близких к действительности (*3-й признак*), и близость к фольклорной традиции (*7-й признак*).

В-третьих, необходимо отметить, что восприятие действительности латиноамериканцем коренным образом отличается от восприятия человека западного склада ума. В частности, она насквозь мифологична, множественна и незакончена, отсюда в ней появляется место для того, что нам кажется фантастикой, магией, выходом за пределы рационального. Латиноамериканцу же всё это привычно, потому что в его сознании рационально познаваемый мир тесно переплетён с чувственно предполагаемым миром. Неслучайно сам Габриэль Гарсиа Маркес по

поводу своего романа говорил, что он выступал в нём как писатель-реалист. В основе композиционного построения произведения заложены основные события жизни отдельных персонажей, которые характеризуют их (*4-й признак*).

В-четвёртых, центром сюжетного построения является любовь, а точнее, её отсутствие, которое Г. Гарсиа Маркес выражает через слово «одиночество». Каждый представитель рода Буэндиа замыкается в своём одиночестве, закликаясь на одном действии, чтобы восполнить внутреннюю пустоту, возникшую из-за отсутствия любви или неумения, неспособности любить (*5-й признак*).

Таким образом, мы приходим к выводу, что роман Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» действительно семейный роман, поскольку в нём находит своё отражение каждый признак жанра. Однако ошибочно называть анализируемый нами роман семейной хроникой или семейной сагой, поскольку хронотоп романа не имеет эпичной развёрнутости, и внимание автора сосредоточено не на исторической или социальной картине мира, а на всей истории Латинской Америки в целом.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Андреев В. Н. Сто лет одной семьи и осень 73-го года / В. Н. Андреев. // Дом духов. – URL: <https://knijky.ru/books/dom-duhov?page=229> (Дата обращения: 12.04.2021).
2. Бардыкова Н. В. Форсайтовский цикл Д. Голсуорси как художественно-эстетическое целое / Н. В. Бардыкова // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2009. – № 11. – С. 201–212.
3. Бахтин М. М. Собр. соч. Т3: Теория романа (1930-1961 гг.) / М. М. Бахтин. – Москва : Языки славянских культур, 2012. – 880 с. – ISBN 978-5-9551-0500-0.
4. Безе Н. Ю. Мотив дома в социально-историческом аспекте (роман «Будденброки» Томаса Манна) / Н. Ю. Безе // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2011. – № 1-2. – С. 163–167.
5. Богданов А. Н. Литературные роды и виды / А. Н. Богданов // Теория литературы в связи с проблемами эстетики. – Москва : Просвещение, 1970. – С. 307–310.
6. Бондарев А. П. Парадокс натурализма / А. П. Бондарев // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2018. – Вып. 11(804). – С. 167–183.
7. Буевская М. В. Круговорот судеб, образов и имён: подсистема поэтонимосферы романа Габриэля Гарсиа Маркеса «Cien anos de soledad» («Сто лет одиночества») / М. В. Буевская // Логос ономастики. – 2018. – №6. – С. 103–111.
8. Гарсиа Маркес Г. Море исчезающих времён / Г. Гарсиа Маркес. – Москва : Издательство АСТ, 2016. – 480 с. – (Классики магического реализма). – ISBN 978-5-17-090831-8.

9. Гарсиа Маркес Г. Сто лет одиночества / Г. Гарсиа Маркес; пер. с исп. В.С. Столбова, Н.Я. Бутыриной. – Москва : Издательство АСТ, 2016. – 544 с. – (Эксклюзивная классика). – ISBN 978-5-17-096937-1.
10. Гарсиа Маркес Г. Шалая листва / Г. Гарсиа Маркес; пер. с исп. Д. Сеницыной. – Москва : Издательство АСТ, 2018. – 192 с. – (Эксклюзивная классика). – ISBN 978-5-17-109043-2.
11. Гирин Ю. Н. «Дом» Гарсиа Маркеса / Ю. Н. Гирин // Вестник Российского гуманитарного фонда. – 2002. – №4. – С. 110–122.
12. Гирин Ю. Н. Поэтика сверхпредельности: К интерпретации художественных процессов латиноамериканской культуры / Ю. Н. Гирин. –СПб.: «Алетейя», 2008. – 216 с. – ISBN 978-5-91419-039-9.
13. Гришкова Л. В. Конфликт эпох в форсайтовском цикле Джона Голсуорси / Л. В. Гришкова // Вестник Курганского государственного университета. – 2011. – С. 47–51.
14. Джиеова А. Т. Традиции семейного романа в отечественной прозе XX столетия : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Джиеова Арина Тамазовна ; науч. рук. О. Ю. Осьмухина ; НИ МГУ им. Н.П. Огарева. – Саранск, 2019. – 225 с. –
15. Диалог о романе в латинской Америке. // Габриэль Гарсиа Маркес : [сайт] – 2021. – URL: <http://www.marquez-lib.ru/works/dialog-o-romane-v-latinskoj-amerike.html> (Дата обращения: 18.04.2021)
16. Ефимова О. В. Рецепция художественных образов Латинской Америки и испанского конкистадора в семейной саге Исабель Альенде «Дом духов» / О. В. Ефимова // Известия российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2013. – № 161. – с. 89–93.
17. Ефимова О. В. «Сто лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса в зеркале «американской» хроники конкистадоров / О. В. Ефимова // Казанская наука. – 2013. – №6. – С. 100–105.

18. Земсков В. Б. Габриэль Гарсиа Маркес: Очерк творчества / В. Б. Земсков. – Москва : Худож. лит., 1986. – 224 с.
19. Казанкова К. В. Фольклорно-мифологический аспект творчества Габриэля Гарсиа Маркеса (рассказы 1940-60-х гг., роман «Сто лет одиночества») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / Казанкова Ксения Васильевна ; УрФУ им. первого Президента России Б. Н. Ельцина. – Челябинск, 2011. – 22 с.
20. Калацюк В. Н. Сравнение переводческих норм на основе анализа русских переводов романа Габриэля Маркеса «Сто лет одиночества» / В. Н. Калацюк // Романские языки и культуры: от античности до современности: материалы VIII Международной научной конференции. Ответственный редактор Л. И. Жолудева. – Москва, 2016 – С. 40–48
21. Красовская Н. В. Магический реализм как способ реализации латиноамериканского концептуально-метафорического кода / Н. В. Красовская // Известия Саратовского университета, 2009, Т.9. Серия: Филология. Журналистика. – 2009. – Вып. 2. – С. 14–18
22. Кон И. С. В поисках себя: Личность и её самосознание / И. С. Кон. – Москва : Политиздат, 1986. – 336 с.
23. Лариева Э. В. Тема семьи в творчестве Л. Улицкой: к постановке проблемы / Э. В. Лариева // Подходы к изучению текста: Материалы межвузовской научно-практической конференции (апр., 2017) / Отв. ред. Г. В. Москалёва. – Ижевск: УдГУ, 2007. – С. 210–220.
24. Лебедева Ю. Н. Семейная книга Маннов и её интерпретация в романе Т. Манна «Будденброки» / Ю. Н. Лебедева // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. – 2013. – № 4. – С. 62–66.
25. Мартин Дж. Габриэль Гарсиа Маркес. Биография / Дж. Мартин ; пер. И.П. Новосельской. – Москва : СЛОВО/SLOVO, 2011. – 624 с. – ISBN 978-5-387-00279-3.

26. Мартынова М. В. Жанр семейного романа в творчестве Томаса Манна (на примере произведения «Будденброки. История гибели одного семейства») / М. В. Мартынова // Научные труды Калужского государственного университета имени К.Э. Циолковского. Серия: Гуманитарные науки. 2017. – Калуга: Издательство КГУ имени К. Э. Циолковского. – 2017. – С. 336–340.
27. Маслова Е. Г. Магический реализм как парадигма культурно-художественного сознания современного общества / Е. Г. Маслова // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2012. – № 10. – С. 254–269.
28. Никольский Е. В. Семейная хроника: проблемы истории и теории / Е. В. Никольский // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер. : Філологічні науки. – 2013. – № 2. – С. 52–64.
29. Раевская К. В. Система персонажей в романизованной сатире («Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси) / К. В. Раевская // Вестник Самарского государственного университета. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2008. – № 1(60). – С. 131–137.
30. Сиповский В. В. История новой русской литературы XIX столетия (Пушкин, Гоголь, Белинский) / В. В. Сиповский. – Изд. 4-е, испр. – Москва : Народная словесность, 1913. – XIV. – 256 с.
31. Татьяна А. Г. Проза молодого Толстого и проблема семейного романа : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Татьяна Анна Григорьевна ; МГУ им. М.В. Ломоносова. – Москва, 2001. – 36 с.
32. Хортова Е. А. Фольклорные и мифологические мотивы в романе Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» / Е. А. Хортова. // Вестник РУДН. – 2001. – №5. – С. 59–62.
33. Dell K. The Family Novel in North America for Post – war to Post – Millennium: A study in Genre / K. Dell. // URL: http://ubt/opus.hbz-nrw.de/volltexte/2005/330pdf/diss_dell.pdf (Дата обращения: 15.04.2021).

34. Font Castro J. Anecdario de una Semana Santa con Gabriel Garcia Marquez en Caracas / J. Font Castro. // *Momento* (Caracas). – 1971. – 771. – P. 36.
35. Furst L. R. “The Iconic Little Dark Chasms of Life”: Narratives Strategies in John Galsworthy’s Forsyte Saga and Thomas Mann’s Buddenbrooks / L. R. Furst. // *LIT: Literature Interpretation Theory*. – 2006. – Vol. 17. – Issue 2. – P. 157–177.
36. Garcia Marquez G. La soledad de America Latina / G. Garcia Marquez. // *Cuidad de La Habana*. – 1990. – P. 565.
37. Garcia Marquez G. De Europa y America (1955-1960) / G. Garcia Marquez. // *Obra periodistica*. – 1983. – Vol. 4. – P. 765.
38. Palczewski J. K. John Galsworthy / J. K. Palczewski. // *Warsawa: Czytelnik*. – 1981. – 100 s.
39. Ru Y.-L. The family Novel. Toward a generic definition / Y.-L. Ru. // *New York: Peter Lang Publishing Ins.* – 1992. – 221 p.