

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Магический реализм как литературное явление	9
1.1. Концепция истории в магическом реализме на примере Германии периода после Второй Мировой войны	18
1.2. Исторический аспект в латиноамериканском варианте магического реализма.....	23
Глава 2. Проблема поиска и сохранения культурных традиций в произведениях магического реализма	30
2.1. Роль мифа и литературных традиций в конструировании художественного мира в романе немецкого магического реализма	30
2.2. «Поиск своего в чужом» на примере латиноамериканского варианта магического реализма	40
Глава 3. Особенности конструирования художественного мира в произведениях магического реализма	47
3.1. Хронотоп романа Г. Казака «Город за рекой» с точки зрения магического реализма.....	47
3.2. Временной и пространственный аспект в повести А. Карпентьера «Концерт барокко» через призму магического реализма.....	58
Заключение	64
Литература	67

Введение

Многоплановая картина мира и стремительно меняющаяся реальность всегда требует осмысления с помощью неординарных художественных приемов и способов. Развитие литературного процесса в XX веке показывает, что традиция магического реализма становится значимой в культурно-художественном сознании современного общества. Поэтика и эстетика магического реализма отражают синтез мифологического и фантастического на почве конкретно-реального пласта исторических перипетий. Данный вид литературного явления оказался наиболее востребованным в немецкой и латиноамериканской литературах.

Авторы Великобритании и США также обращались в своих работах к специфическим аспектам магического реализма в процессе своего творчества. Отдельно стоит выделить писателей XX века, которые относятся к различным регионам. Они неоднократно возвращались к способу мифически-магического мировидения в определенные стадии своего творческого процесса.

Чтобы взглянуть на развитие общественного и исторического процесса на протяжении XX века под иным углом, писатели старались найти принципиально новый, экстраординарный способ описания действительности. Мироощущение предстало для осмысления в ракурсе исторической проблематики с проникновенно глубоким погружением в просторы прошлого, этнокультурной среды, фольклора и мифологических аспектов. Многозначность, повышенная образность, символичность художественного языка видоизменяют фольклорно-мифологический субстрат в латиноамериканской и немецкой литературах. Это способствует его органичному сочетанию с элементами реальности, с целью осмыслить место человека как части целого в ходе исторического процесса.

Термин «магический реализм» служит для обозначения различных явлений в живописи и литературе XX века. При изучении теоретического аспекта прослеживаются многочисленные интерпретации самого феномена.

Сравнивая две версии магического реализма, стоит отметить, что немецкий магический реализм доминирует в литературной жизни Германии в период с 1945 годов, когда создаются романы таких писателей как Э. Кройдер, Э. Ланггессер, Г. Казак и т.д. Для современников их произведения трудно поддавались интерпретации, требовали ознакомления с философией магического видения Космоса и человеческого существования, в рамках которой все очевидные действия и исторические ситуации постоянно находились в подчинении космическому круговороту, что являлось за гранью рационального осмысления.

Немецкий вариант магического реализма берет основы от предшествующих литературных традиций немецкой литературы, в частности исследователи выделяют взаимосвязь с романтизмом. Также базисом для развития магического реализма на немецкой почве являются исторические события, которые произошли в Германии после разгрома гитлеровского рейха, что нередко называли «нулевым» пунктом. Основной темой послевоенной немецкой литературы было осмысление недавнего трагического прошлого, поэтому именно такая разновидность реализма была наиболее применима в поисках исторической и человеческой сущности на «развалинах» настоящего. В процессе стабилизации общественных настроений в Германии интерес к явлению магического реализма постепенно отходит на второй план в период 1950х годов.

В латиноамериканской и европейской литературной критике понятие «магический реализм» сформулировано к началу 1960-х годов, которое в широком плане обозначилось как имманентная константа художественного мышления Латинской Америки, а также в качестве основополагающего аспекта самобытной культуры континента. Многие латиноамериканские представители использовали принципы данного явления как инструмент для познания собственной «инаковости» в сравнении с сущностью европейской культуры. Латиноамериканские писатели вдохнули новую жизнь в наименее популярную версию магического реализма в Европе, открывая путь именно своей

национальной литературе данного направления в период с 1960-й по 1970-й год, которые прошли под эгидой «бума» латиноамериканского романа. Синтез элементов детективности, сверхсерьезного повествования, интеллектуальной игры парадоксами, гротеска и абсурда особо выявлены в произведениях таких писателей как М. Астуриас («Ураган» 1950), Гарсиа Маркес («Сто лет одиночества», 1967). Синтез иррациональных черт с реалиями настоящего писатели пытались изобразить, используя призму мифологического сознания. Так, «дорациональное» мышление, присущее Латинской Америке, сопоставляется с европейским вариантом, что позволяет утвердить самобытность истинной культуры континента.

Общие принципы магического реализма берут истоки от авангардизма, зародившегося в Европе, в частности у сюрреалистов были заимствованы техники фантастического преобразования действительности. Также стоит отметить, что основной чертой всех разновидностей данного явления может считаться отрицание тех подходов, которые предполагают осмыслить действительность рациональным путем, тем самым формируя общие принципы мифически-магической модели мировидения. При этом учитывая сходные принципы магического реализма, связанные со спецификой использования категории времени, предполагающие отказ от детерминированно-психологического описания общественных отношений, освещающие взаимопроникновение двух реальностей, обозначающие специальное «магическое пространство», возможно проследить индивидуальные особенности немецкой и латиноамериканской версии, которые представляют собой различный отклик на существующую действительность и самоидентификацию.

Опыт магического реализма с его стремлением к вневременным обобщениям следует изучить с детализированной точностью. Среди отечественных и зарубежных специалистов, занимавшихся изучением немецкого магического реализма, нельзя не упомянуть А.А. Гугнина, Л.И. Мальчукова, Г.В. Кучумову, Е.В. Майорову, Г. Беша, М.Э. Бауэрс;

латиноамериканского и афроамериканского магического реализма: А.В. Биякаеву, Е.В. Огневу, Л.С. Осповата, Н.В. Кутейщикову, В.Б. Шамину. В своих работах они стремились отразить генезис, динамику развития, особенности данного литературного явления.

Актуальность исследования связана с важной тенденцией современной литературы: сочетание реалистического и фантастического, магического и иррационального для полноценного осмысления хода истории, а также ее влияния на человечество. На сегодняшний день усложнилась концепция человека, что повлияло на реалистический метод в плане внедрения иррациональных, мистических элементов. Поэтому магический реализм в XX веке считается характерным и частотным явлением для изображения и нуждается в переосмыслении относительно видоизменившихся социокультурных условий при всеобъемлющем изучении новейшей художественной практики.

Научная новизна исследования связана с проработкой отдельных уровней в произведениях магического реализма (хронотоп, типы героев), а также сравнением концепций этого литературного явления на двух различных культурных и исторических почвах Латинской Америки и Германии. Обратившись вначале к теоретическим особенностям немецкого и латиноамериканского магического реализма, обозначив существенные различия в возникновении данного явления на литературной почве, мы планируем сопоставить концепции немецкой и латиноамериканской версии с различных аспектов (исторического, культурного и т.д.), с целью выявления национальной специфики исторического развития.

Целью данной работы является сравнение поэтических концепций магического реализма наиболее репрезентативных художественных произведений выдающихся представителей латиноамериканского (повесть А. Карпентьера «Концерт барокко» / *Concierto barroco*, 1974) и немецкого (роман Г. Казака «Город за рекой»/ *Der Stadt hinter dem Strom*, 1947) литературного течения. Исходя из названной цели, в работе поставлены следующие **задачи**:

1. Исследовать творческие принципы А. Карпентьера и Г. Казака и определить особенности изображения реальности сквозь призму магического реализма.

2. Выявить элементы реалистического повествования и категории «магического», определить каково их воплощение с точки зрения исторической и культурной концепций в творчестве А. Карпентьера и Г. Казака.

3. Определить особенности конструирования художественного мира в обозначенных произведениях.

4. Описать способы формирования хронотопа в указанных произведениях.

Объектом исследования становятся литературные произведения Латинской Америки и Германии. **Предметом исследования** выступает поэтика магического реализма. **Материалом** служат повесть А. Карпентьера «Концерт барокко» и роман Г. Казака «Город за рекой».

Структура работы отвечает поставленным задачам. Исследование состоит из введения, трех глав, выводов к главам, заключения и списка использованной литературы. В первой главе рассматривается жанровая поэтика магического реализма, в частности выделяется исторический аспект и его отражение через призму обозначенного литературного направления. Во второй главе разбирается проблематика сохранения культурных традиций с опорой на принципы исследуемого течения. Третья глава посвящена изучению особенностей конструирования хронотопа в различных версиях магического реализма.

Библиографический список состоит из 57 единиц.

Эмпирическая база представлена обозначенными произведениями магического реализма - повесть А. Карпентьера «Концерт барокко» и роман Г. Казака «Город за рекой». Также работа дополняется критической литературой по данному литературному направлению таких авторов как А.А. Гугнин, Л.И. Мальчуков, Г.А. Фролов, М.Э. Бауэрс, Ю.Ю. Данилкова, Д.И. Пешков и другие.

Были использованы следующие **методы литературного анализа**: сравнительно-типологический и историко-литературный.

Теоретическая значимость работы включает в себя возможность использования результатов данного исследования в качестве основы для выявления более специфичных принципов магического реализма, сравнивая его с другими направлениями как фантастика, постмодернистская концепция и другие.

Практическая значимость работы заключается в ее дальнейшем использовании в учебных целях: для изучения литературы ФРГ второй половины XX века, поэтики латиноамериканской литературы в период 1970х годов, творческих методов таких писателей как А. Карпентьер и Г. Казак в частности.

Апробация результатов исследования представлена в докладах, посвященных выбранной теме:

1. Магический реализм в Германии на примере романа Г. Казака «Город за рекой»/ Е.Е. Самсонова// Итоговая научно-образовательная конференция студентов Казанского федерального университета 2017 года: сб. статей: в 6 т. – Казань: Изд-во КФУ, 2017. – Т. 4. – С. 236-239.
2. Концепция истории в произведениях «магического реализма» (Г. Казак, А. Карпентьер)/ Е.Е. Самсонова// Студенческий научный журнал Грани науки. – Казань: Изд-во: КФУ, 2017. – Т.5, №3. – С. 66-70.

Глава 1. Магический реализм как литературное явление

Магический реализм (англ. *Magical realism*, нем. *Magischer Realismus*, исп. *realismo magico*) – художественный метод, в котором магические элементы включены в реалистическую картину мира; это дуалистическое сосуществование магического и действительного для изображения реалий [50, с. 112]. Характерной особенностью данного литературного феномена является наличие прозаической повседневности, наполненной тайнами, загадками и авантюрными приключениями [53, с. 490]. Термин «магический реализм» предстает сложным понятием в силу изначально присутствующего в нем эклектизма. По мнению преподавательницы английской литературы университета Порсмута, М.Э. Бауэрс, международное признание латиноамериканских писателей (А. Карпентьера, Г. Маркеса) привело к следующему варианту развития данного понятия: магический реализм стали закреплять за латиноамериканской литературой в целом, заменяя ее связь с европейским искусством начала XX века [5, с. 65]. Однако можно выделить дополнительные толкования магического реализма. Изначально термин впервые получает толкование в 1923 году в статьях французского искусствоведа Франца Роо, который характеризовал живопись постэкспрессионизма. Исследуемые работы художников отчетливо изображали конкретную реальность, представляли вещественный мир. Однако отличительной особенностью стало смещение перспективы, искажение пространственного жизнеподобия. Все это создавало на полотнах присутствие иного мира, ирреальное наполнение. Позднее в послевоенной Германии магический реализм приравнялся к «новой вещественности», что в немецкой культуре обозначается как *Neue Sachlichkeit* [53, с. 491].

Магический реализм на итальянской почве получил теоретическое обоснование в 1920-х годах в литературном журнале М. Бонтемпелли «Новеченто», выпускаемый с 1927 года. Концепция магического реализма в этом случае становится близка заключениям Ф. Роо. Эпитет «магический»

включал в себя загадочную сторону действительности, которую писатель должен был обнаружить и «реалистически» подвергнуть изображению. Авторы, постепенно взявшие на вооружение приемы магического реализма, стремились, с одной стороны, объективно изобразить действительность, особенно взаимоотношения между вещественным миром и индивидом. С другой стороны, новое явление позволило сформировать «исключительную модель взаимосвязи человека и мира», поэтому реальность и ирреальность неотделимы друг от друга в контексте произведений магического реализма.

С 1927 года испанский теоретик искусства Х. Ортега-и-Гассет переводит на родной язык ряд монографий искусствоведа Ф. Роо, а также частично переводит материалы его книги «Постэкспрессионизм. Магический реализм» (*Realismo magico, 1925*). Данную теоретическую информацию он размещает в журнале «Revista de Occidente». В этом же году Ортега-и-Гассет публикует полный перевод исследования Ф. Роо, при этом сохраняет лишь упоминание о «магическом реализме», опуская понятие «постэкспрессионизм». Именно выше упомянутые издания стали отправной точкой отсчета для развития явления магического реализма в литературе Латинской Америки.

После Второй мировой войны явление магического реализма получает «второе рождение» и ярким акцентом выделяется на немецкой почве в период с 1945 годов. Применительно к немецким послевоенным реалиям магический реализм призван объяснить и преодолеть кризис экспрессионизма. В период всеобщей трагедии деформированный мир и сознание человека становятся более обозреваемыми вследствие пережитых потерь (Первой и Второй Мировой войны) и яростной политической борьбы. В таких романах как Э. Кройдер «Общество с чердака» / *Die Gesellschaft vom Dachboden, 1946*; Э. Ланггессер «Неизгладимая печать» / *Das unauslöschliche Siegel, 1946*; Г. Казак «Город за рекой» / *Die Stadt hinter dem Strom, 1947* авторы активно использовали принципы нового явления в немецкой литературе. Стоит отметить, что немецкие магические реалисты не сформировали литературной группировки, однако общим аспектом для соотнесения с этим явлением

послужил отказ от поддержки идеологических и политических дискуссий, отрицание интересов партии. К тому же, магические реалисты в Германии оказались в оппозиции к наиболее влиятельному литературному кружку в ФРГ вплоть до 1970х годов – «Группе-47». Истоки немецкой версии берут начало в романтизме и экспрессионизме. Стоит отметить, что главным литературным журналом, осветившим новое явление в немецкой литературе, стал вестник «Колонна» (1929-1932), который выпускался в Дрездене. Характерной особенностью данного издания стало резкое отрицание литературных произведений, темой которых являлись «кровь и почва». В кругу писателей, входивших в состав «Колонны» – Г. Казак, Э. Ланггессер, П. Хухель, Г. Айх, разрабатывалась особая поэтика Космоса, что присуще магическому реализму в немецкой версии. К началу 1960-х годов интерес к этому феномену литературы сокращается [50, с. 113].

Отражение реальности как чуда творения, распознавание магического в действительности воплотилось в трудах бельгийских писателей. Бельгийский вариант магического реализма отчетливо просматривается в трудах Х. Лампо и Й. Дена, творивших на фламандском языке. Теоретическое осмысление принципов магического реализма позволило им накопить определенный литературный опыт и оформить его в эссе «Литература и магия» (Й. Ден, 1958). По мнению этих авторов, узреть чудо в знакомой и привычной реальности доступно человеку с богатым духовным миром.

Художественное течение в искусстве США 1950-х годов относится искусствоведами к одной из разновидностей магического реализма, которое имеет второе название гиперреализм. Именно в этот период немецкие и французские сюрреалисты (А. Массон и М. Эрнст), эмигрировавшие на континент, начали развивать принципы гиперреализма по преимуществу схожие с ранними стадиями магического реализма [31, с. 257].

Главным образом широкую огласку на литературном поприще магический реализм получает благодаря выдвижению латиноамериканских писателей и зачинателей «нового романа» 1960-70х годов (М. Астуриас, А.

Карпентьер, Г. Маркес, и т.д.). В широком смысле магический реализм определяет и обобщает культуру Латинской Америки и ее коренных народов, так как традиции и самобытность играют важную роль в формировании национального типа этого литературного явления. Стоит отметить, что именно данная версия магического реализма выделяется среди других вариантов магического реализма (немецкого, английского и т.д.), которые чаще обращались к традиции мифов. Более того, представители латиноамериканской разновидности этого явления часто замещают взгляд индивида цивилизации на точку зрения «земного», примитивного человека, пытаются обозреть действительность посредством иррационального сознания.

Среди российских исследователей феномен магического реализма полноценно описан в диссертации на соискание ученой степени Л.И. Мальчукова «Реализм и магический реализм» в западногерманской литературе 1945-1949 годов». Перед литературоведом стояли задачи в исследовании динамики литературного процесса в Западной Германии с выявлением аспектов немецкого пласта данного явления. По версии Л.И. Мальчукова стоит заострить внимание на определении природы «нового реализма», противопоставляя его творчеству «художников развалин» [55].

В целом, природа магического реализма в различных литературах позволяет осваивать «новую вещественность» (*Neue Sachlichkeit*) – предметный мир, осознаваемый и отчетливо обозреваемый, с заметными искажениями в реальности при сопряжении времени за счет приемов сверхъестественного и магического наполнения [53, с. 491]. Однако стоит упомянуть иные теоретические аспекты при изучении данного явления. По словам литературоведа А.В. Биякаевой, в процессе развития прозы магического реализма писатели С. Рушди («Флорентийская чародейка», 2008), Б. Окри («Голодная дорога», 1991), К. Гарсиа («Кубинские сновидения», 1992) широко использовали космополитический подход, который заключал в себе обращение к проблемам социально-политического, исторического и межэтнического плана [9, с. 35]. В творчестве упомянутых представителей часто прослеживаются

следующие аспекты: уничтожение традиций, беззаконие властей, насильственная унификация, потеря корней, колонистские войны, угнетение человека человеком и восприятие человеком «иного» [8, с. 276].

Основополагающей коллизией магического реализма вполне может послужить сосуществование традиционной местной культуры и культуры европейской, уникальной и универсальной. Представители магического реализма попытались осмыслить их противостояние и синтез в ходе исторического процесса. Космополитизм учитывается при анализе произведений магического реализма, так как именно данный подход помогает выявить отношение к межэтническим и межконфессиональным барьерам, создавая учение о мировом гражданстве и коллективном сознании в момент исторических кризисов и переломных моментов [9, с. 36]. Таким образом, данное утверждение будет актуально для всего течения магического реализма, как на немецкой, так и на латиноамериканской почве. В современном литературоведении существует правомерное утверждение о выделении магического реализма в качестве инкорпорирующего явления, преодолевающего национальные и языковые границы, которые находят отражение во многих литературных традициях.

Магический реализм следует сопоставить с некоторыми направлениями литературы и искусства, выявляя при этом как базовые сходные принципы, так и исключительно уникальные различия. Во-первых, интерес к потусторонней действительности, противопоставление идеала и жизни при всех расхождениях, типологически сближает магический реализм с романтизмом. Однако в первом случае, основной задачей писателя является художественное осмысление мифической модели мировидения при отрицании плодотворности рационалистического мышления с использованием элементов фантастики, а также с обязательным наличием черт легко узнаваемой исторической реальности [23, с. 15]. Другим творческим методом, соотносимым с магическим реализмом, по мнению М.Э. Бауэрс, является сюрреализм. Но следует учитывать, что сторонники последнего направления погружались в поиски

чудесного за гранью действительности, обращались к воспоминаниям и воображению, искали прочную опору в изображении «жизни души» и психологии человека [5, с. 66]. Наконец, при сопоставлении магического реализма и фантастики, стоит обратить внимание на суждение исследователя магического реализма Ц. Тодорова, который подчеркивает следующее: фантастика предлагает читателю выбор между естественным и сверхъестественным объяснением происходящих событий, в то время как применительно к магическому реализму такая альтернатива отсутствует [43, с. 39].

Рассматривая описанный феномен с позиции нарративного модуса, можно проследить различные акценты в осмыслении взаимоотношений между понятиями «магический» и «реализм». По мнению К. Бэлси (работа «Критическая практика», 1980) реализм имеет право считаться правдоподобным потому, что он «конструирует из хорошо знакомого» [22, с. 15]. В этом случае данный феномен литературы соединяет между собой воображаемые и загадочные элементы, как если бы они были реальными.

Магическому реализму заведомо присуще колебание между «реальным» и «магическим» при использовании одного и того же повествовательного тона. С одной стороны, две составляющие части понятия будут соотноситься следующим образом: «магический» определяется как «магический», «реальный» как «реальный». С другой стороны, наблюдается пересечение зыбкой границы между «магическим» и «реальным», что создает определенную специфическую платформу для развития сюжета [8, с. 274].

Большинство произведений, классифицированных в качестве примеров магического реализма, по мнению литературоведа А.А. Гугнина, обладают рядом специфических черт, которые и формируют полноценные отличия от традиционного реализма.

1. Отказ от изображения отношений между героями в ключе детерминированно-психологического принципа, то есть особое внимание уделяется описанию общества при господстве мифического сознания,

которое стремится объяснить устройство мира в целом, а не по отдельным абстрагированным частям.

2. Субъективность и объективность – цели, которые преследует использование категории специфического времени.
3. Взаимопроникновение двух реальностей: первичная – «низшая» – очевидная, но не подлинная синтезируется с вторичной – «высшей», представленной как подлинный уровень, где привычные стереотипы поведения теряют значение.
4. Особо оформленное пространство сказывается на композиции произведения. Оно может являться конкретно очерченным, но не полностью совпадает с историческим или географическим пространством.
5. Жизнеподобие отражает конкретные узнаваемые исторические черты реальности.
6. Магические реалисты наглядно и образно противопоставляют мифическо-магическую реальность прагматическо-рациональной категории, то есть устраняется дилемма рационального и иррационального сознаний посредством пространственно-временного соотношения.
7. Признаки магического реализма – антидогматизм, антиутопичность, антиидеологизм.
8. В рамках магического реализма частотен синтез исторических типов мировоззрений или человеческих сознаний: синкретические (миф/фольклор), религиозные, атеистические, рациональные, мистические.
9. Стремление магического реализма в литературных произведениях – выхода за рамки европейского типа цивилизации и мышления, преодоление национализма и европоцентризма, предоставляя актуализацию мирового опыта [53, с. 491].

Стоит упомянуть, что при исследовании исторического аспекта в области магического реализма нужно учитывать особенности национально-культурного развития. По мнению М. Бауэрс, феномен магического реализма, воспринимаемый как один из важнейших культурно-художественных ориентиров, по общему признанию, вырастает из его латиноамериканского варианта, переставая учитывать его связь с европейским искусством начала XX века [5, с. 62]. В отличие от литературного течения магического реализма в Латинской Америке, которое утверждало себя в борьбе с формалистическим и абстрактным искусством и имело иной базис для развития, немецкая версия представленного феномена содержала в своем базисе связь с традициями экспрессионизма, романтизма и утопии/антиутопии.

На современном этапе эволюции магического реализма исследователями выделяется взаимосвязь уровней художественной реальности. Равноправие в отношениях между кодами текста определяет строгий баланс количества ординарных и экстраординарных феноменов в произведениях данного направления при соблюдении чрезвычайной текстовой близости минимальных образов-деталей и символов [7, с. 89]. Исследователь Д. Микич, изучая природу магического реализма, упоминает о том, что данный литературный феномен «больше всего чувствует себя как дома в романе – форме, которая претендует на реалистическое значение благодаря своей укрепленности в обыденной жизни» [8, с. 275]. Так, магический реализм игнорирует все бинарные оппозиции, в которые должны были бы заключаться в магическом и реальном. Взамен описываемое явление образует странную симбиотическую связь двух полярных значений. В литературе магического реализма на протяжении всего повествования проявления естественной узнаваемой реальности и сверхъестественные перипетии наделены равнозначной валидностью при сохранении нейтральной авторской оценки [15, с. 16].

Однако современные авторы магического реализма прилагают усилия для создания зеркального двойника для области сверхъестественного, что произвело бы ошеломляющий эффект на читателя. Дуальное строение

художественной реальности текстов магического реализма базируется на ее имманентной противоречивости, сосуществовании двух диаметрально противоположных эталонов цивилизации - не имея ничего общего с магией *per se* [7, с. 88]. Анализируя литературу описываемого направления, читатели в равной степени замечают два культурных кода, оба мировоззрения.

Огромную роль в создании двусмысленности художественной реальности в произведении магического реализма играет нейтральность авторской перспективы. Авторская перспектива одинаково бесстрастна по отношению к двум персональным метафорическим кодам культур - реальной и ирреальной, что никоим образом не нарушает баланса их строгой позиции в композиции произведения [6, с. 71]. Некоторые современные литературоведы, определяющие близкую связь магического реализма с постмодернизмом, считают, что термин находится в процессе полураспада: реализм априори доминирует над магией в силу своей «дефолтной» поэтики, тогда как в самих текстах в количественном отношении преобладает ирреальное [10, с. 61].

С точки зрения нарративных перспектив, дуальность существующих культурных кодов в магическом реализме естественна и гибридна. Учеными выделяются способы двойного изложения сюжета: дубляж (последовательность разъединенного повествования с разных точек зрения) и гибридизация (слитное повествование с разных точек зрения). Например, в произведениях представителей латиноамериканского магического реализма будет представлен дубляж, так как часть истории, лежащей в основе наррации в целом, изображается в разных композиционных эпизодах [22, с. 16]. Таким образом, выбор нарративных перспектив – важнейшая часть процесса синтетизации культурных кодов. Двухкодовая реальность магического реализма сбалансирована универсально и органична, в отличие от постмодернистского плана, где в борьбе за превосходство один из кодов непременно поглощает другой.

Таким образом, природа описываемого явления представляет собой комплексную структуру, а также непосредственно связана с предшествующими

литературными направлениями, которые характеризуют особенности культуры Германии и Латинской Америки. В этом случае, правомерно утверждать, о специфике магического реализма на примере произведений национальных литератур.

1.1. Концепция истории в магическом реализме на примере Германии периода после Второй Мировой войны

Магический реализм в немецкой литературе представляет собой феномен второй половины 1940-х годов, характеризующийся обращением к этническому прошлому и настоящему, фольклору и его литературным производным, сочетающимся с противопоставлением мира «волшебного и загадочного» обыденной реальности [55, с. 256].

Состояние растерянности, нравственной ущербности, осмысление «немецкой вины» вылились в драматическую ситуацию периода после Второй Мировой войны, что обозначилось исследователями как эпоха «часа ноль» в немецком культурном и общественном сознании [30].

Исторический аспект в немецком течении магического реализма имеет иной базис развития. По мнению С.А. Хрястуновой, исходная точка развития опиралась на предыдущие литературные традиции гуманистической классической немецкой литературы. Однако стоит отметить, что насыщение повествования элементами философского анализа и обобщения, параболичность, образная символика, двуплановость, условность становятся стилеобразующими элементами, что позволяет претендовать на осмысление истории в ключе феномена магического реализма [48, с. 10]. Таким образом, политические события в Германии 1930-40х годов, а также ужасы и последствия развязанной Гитлером войны, особенности философских взглядов – все это легло в основу немецкой версии описываемого художественного явления. Также, А.А. Гугнин отмечает тот факт, что основная черта творческого метода писателей Германии отражена во взаимодействии

реального плана повествования с иносказательным при изображении послевоенной немецкой действительности в символических картинах [11, с. 47].

Попытка определить место отдельной личности в современном мире, проблема исторически ответственного действия каждого человека – важнейшие идейные мотивы немецкого магического реализма в ходе осмысления категории истории. В 1945 году писатели столкнулись с тем, что существует огромный разрыв между личной моралью и общественным поведением. По словам немецкого писателя Г. Казака «это привело к принципиальному противоположению нравственной позиции индивида и сущности реального мира» [50, с. 114]. В 1961 году Г. Казак обозначил названный им способ изображения действительности «феноменом внерациональной поэтики».

Показательна оценка Л.И. Мальчукова в диссертации, посвященной магическому реализму: «Реалистический метод по существу нейтрализовался надбавкой ... смысл которой сводится к «преодолению» социального взгляда на мир» [30]. Так выражается общая концепция магического реализма на немецкой почве как некий способ повествования о жизни, при котором предметная действительность сохраняла свой облик, но приобретала черты трансцендентального и потустороннего значения, неограниченного рамками изображенной действительности.

Для того чтобы определить природу немецких черт культуры в произведениях магического реализма, стоит обратиться к традиции мифа в немецкой литературе. Вторая половина XIX века Германии характеризуется интересом к использованию мифов в литературе. Так например, многие литературоведы определяли творчество Ф. Кафки как «сигнатуру» магического реализма, а впоследствии применили и к обозначенным авторам немецкой версии данного явления [25, с. 244]. Зачастую в произведениях магического реализма толкование известных мифов, включение мифологического материала призваны создать эффект таинственности, сакральности, приобщения к великому Духу. Ирреальные черты в романах немецкого магического реализма

во многом зависят от дополнения реальности отдельными приемами: включением элементов сказок и мифов на композиционном и идейно-смысловом уровне.

Если обратить внимание на исторический аспект в произведениях магического реализма, то немецкая версия характеризуется поисками иного изображения действительности и осмысления тяжелых для Германии времен нацистского режима и ее исторического пути. Главные герои произведений реализуют проблему ответственности действия каждого человека в контексте истории, это некий путь «познания» мира и «воспитания» личности [25, с. 244]. Писатели течения немецкого магического реализма пытались определить место отдельного человека в контексте современного мира и философски осмыслить проблему бытия.

К классическим образцам немецкого магического реализма относят романы таких писателей как Э. Ланггессер, Г. Казак, Э. Кройдер, Х.Э. Носсак. Роман Э. Ланггессер «Неизгладимая печать» создается с период с 1939 по 1944 годы, когда человеческая жизнь подверглась тяжелейшим испытаниям, и основные морально-нравственные категории и ценности были погребены под обломками войны. Центральным аспектом романа является «неизгладимость» крещения и христианства. Автора подчеркивает, что невозможно принадлежать к религиозному движению формально. И.В. Млечина, анализируя данный роман, отмечает, что с точки зрения магического реализма, текст отражает принцип формирования особого временного концепта, при котором герои обретают способность гармонично существовать между сном и реальностью, не замечая различий [34, с. 101]

Первым произведением послевоенного периода, переведенным на английский язык, стал роман Э. Кройдера «Общество с чердака». Писатель выстраивает определенную модель повествования, нацеленную на «воспоминания» о том, какой была реальность и жизнь до войны. Показательно, что посредством мифологем Э. Кройдер создает путь в мифологическое сознание, «размыкая» действительность. Понятие «подлинная

нереальная действительность» выражает основной тезис романа, формируя протест против рационального подхода осмыслить реальность. По мнению писателя, реалистическая литература не подарила читателям надежды и веры в светлое будущее, произведения просто копировали реальность, при этом отказываясь от иного потустороннего неизвестного мира.

Х.Э. Носсак выражает две концепции в рамках немецкой версии магического реализма. Философия существования призвана оперировать следующими формулировками: «возможное как действительное» и «человеческое вместо социального». Мотивы, характерные описываемому явлению, собраны в его повести «Погибель»: вина индивида за исторические деяния, негативные воздействия рационального цивилизационного подхода и осмысления. Главный герой, находясь в противоречивых настроениях, характеризует привычные вещи как «погибель», что суждено утратить. Именно с этого произведения, в творческих исканиях Х.Э. Носсака формируется концепция мифологизации художественного сознания.

Роман Г. Казака, неслучайно выбран для исследования в качестве наиболее репрезентативного экземпляра с позиций магического реализма, так как аккумулирует в себе обозначенные мотивы и аспекты. Осмысление событий, связанных с фашистскими реалиями в Германии, автор предпочитает связать с идеалистической философией. Интеллектуальная изощренность главного героя романа, который представлял европейца, уставшего от рационального подхода к действительности, сопрягается с его верой в мистику Древнего Востока и философскую мудрость. Концепция времени Г. Казака базируется на категории «вечного настоящего» потустороннего «города за рекой». Именно роман этого писателя позволяет проследить взаимосвязь немецкой версии магического реализма с иными литературными феноменами – романом воспитания, немецким романтизмом (в частности с концепцией Новалиса), национальными культурными составляющими. Г. Беш в своем исследовании посвящает отдельную главу интерпретации романа «Город за рекой» с использованием таких методов как герменевтический, культурно-

критический, философско-этический. Литературовед выделяет несколько пластов, позволяющих полноценно объяснить принципы явления магического реализма на немецкой почве [28, с. 483]. Например, основной темой послевоенной литературы магического реализма становится тема «вины», при этом именно Г. Казаком изображается путь избавления от груза прошлых лет, как своеобразное иносказание о Германии периода 1930-40х годов. Проблематика произведений Г. Казака с его ориентиром на духовный мир человека не удовлетворяла требованиям фашистского рейха, поэтому писатель «прячется в собственные поэтические работы» [51], и приобщается к числу «нежелательных» для немецкой идеологии того времени. Его творчество включает в себе несколько этапов: создание драм «Сестра»/ *Die Schwester*, 1920; «Винцент»/ *Vincent*, 1923; работа на радио и написание таких радиопьес как «Один голос из 1000»/ *Eine Stimme von Tausend*, 1932; «Зов»/ *Der Ruf*, 1932; выпуск поэтических сборников в годы фашизма «Эхо»/ *Echo*, 1933; «Вечное бытие»/ *Das ewige Dasein*, 1943 и т.д; публикация романов «Город за рекой»/ *Der Stadt hinter dem Strom*, 1947; «Большая сеть»/ *Das grosse Netz*, 1952.

В последнем томе стихов «Водяные знаки»/ *Wasserzeichen*, 1964 Г. Казак воплотил все темы, проходящие лейтмотивом через его ранние произведения: начало и конец жизни, смерть, одиночество, поиск истины, уход в небытие, дух и поэзия, эпохи, связанные воедино, слияние прошлого и будущего. Писатель часто обращался к панораме европейского общества, что сопровождалось тревогой за будущее нации. Отличительной особенностью выбранного нами романа стал акцент писателя на существовании индивида в духе «философии существования», за что его нередко называли «стихийным экзистенциалистом». Именно роман «Город за рекой» выбран в качестве репрезентативного произведения магического реализма, так как вышеупомянутая тематика, философские принципы, культурные аспекты воедино переплетаются с чертами исследуемого направления на композиционном, тематическом и символическом уровнях.

1.2. Исторический аспект в латиноамериканском варианте магического реализма

Некоторые литературоведы, например А.Ф. Кофман, считают, что теория генезиса латиноамериканского магического реализма доказывает зарождение данного течения в эпоху конкисты из первичного модуса восприятия Нового Света [20, с. 93]. В литературоведении возникает вопрос о том, почему художественное сознание латиноамериканского писателя так стойко опирается на восприятии действительного сквозь призму «чудесности» и исключительности. Различные примеры из текстов конкистадоров свидетельствуют о наличии двух базовых особенностях поэтики латиноамериканского магического реализма. Во-первых, ярко выражается оппозиция «Новый Свет – Старый свет», то есть восприятие действительности часто соотносимо с европейскими реалиями и их трансформацией на почве «чудесности». Во-вторых, оценка культуры и истории Латинской Америки априори включает в себя аспекты «чудесной и исключительной» реальности. Для выявления основ магического реализма на первоначальных этапах формирования Нового Света следует обратиться вглубь веков и достичь «времени первоначала» - XVI век, эпоха конкисты. Чувство смещения европейской нормы, дуалистическое сосуществование полюсов Старого и Нового Света изначально формируются в памятниках данной эпохи и предстают яркими проявлениями латиноамериканского феномена [38, с. 114].

Когда группа обитателей традиционного европейского общества XV века, став конкистадорами и отправившись в Новый Свет, переступила «архетипический» исторический порог и совершила серьезный «обряд инициации», это способствовало отражению в их сознании «преступления» исторических рамок и канонов. Данный тип «преступившего» европейскую норму и меру человека закладывает генетический культурно-исторический код Латинской Америки [44, с. 258].

Изначально латиноамериканские писатели и литературоведы позаимствовали европейский термин «магический реализм» в 1948 году,

первым из которых был венесуэльский прозаик А. Услар-Пьетри. По мнению литературоведа А.А. Гугнина, именно «новая» версия реализма стала для латиноамериканских художественных реалий своеобразным «правильным котлом», где оказывалось все то, что привлекало писателей в литературе Западной Европы. Из этого «сплава», немыслимого по историко-литературным меркам, «выковались» шедевры, которые стимулировали процветание художественного подъема литературного творчества с 1930-х годов [11, с. 28].

В литературоведческих научных кругах образовались три концепции в отношении источников магического реализма в латиноамериканской культуре. Одни критики определяют фольклорно-мифологический субстрат (особенно индейский) как прочный пласт для формирования данного литературного проявления. В этом случае стоит говорить о внедрении мифа и фольклора в сюжетно-повествовательную канву в качестве идеологического акта, обусловленного исторической ситуацией [38, с. 116]. Иной позицией относительно истоков магического реализма в Латинской Америке является обращение взгляда на европейский сюрреализм. Действительно, зачинатели «нового» романа (М.А. Астуриас, А. Карпентьер) участвовали в сюрреалистическом движении во Франции. Однако представители латиноамериканской прозы не являлись адептами европейских авангардистов [24]. Они восприняли импульсы культуры европейского континента и трансформировали их в связи с насущными потребностями собственных исторических реалий.

Наконец, последняя концепция, обращенная к истокам магического реализма, принадлежит кубинскому писателю А. Карпентьеру, который имел восприимчивое отношение к моделирующим возможностям латиноамериканской культуры и истории [18, с. 96]. Главным импульсом к распространению следующего миропонимания послужила концепция «реальности и чудесного» (*lo real maravilloso*) А. Карпентьера. Он выделял 4 базовых принципа латиноамериканского магического реализма и описал их в предисловии к роману «Царство Земное».

1. Сама реальность Латинской Америки «чудесна»;
2. Обилие чудесного, смешение фантастического с реальным обусловлены верным отражением чудесной действительности континента;
3. «Чудесное» латиноамериканского искусства принципиально противопоставлено как европейскому модернизму, как подлинное мнимому;
4. «Мир чудесного» есть одно из основных отличительных свойств латиноамериканской литературы.

Следует отметить тот факт, что А. Карпентьер резко противопоставляет два типа действительности: «заурядная» европейская реальность «с миром чудесного, созданного по принципу циркового фокуса» и «американская чудесная реальность, которую мы обнаруживаем в первоизданном, пульсирующем виде [...], где необычное – это повседневность» [14, с. 2026]. Таким образом, модель латиноамериканской культуры отражается в произведениях магического реализма как драматическое противостояние и соединение конфликтующих начал в новом единстве, которое должно снять исходное противоречие между европейской и индейской (негритянской) культурами [22, с. 15].

Художественное слово в латиноамериканской версии заимствовало характеристики как панисторичность и всеохватность. Оно синтезирует и архаичные, и современные культурные срезы, стремится продемонстрировать принципиальную незавершённость истории и сверхпредельность мира. «Если в Западной Европе танцевальный фольклор, например, утратил начисто характер магии либо священнодействия, то в Латинской Америке едва ли найдутся массовые пляски, не заключающие в себе глубокого обрядового смысла, к которому подводит сложный процесс приобщения и посвящения», – подчёркивает А. Карпентьер в предисловии к своему роману «Царство земное» [4].

Без представления о карпентьеровской «чудесной» реальности невозможно осознать и другую формулировку «концепции барочности», в рамках которой писатель противопоставляет константе классицизма европейского сознания феномен барокко в качестве некой культурно-эстетической основы для творческого и исторического пути Латинской Америки [40, с. 102]. Писатель выстраивал оппозицию согласно целому ряду полярных критериев: стабильность – изменчивость, статика – динамика, прямая линия – орнаментальность, консервативность – новаторство.

Соответствующая философия А. Карпентьера основывается на литературных влияниях барокко, где формируется особое отношение к слову, представляющему собой самостоятельное значение и сопрягающееся с Действием. Понятие «барокко» появилось в конце XVIII века, с несколькими версиями происхождения: «perola barrosa» (жемчужина неправильной формы) или «barosa» - прием софистики, ложный силлогизм, основанный на метафоре. Это представление о стиле искусства, нарушающего общепринятые законы гармоничного равновесия, утвержденные в европейской культуре в эпоху Ренессанса [40, с. 95]. Основное качество барокко, которое стало востребованным при его рецепции Новым Светом, стала ненормативность или сверхнормативность, выраженные в отсутствии четко выраженного единого центра. Само освоение Америки ознаменовано эпохой барокко, что наложило непосредственный отпечаток на феномен культурного синкретизма [35, с. 163]. В силу странности и непонятности для европейца именно барокко в Новом Свете претерпевает «американизацию» и становится выражением континентальной сущности и отражением исторического пути.

Творчество Алехо Карпентьера, выдающегося кубинского писателя, одного из зачинателей «нового латиноамериканского романа», всегда было в центре внимания и зарубежной, и отечественной латиноамериканистики. Ему посвящен ряд кандидатских диссертаций: «Творчество Алехо Карпентьера», 1969 Н.С. Зюковой, «Афрокубанизм Алехо Карпентьера 20-40 годов», 1991 Г.Н. Трофимовой, «Алехо Карпентьер и проблемы идейно-художественных

особенностей кубинской литературы 30-50-х годов», 1983 кубинской исследовательницы Аны Кармен Дуран Кастаньеды и другие. Однако весьма интересный и плодотворный период, который пришелся на 70-е годы (1972-1979) и завершил творческий путь писателя, до сих пор является плодотворной сферой для исследований (диссертация Огневой Е.В. «Второй латиноамериканский цикл Алехо Карпентьера 1970-е годы»).

Помимо своей огромной эстетической значимости, творчество А. Карпентьера привлекает к себе внимание воплощением специфических особенностей художественного мышления латиноамериканского сознания. Так например, в его произведениях прослеживается напряженный поиск культурной сущности, выработка художественного языка при опоре на уже сложившуюся в латиноамериканской литературе систему устойчивых образов и мотивов и, постоянная полемичность по отношению к европейской культуре. Предлагаемая для анализа повесть «Концерт барокко» определяет период творчества А. Карпентьера, при котором происходило упование на слово как на силу, способную преобразовать действительность, что стало очевидным у мастера «нового латиноамериканского романа».

В силу обстоятельств рождения (А. Карпентьер - сын русской преподавательницы Лины Вальмонт и французского архитектора, по материнской линии — дальний родственник Константина Бальмонта) он вырос на Кубе. В 12-летнем возрасте приехал с семьей в Париж, изучал там теорию музыки. Вернувшись на Кубу, учился архитектуре, (но курса не закончил). Уже изначально писатель оказался на пересечении различных культур, тем самым опосредованно воспроизводя общую ситуацию латиноамериканской культуры. Таким образом, первую половину жизни писатель настойчиво искал «свою» культурную принадлежность и творческую подлинность, пробуя различные способы самовыражения, а вторую половину жизни он столь же настойчиво утверждал подлинность себя — новооткрытого. Стоит отметить, что и латиноамериканская культура долгое время примеряла на себя различные

европейские либо индейские маски, все более укрепляясь в осознании своей самобытности [39, с. 368].

Для А. Карпентьера Латинская Америка оказывается на стыке материально существующего и тяготеющего к художественной сфере, при котором логика пространства противостоит словесному образу. За всеми сюжетными построениями кубинского писателя усматривается ряд повторяющихся элементов, образующих устойчивую доминанту, суть которой можно сформулировать в качестве поиска своей сущности в контексте истории [32, с. 65].

Таким образом, определив истоки магического реализма на почве Германии и Латинской Америки, можно выделить общую доминанту феномена: реальность и «иной» мир переплетаются на различных уровнях. Магический реализм раскрыл свою многогранную сущность в различных национальных литературах: с одной стороны он сформировался в качестве самостоятельного течения, с другой стороны у некоторых авторов мы можем наблюдать только отдельные приемы. Однако базовые принципы присущи всем национальным разновидностям магического реализма. Так например, переплетение узнаваемой реальности и вымышленного пространства, что формирует единый пласт для восприятия читателем, которому порой стоит приложить усилия для разделения действительности от фантастических элементов; использование мифов, сказочных элементов для объяснения существования человека в мире, устройства общества, поиск истины посредством иррационального познания.

Стоит отметить, что магический реализм обращается к синтезу исторических типов национального сознания, апеллирует к синкретическому (фольклор), религиозному, мистическому, атеистическому, рациональному или иррациональному типу. Именно поэтому магический реализм стремится не только объяснить существующий строй действительности, противопоставляя свои принципы реализму традиционному, но и аккумулирует в себе культурные и исторические концепции, характерные для каждого национального сознания

и восприятия мироустройства в отдельности. При анализе произведений, содержащих в себе принципы описываемого литературного явления, стоит учитывать понятие «трансгрессивности» магического реализма. Так, при четком разделении «магического» от «реального» вполне возможно взаимопроникновение двух составляющих сюжета, что в литературной критике описано как устранение национальных и языковых границ. Также огромную роль в понимании двух метафорических кодов культуры – реальности и ирреальности – играет нейтральная авторская оценка, при дуальности культурных кодов органичным образом формируют нарративную структуру произведения. Явление магического реализма, сформировавшееся на различных историко-литературных почвах, по праву может характеризоваться как важное звено литературного процесса, раскрывающее обширные интертекстуальные возможности для отражения бытия современного индивида.

Глава 2. Проблема поиска и сохранения культурных традиций в произведениях магического реализма

2.1. Роль мифа и литературных традиций в конструировании художественного мира в романе немецкого магического реализма

Миф – одно из важных понятий для литературной эпохи XX столетия. Он привлекает к себе внимание своей многозначностью интерпретаций, универсальностью, способностью выражать и проецировать множество значений и смыслов. В качестве альтернативной (по отношению к науке, культуре, истории) системы знаний он способен отражать целостный и синкретический образ мира. По словам К.Г. Юнга, мифология являет собой непреходяще значимую «проекцию коллективного бессознательного» и магический реализм можно по праву считать важной частью в этой проекции, раскрывающей зашифрованные интертекстуальные возможности и связи современного искусства как отражения реальной жизни человека [17, с. 277].

По мнению исследователя магического реализма А.В. Биякаевой в классическом магическом реализме (латиноамериканская версия периода 1940-70 годов) истина открывается протагонисту посредством магических ритуалов, совершаемых посвященными, и исходит от земли – пространства, на котором разворачиваются события романа любой области той части света, что считается третьим миром. Знания космогонические, антропогонические, эсхатологические получают вторую жизнь в магическом реализме как и в эпоху господства мифологического сознания. Обращение к корням в магическом реализме – стратегия сохранения еще одной истины в мире, сопровождающееся ограждением мира, защитой его суверенитета, схожей с построением теплицы для бережного взращивания собственной правды [7, с. 90].

Вся книга Г. Казака, начиная с сюжета, построена на использовании многочисленных мифологических образов, переосмыслении культурного наследия Европы и стран Востока, инвертировании и даже игре с традиционными для предыдущих эпох мотивами и штампами. Особую роль в

историческом осмыслении романа Г. Казака играет синтез мифологем прошлого (поиск истины, блуждание в лабиринте, идентификация себя) с мифологемами XX века (город-призрак, город в руинах, мертвый город), а жизнь человека и ход истории представлены в символических картинах потустороннего мира [49, с. 121].

Главный герой романа — ученый-искусствовед Роберт Линдхоф, приглашен в город за рекой, где Высокий Комиссар объявляет о его назначении архивариусом города. Роберт остаётся в замешательстве, так как до конца не осознает своей задачи — ведение Хроники города мёртвых, что вызывает большие затруднения. Роберт решает приобщиться к различным сторонам жизни потустороннего города, чтобы его видение и жизнеописание были максимально лишены субъективного аспекта. Город за рекой, с точки зрения автора романа представляет собой зеркало Третьего рейха: жизнь строго регулируется и контролируется; проверке подвергаются даже мысли, которые при подходящей возможности используются как обвинительный материал. В финале романа Роберт Линдхоф возвращается в мир живых, где становится свидетелем тотального разрушения. Он принимает на себя роль вечного странника, который путешествует по разрушенной стране в вагоне поезда, читая всем свою Хронику. Роберт умирает от сердечного приступа, увидев свою семью, — и вновь оказывается в городе за рекой, теперь в качестве жителя, не помня, что уже жил в нём.

Сюжет романа представляет собой нисхождение в загробный мир, «страну теней», при этом у читателя возникают ассоциации с древнегреческими мифами о царстве мертвых, во главе которого стоит Аид. Развивая мысль об аналогиях, можно найти параллельные явления с «Божественной комедией» А. Данте, которая описывает девять кругов Ада, страдание человека от осознания собственных грехов, и способности их преодолеть, оказавшись в Чистилище [29, с. 38]. В роли апокалиптического мыслителя выступает сам автор романа, предлагая читателю ознакомиться не только с исповедью исторической, но и с исследованием человеческой души [16]. По мере погружения Роберта

Линдхофа в жизнь призрачного города, где царит атмосфера разрушенных бомбами улиц, мистических локаций, абсурдных построек, он встречает своих родных, которые уже умерли. Отец, друг Каттель, возлюбленная Анна продолжают жить в его памяти, поэтому встреча с ними возможна будто в реальности. «Переходный период» в городе за рекой – это время, пока душа еще существует между реальностью и потусторонним миром. По мере того, как тень у человека исчезает, его отправляют в «дальние поля».

Хронист Роберт Линдхоф работает в Архиве, и именно «гость», человек из мира «реального» призван занять эту должность, так как в доме, где он живет, мертвые не имеют возможности появиться. Саван ирреальности начинает окружать Линдхофа по мере того, как он начинает догадываться, о месте пребывания, о его назначении стать проповедником и донести до мира живых истину. Таким образом, сюжетный и идейно-тематический пласт подвергается огромному влиянию мифологии древнего Востока и Греции.

Концепция города представляет собой «загробное царство», где путь познания выстраивается в цепочку следующих понятий: жизнь – промежуточное состояние (в городе за рекой) – смерть (достижение гармонии в космосе) [29, с. 40]. Анализируя использование мифов для раскрытия исторических аспектов романа, нельзя не обратиться к системе образов. На первых страницах романа, после того, как Роберт Линдхоф пересек реку (параллель с рекой забвения Летою из мифологии) на поезде (оплот человеческой цивилизации), его встречает друг Каттель, который будет часто сопровождать нового Архивариуса. В пространстве города за рекой этот герой играет роль «Вергилия сопровождающего» [28, с. 484].

Сам Роберт Линдхоф может сравниться с главным героем из мифа о Геракле, который спустился в подземное царство, так как являлся полубогом, а также с мифами об Аиде, воплощением силы и власти, которому даровано многое, также как и главному герою романа. Писатель сам называет некоторые мифологические источники своего вдохновения - вслед за Орфеем возникают имена других героев, спускавшихся в Аид: Одиссея и Энея. Однако в данном

случае, возможно проследить каким образом трансгрессивность магического реализма связана с этим героем. Мифические персонажи совершают свои подвиги и деяния осознанно, Роберт Линдхоф в отличие от них бессознательно, посредством иррационального познания (например, блуждание по городу за рекой, хождение в зеркальном лабиринте) окунается в мир магии и пытается определить реальность, будущее, ошибки человечества.

Также, через все главы романа Анна проходит как персонификация утраченного счастья и любви, которую герою на миг удалось обрести вновь. Роберт и Анна – Орфей и Эвридика в современной интерпретации сквозь призму магического реализма. Традиции древнегреческого мифа интерпретированы Г. Казаком несколько иначе. Роберт сравнивается с легендарным античным кифаредом и будто спускается в Аид, встречает там свою любовь Анну, которую будет суждено потерять. Финальная сцена взаимоотношений Анны и Роберта представляет собой мифологическую фантасмагорию. Главный герой узнает от Сибиллы – Анны о тайне смерти – «смерть есть закон жизни», живут для того, чтобы научиться умирать [34, с. 105]. Таким образом, с помощью интерпретации мифов главный герой постигает метафизические соответствия между двумя уровнями жизни по эту и ту сторону реки, задумывается о двойном смысле жизненных событий.

Концепция авторского замысла и ответов на вопросы раскрывается с помощью переплетения символов, мотивов и образов, что органично вписывается в канву течения магического реализма. Как отмечает И. Млечина, автор статей о творчестве Г. Казака, прошлое и настоящее описано в этом романе в «зашифрованных символах потустороннего мира, призванного отразить катастрофичность человеческого существования, воплощенного в метафорике небытия» [34, с. 98]. В данном случае показательным элементом может послужить Око, которое находится на вершине Храма: под различными углами Око меняет свое выражение, по словам героя, от любопытства до удивления, однако после Роберт Линдхоф определяет, что Око в большинстве

случаев остается безучастно и безразлично к происходящему в существующей реальности бытия.

Категория абсурда и бессмысленности существования в романе также соотносится с мифологией – Сизифов труд определяет деятельность рабочих на фабриках, где осуществляется бесперебойно функционирующий бесперебойно отлаженный процесс изготовления и разрушения одних и тех же кирпичей. Местные жители отмывают доски на заброшенных домах, в подвалах штампуют ненужные бумаги – оплот бюрократической системы («...это усиливает привлекательность механистической игры» [1]).

Также стоит отметить, что главными собеседниками Г. Казака в вопросах о судьбе родины и ответственности индивида перед обществом, безусловно, являлись представители немецкого романтизма. Эстетические традиции писатель заимствовал и переосмыслял в особом ключе: сохраняя неприкосновенным смысловое ядро, или интерпретируя традиционные принципы, или используя схожие методы, как например скрещивание реального и фикционального в рамках одного метаобраза [26, с. 4].

Переосмысленные писателем традиции романтизма не случайны: произведения Шлегеля, Новалиса, Ахима фон Арнима, Шамиссо, Тика, Гофмана и Brentano занимали почетное место в его библиотеке самого Г. Казака. Писатель восхищался эпохой, «в которую немецкий дух более всего проявил свою активность» [26, с. 10]. Идейный пафос романа Г. Казака исследователи находят в приверженности писателя к традициям жанра воспитания, через который он обращается к решению насущных вопросов современности, недавнего прошлого и неопределенного настоящего Германии [25, с. 243].

Главный герой, как и в повести А. Карпеньера, вынужден пройти некий этап «познания» в ходе исторического времени, однако в романе Г. Казака этот аспект является огромным этапом становления личности - «годы учения» в царстве «умерших» - «годы странствий» - «приход к земной мудрости». Роберт Линдхоф вынужден совершить паломничество в «царство мертвых» и познать мудрость поколений, найти ответы на многие вопросы. Именно это

путешествие роднит роман Г. Казака с традицией немецкого романтического романа, в частности с «Генрихом Офтердингеном» Новаллиса, где герой покидает отчий дом, чтобы быть причастным к бурному потоку жизни. Все это направлено на познание не только окружающего мира, но и на испытание собственной души. Таким образом, писатель реализует принцип: главный герой – личность, миссия которой постичь сущность мироздания и исторического процесса, став причастным к ним.

Доктор Линдхоф, как и Хозяин у А. Карпентьера (в эпизоде общения с духами известных композиторов), оказывается в уникальном положении: имеет возможность прикоснуться к накопленной тысячелетиями мудрости человечества, использовать личное общение с мыслителями, внимать отголоскам современности в «городе умерших», встретиться с родными. Необходимо выделить единую парадигму духовного роста главного героя: восхождение в Высшему и нисхождение духа в Материю для того, чтобы познать реальное бытие, познав бытие иррациональное [47, с. 55]. Герой мексиканец А. Карпентьера находит такую же причастность ко всеобщему Действию посредством поставленной пьесы и исполнении симфонии с великими музыкантами.

Г. Казак обыгрывает этот классический сюжет для европейского искусства: Роберт осознанно приходит к мысли о том, что предельно отдален от идеала героя-творца. Он заключен в кабинетное пространство, является ученым-теоретиком, что противоречит идеям романтизма, при этом протагонист словно оказывается в романтических декорациях. Таким образом, писатель достигает эффекта отстранения, архивариус сомневается в том, что имеет право забрать Анну и даже с недоверием относится к возродившемуся чувству к ней. С другой стороны, протагонист романа активно продолжает дело Генриха фон Офтердингена и других героев традиционного немецкого романтизма. Писатель активно использует эстетические традиции, заимствованные у предшественников, но каждый раз добивается их переосмысления.

На примере «пути» архивариуса Роберта Линдхофа реализуется проблема ответственности действия каждого человека в контексте истории, что отразилось в «познании» жизнеподобной магической «реальности» [50, с. 114]. Важнейшими идейными мотивами магического реализма становятся попытка определить место отдельной личности в современном мире и философское осмысление бытия и человека в совокупности.

Неслучайно имя героя романа имеет литературно-символическое звучание. Оно напоминает о советнике и королевском архивариусе Линдгорсте, который является волшебником и духовидцем в сказке Э.Т.-А. Гофмана «Золотой горшок». Именно герои, приближенные к творческой среде живут в дуалистической реальности, перемещаясь из угнетающей филистерской обыденности в царство вечного духа. Роберт Линдхоф – ученый, написавший труды по шумерской мифологии, также может быть причислен к романтическим героям. Показателем тот факт, что на пост архивариуса, следуя традициям немецкого романтизма, был избран не поэт или художник, а ученый-историк. Историк-отшельник из романа Новалиса подтверждает это словами: «...историку нельзя не быть поэтом», потому что именно людям с таким родом деятельности лучше всего удастся сочетать события для постижения тайны человечества и мироздания. Действительно, возлюбленная Роберта Анна считает, что у главного героя «...есть что-то от художника... способность подмечать, наблюдательность» [1, с. 317]. Стоит подчеркнуть, тот факт, что такая характеристика главного героя помогает ему в беседах с помощником Перкингом и Мастером Магусом в Архиве. Они дают возможность Роберту познать неисчерпаемый опыт и знание о вселенских законах движущих сил природы, творческой магии духа. В конце концов, Роберту суждено освободиться от балласта логики и разума, перейти из сана архивариуса в сан проповедника.

Мотив двойничества указывает на преемственность традиций романтиков. Однако эти эстетический принцип играет особую роль в романе Г. Казака как способа психоаналитической интерпретации для наиболее полного

освещения художественного процесса. Лабиринт (упоминание в главе 3) предоставляет герою возможность понять истину: от самого себя нельзя уйти. Углубляясь в непознанные глубины своей души и сущности, человек сможет раскрыть тайны внешней Вселенной. Сходную идею развивали и представители немецкого романтизма. В романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» Муза отвечает Сфинксу, что мир постиг тот, кто постиг самого себя.

Попытка переложить хронику на бумагу параллельна тщетным усилиям студента Ансельма, героя повести Э.Т.-А. Гофмана в «Золотом горшке» [47, с. 54]. Работа по переписи таинственных манускриптов с магическими знаками продвигается успешно в случае поддержки Серпентины, дочери самого Архивариуса Линдгорста. Проблема героя романа «Город за рекой» в том, что колоссальное количество времени он посвящает собственным размышлениям о событиях, которые нашли в его душе эмоциональный отклик. Как и с помощью Серпентины Ансельм приобретает ясность мысли, так и с помощью Анны Роберт Линдхоф смог обрести ясность и испытать «свободу пленного существования» [1, с. 158].

Гносеологическая идея писателя выражается на тематическом уровне - познание истории как движение от бессмысленного к осмысленному бытию, от хаотического к упорядоченному. Этот концепт реализуется в романе через созерцание абсурда. В начале повествования доктор Линдхоф видит, как девушки участвуют в неясной пантомиме, делая вид, что раскладывают несуществующие простыни. Далее он становится свидетелем другой пантомимы – в Храме девушки изображают статуи Мадонн и святых. Однажды ему приходится участвовать в лишенном всякого смысла обмене различными предметами одежды на одной из площадей города. Главный герой попадает на фабрики, обеспечивающие работой почти все население - на одной из них производят из сырья огромное количество прочнейшего кирпича, а на другой этот же кирпич перемалывают обратно в пыль, отправляемую на первую фабрику (сами рабочие не подозревают об этом чудовищном абсурде).

Поистине трагического звучания упомянутая тема достигает в сцене выступления Роберта перед жертвами концлагерей. К ней в тематическом отношении примыкает эпизод, в котором Линдхофу удается в одиночку прекратить ни к чему не ведущие «учения» уже мертвых солдат, которые по-прежнему готовы ринуться в бой. Наконец, высшей точкой становится момент с шествием мертвецов перед Господином в сером цилиндре (неназванное прямо олицетворение Смерти). В смысловом плане можно представить историческое развитие в следующем виде: бессмысленность всех привычных действий порождает «застывшую» культуру; истории не способна уже научить и ведет лишь к новым жертвам, обнажая бессмысленность человеческой жизни как таковой [29, с. 40]. В финале романа Роберт Линдхоф возвращается обратно в город за рекой в качестве его постоянного жителя, при этом он спит на полке в позе эмбриона – то есть, заново родившись. Обозначенным эпизодом, автору важно было показать взаимосвязь двух миров, бесконечное превращение жизни в смерть и смерть в жизнь. Образ самой Смерти принципиально отличается от традиционного романтического изображения в виде Мрачного Жнеца – скелета с косой и в темном балахоне, у Г. Казака это неразговорчивый, по-своему элегантный мужчина в сером цилиндре. Видимая традиция мифов сохраняет присутствие в романе, однако приобретает более «реальное» значение в магическом реализме немецкой версии.

В немецкой версии магического реализма привычные стереотипы поведения утратили свое традиционно интерпретируемое значение, так как они направлены представителями магического реализма на осмысление исторических реалий. Обыденная картина мира в сознании разрушена, а «новая» реальность рациональной концептуализации не поддается. «Фантомный» город за рекой стал площадкой для ученичества главного героя, который стал своеобразным вариантом хорошо известного в литературе типа героя со стороны. Роберт преодолевает главные этапы возмужания личности и приближается к утверждению беззаветного служения людям в качестве странствующего проповедника, несущего Слово правды о мире. Проповедник

Г. Казака уподобляется Сеятелю, слова которого прорастают как семена в душах слушателей [23, с. 32].

Нельзя не согласиться с литературоведом А.А. Федоровым, что в романе Г. Казака особым образом освящен своеобразный аспект изображения тоталитаризма, прежде всего, с уклоном в сторону фашизма [12, с. 214]. Абсолютная бесплодность, отсутствие продуктивной и производящей силы доказали несостоятельность данного метода организации государственной власти, привели к выявлению абсурдности такого метода. Поэтому описанная жизнь города за рекой псевдонастоящая, так как люди забыли об истинных ценностях бытия, музыка как вид искусства и вовсе умерла там, а пустые застывшие ритуалы – единственный оплот продуктивной деятельности. Г. Казак показывает, что жители города боятся только одного – пространства за рекой, где они теряют эту имитацию жизни и своей ущербной индивидуальности.

Таким образом, писатель находит в мифе истоки гуманизма, духовных ценностей человечества, наколенной мудрости поколений, своеобразный шифр человеческого опыта. Исследуя корни человеческой нравственности, выявляя модели отработки гуманистических ценностей, обосновывая «взаимоборство прогресса и регресса», Г. Казак обращается к вышеупомянутым интерпретациям мифов и жанров литературы для осмысления трагических поворотов истории. Как справедливо отмечает исследователь А.В. Карельский, Г. Казак «заново перебирает древние мифы, ища именно там, у истоков, изначальные просчеты европейской духовной традиции» [12, с. 220].

Таким образом, именно в немецком магическом реализме мифы, романтическое двоимирие, мотив двойничества помогают воссоздать «вторую реальность». В отличие от латиноамериканской версии в синтезе ирреальности с действительностью нет ничего «чудесного». Представители латиноамериканского магического реализма могли бы перенять опыт для своей культуры в таком слиянии двух пластов, однако немецкий вариант скорее предлагает обозревать явные свидетельства разрушения идеологической

картины мира и культурного сознания, что Г. Казак соотносит с историей своей родины. Под влиянием мифов и романтизма структура романа выстраивается по принципу антитезы: главный герой предстает перед читателем как центр повествования в мифологической проекции. Постепенно Роберт Линдхоф становится олицетворением человечества, знакомясь с земной и небесной мудростью. Мифология Древнего Востока и Древней Греции подтверждает факт создания романа в ключе магического реализма. Также под влиянием предшествующих литературных традиций роман Г. Казака композиционно делится на две части, переходным пунктом которых является неосознанный шаг человека из реального в мистическое пространство с иррациональной философией. Взаимосвязь двух пластов хронотопа раскрывается через гибридизацию – последовательное повествование с разных точек зрения (видение истории Роберта Линдхофа иногда противоречит умозаключениям представителей Архива), где герой естественно принадлежит к реальной и мистической составляющей. Поэтика магического реализма на примере романа Г. Казака является показательным примером заимствования тенденций литературы предшествующего поколения в Германии. Так, традиции немецких романтиков в изображении титанической личности, использовании мотива двойничества, поисков и идентификации формируют особый взгляд на реалии немецкой действительности, что писатель пытается познать путем сплетения реального и ирреального пласта.

2.2. «Поиск своего в чужом» на примере латиноамериканского варианта магического реализма

Фундаментальное свойство латиноамериканского течения магического реализма заключается в поиске «своего в чужом», при котором происходит заимствование западноевропейских моделей и категорий в процессе исторического диалога культур и приспособлении их для выражения собственной самобытности [20, с. 92]. Стремление к переосмыслению

европейских мифологем воплощает принципиально важную идею: Америка – это мир, в корне отличный от европейского, который имеет принципиально исключительное развитие исторического порядка жизни [9, с. 36].

При исследовании функционирования мифологических матриц в латиноамериканском сознании, А.Ф. Кофман приходит к выводу об «инаковости» как основополагающем принципе ментальности в Латинской Америке, выраженной в нарушении европейских границ и канонов [19, с. 79]. Стоит отметить, что латиноамериканский магический реализм имеет схожую черту с афроамериканской версией этого направления в литературе. Писательница Т. Моррисон, ключевая фигура магического реализма в афроамериканской литературе, рассуждая о специфическом характере космологии черных, главную ее особенность видит в принятии сверхъестественного, обусловленного прочной связью с реальной жизнью [31, с. 257]. Поэтому герои повести А. Карпентьера «практичны, серьезны и рассудительны, но, кроме житейской мудрости, в них есть еще то, что можно назвать суеверием или магией, это иной способ познания мира» [32, с. 67].

Все главы повести, композиционным стержнем которых являлось путешествие Хозяина, Слуги, негра Филомено из Мексики через Гаванну в Европу, можно рассматривать как зеркальную поверхность, отражающую путь к самоидентификации для латиноамериканской истории. Парадоксально, что главный герой, мексиканец-Хозяин, достигает уровня самопознания, совершив путешествие из родной страны в Европу. Данный факт приводит к следующей трактовке: в Латинской Америке магический реализм трансформировался на переосмысление европейских мифологем и использовании их как определенный творческий метод для идентификации собственного историко-культурного «синтетического» наследия [24]. Основной акцент в повести аккумулируется в образе идеального модуса Мироустройства в историческом развитии.

Сквозной сюжет прозы А. Карпентьера – восхождение к подлинности – включает в себя в качестве важнейшего опорного элемента духовное движение

к прошлому, «возвращение к истокам». Данный аспект творческого метода писателя подтверждается тем, что в повести читателю предоставляется изучение «предысторий» самих персонажей (происхождение Хозяина-мексиканца, описание богатого интерьера его дворца, полного серебра и прекрасных картин на исторические сюжеты, история негра Филомено о Сальвадоре, «спасителе родного края») – все это, безусловно, характеризует «реальное» происхождение в контексте Истории. В латиноамериканском художественном сознании прошлое выступает как важнейшее средство культурной самоидентификации. А. Карпентьер устремлен к мифической точке первоначала времен: она абсолютна и недвижна, и именно благодаря этим характеристикам оказывается столь нужна и притягательна [21].

Поиск себя у всех героев неизменно сопряжен с лейтмотивом путешествия, который предстает перед читателем как важное средство раскрытия характеров в культурно-историческом контексте. В процессе трансокеанского и транскультурного странствия ощущение «самообретения» приходит к героям А. Карпентьера в результате соприкосновения (иногда весьма болезненного) с опытом чужой культуры [35, с. 141]. Таким образом, самосознание его героев насыщается внутренней полемичностью. Они движутся вперед, постоянно от чего-то отталкиваясь, они утверждают себя, что-то опровергая. Стоит отметить, что здесь и представлена высшая характеристика латиноамериканского способа художественного мышления.

Негр Филомено наиболее показателен с точки зрения данной позиции. Он всецело причастен к барочному концерту, так как он был внуком отважного негра-креола, героя поэмы XVI века «Зерцало терпения» Сильвестре Бальбоа, стоявшего у истоков кубинской литературы и создавшего первый барочный концерт в честь победы над неприятелями. Обращение к знаменитому родственнику, в недра истории, показан автором неспроста – это ответный ход протагонистского мира на угнетение антагонистами. Обращение непосредственно к прошлому рабов, историческим событиям на родине, восстановление чудесных историй о родных краях – упомянутые аспекты

включены в художественную реальность магического реализма. Исторический и культурный синтез европейско-испанских, негритянских и индейских представителей является нарождающейся кубинской культурой.

Показательно, что музыка как вид искусства аккумулирует в себе идеи и представления о неизбежности грядущего будущего при сохранении собственных традиций [14, с. 2027]. Барочное скрещение разных цивилизаций создает весьма эффектные образы. Особенно интересно сближение удаленных реалий разнородных культур. Так, например, венецианец, саксонец, неаполитанец (композиторы) ведут беседу с негром Филомено и хозяином-Мексиканцем, который предстал Монтесумой, после концерта на кладбище по законам карнавального искусства. А. Карпентьер накапливает такие курьезы, нанизывает несоответствия, и это становится одним из ведущих художественных приемов в романе для полноценного представления истории латиноамериканского континента. Стоит отметить фигуру Игоря Стравинского, у могилы которого устроились отдохнуть главные герои после большого концерта. Этот ярчайший представитель русской культуры принадлежал к особо выдающимся личностям XX века, по мнению писателя. Композитор Игорь Стравинский в музыке к балету «Весна Священная» первым использовал афрокубинские музыкальные инструменты. Для А. Карпентьера это нашло воплощение в синтезирующем искусстве всех народов, гармонично вписанного в исторический ход развития Латинской Америки в целом.

«Земные» герои как, например, негр Филомено ищет ответы на вопросы о своей культуре в большом концерте барокко, где Библия претворялась в некий ритм и ощущалась среди музыкальных композиций «Ezekiel and the Wheel», «Hallelujah, Hallelujah», импровизаций Луи Армстронга [20, с. 94]. В данном персонаже, с исторической точки зрения, аккумулируется будущее Латинской Америки и воссоздается идеал преобразования мира («...грянули энергичное strike-up ослепительных импровизаций – нового концерта барокко» [3, с. 395]). Время следует к современности и к финалу повествования Филомено обзаводится джазовой трубой – наследницей той раковины, которая объявила

Великую Перемену в начале исторического пути развития латиноамериканской действительности. «Труба вострубит» - библейский эпиграф к конечной главе произведения - извещение о начале нового «Нечто» под знаком революции и разрастание кроны Древа всечеловеческой культуры.

Впервые у А. Карпентьера сравнение «человеческого» с «вечным» не говорит о трагическом несоответствии масштабов исторического плана. Идеал А. Карпентьера предстает как незавершенный мир, где человеческие деяния наделяют Слово и Образ новым значением, как это делают Филомено и Армстронг - такой вывод позволяет сделать прочтение «Концерта барокко» как «повести о сюжетах» [44, с. 248].

Философия культуры А. Карпентьера, отраженная в повести «Концерт барокко», последовательно воплощается на протяжении всех прозаических исканий писателя. В произведениях писателя Латинской Америки живёт и действует особый герой, существующий между двумя мирами, двумя культурами, воплощающий в себе важнейшую константу творчества писателя – тему культурной двойственности. Таким образом, философское осмысление природы человека и его причастности к Истории и Культуре придает художественному миру писателя трагическую напряженность.

Важно отметить, что духовная ситуация Карпентьера, постоянно осознающего себя находящимся «меж двух миров», образно говоря, напоминает не положение человека, стоящего над пропастью между двумя культурами, но состояние творца, создающего между ними мост [39, с. 365]. В целом именно повесть «Концерт барокко» явилась манифестом философии культуры А. Карпентьера, где мировой концерт явился неким символом барочной гармонии и синтетической сути латиноамериканской культуры и истории с позиции магического реализма [20, с. 98].

Таким образом, становление личности с точки зрения культурно-исторического процесса возможно посредством приобщения к череде концертов и карнавалов. Музыкальное начало, всегда игравшее конструктивную роль в творчестве Карпентьера А., нивелируется в творчестве

Казака Г. (в городе за рекой нет места подлинному творчеству, в первую очередь музыкальным композициям).

Культурные традиции Латинской Америки находят свое воплощение в прошлом – афрокубинцы и их истории о предках, сравнение своей культуры с Новым Светом, обращение к произведениям искусства негров-креольцев – и подтверждают самоидентификацию культурного кода латиноамериканской реальности. Магический реализм у Карпентьера А. акцентирует внимание на перекресте культур, который послужил композиционным стержнем повести. Также смешение национальностей Европы и Латинской Америки непременно влияют на формирование особого времени и пространства в повести.

Таким образом, поиск и сохранение традиций сквозь призму «магического» и «реального» достигаются различными способами в немецкой и латиноамериканской версии магического реализма. В первом варианте миф и предшествующие литературные обладают структурообразующей функцией, показывая снисхождение героя в загробный мир, встреча с душами умерших (друзья и родственники). При этом возникает специфическая трактовка элементов: созданное магическое пространство совпадает с реальным (реалии Третьего Рейха). Сходство немецкого магического реализма с романизмом проявляется в желании Роберта Линдхофа (ученый искусствовед, творческая личность) познать «царство умерших», в чем проявляется отличительная черта немецкой версии – интерес к категории «возможного». Присутствие символического образа немца послевоенного времени в качестве архивариуса, летописца отражает стремление самого писателя познать историю и место в ней человека при погружении в гибридную мифически-магическую реальность. В латиноамериканской версии магического реализма поиск и сохранение культурных традиций достигается посредством самоидентификации, дубляж – повествование с разных точек зрения. Существенное свойство магического реализма в Латинской Америке отразилось в «поиске своего в чужом», поэтому Карпентьер А. использует путешествие (трансокеанский круиз) как структурообразующий элемент повести, именно оно приведет героев к единому

Действу (они попадут на грандиозный барочный концерт). Концепт культуры Латинской Америки заключается в противостоянии концепту культуры Европы, однако система образов повести выстроена таким образом, чтобы устранить образовавшиеся противоречия. Можно наблюдать взаимопроникновение различных пластов культур (разговор мексиканца с европейцами). Таким образом, понятие самоидентификации является важным аспектом в литературе магического реализма на латиноамериканской почве.

Глава 3. Особенности конструирования художественного мира в произведениях магического реализма

3.1. Хронотоп романа Г. Казака «Город за рекой» с точки зрения магического реализма

Роман Г. Казака «Город за рекой» / *Der Stadt hinter dem Strom*, 1947 может быть назван одним из наивысших достижений магического реализма прошлого столетия и до сих пор представляет интерес своей чрезвычайно разветвленной системой интертекстуальных связей. Среди отечественных и зарубежных специалистов, занимавшихся изучением немецкого магического реализма, в первую очередь, следует назвать Л.И. Мальчукова, А.А. Гугнина, Г.В. Кучумову, С.А. Хрястунову.

Литературная деятельность Г. Казака началась в 1918 году с публикаций его первых стихов. Применяя комплекс экспрессионистических философем, образов и представлений Г. Казак сформулировал в своих работах проблемы жизни и смерти, обращаясь к духовному миру лирического героя.

Мудрость Востока заинтересовала писателя, и свои размышления по этому поводу он отразил в эссе «О китайском в искусстве» (1941). В понятии «китайское» его привлекло, прежде всего, то, что человек предстает в космическом ландшафте уже не как вершина и центр вселенной, а как маленькая частичка, равная другим существам и предметам этого мира. Данная концепция также находит отражение и в латиноамериканской литературе, где человек, приближенный к «земной жизни и религии» мыслится как частица мироздания, гармонично существующая в контексте истории [48, с. 106]. По мнению Г. Казака, человек является порождением духа «всеприроды». Главное здесь – ощущение внутренних космических связей, где внешний мир есть отражение внутреннего.

«Взаимопроникновение» характерно для «космического мира» Казака, где царит полная гармония. Писатель не верил в западноевропейский дуализм, в расшифровку мира посредством систем и понятий, которые могут быть легко

заменяемы новыми идеологиями. Это верно и для латиноамериканской ветви магического реализма, где европейские мифологемы по-иному преобразуются на историческом поприще Нового Света. При помощи принципов магического реализма Г. Казак пытался найти универсальное единство в человеке, который являлся бы одновременно природой и духом в обществе, в котором этическое не может отделяться от социального, что подтверждает положение магического реализма об осмыслении мироздания в целостном, а не абстрагированном аспекте [47, с. 54].

Место в истории литературы было обеспечено Г. Казаку хотя бы потому, что он реализовал первую серьезную попытку взглянуть на лежащую в руинах Германию (пусть даже это был взгляд со стороны). Поразительно уже то, что за три года до конца войны Казак начал разрабатывать тему тотального разрушения немецких городов и путешествия в «царство мертвых» [15, с. 16].

В романе «Город за рекой» Г. Казак исходит из того, что в единстве современной ему эпохи человек прозревает отсутствие всяких надежд и перспектив, ему открывается ее безнадежность, безвыходность, беспомощность, и на все поставленные вопросы о смысле жизни и смерти ответ дается не многим [12, с. 215].

Путешествие историка-искусствоведа, специалиста по древним культурам, доктора Линдхофа (впоследствии ставшего Архивариусом, хронистом) ярко описано на фоне Германии послевоенных годов, что действительно узнаваемо за счет метафорически описанного «мира умерших» и «мира живых». В реальности «за рекой» читатель наблюдает «голые обшарпанные стены домов, расколотые трубы ... как обнаженные части скелета» [1, с. 58]. Живой человек попадает в мир «мертвых», подобно Данте или античным героям. Роберту постепенно открываются такие вечные категории как смысл жизни индивида и человечества, знание о сущности смерти и жизни. Главный герой совершает кольцевое путешествие: он побывал в городе за рекой, по возвращении в настоящую реальность «у многих людей Запада изменились взгляды на жизнь, и их сознание освоилось с новой шкалой

жизненных ценностей» [1, с. 405]. В финале повествования герой снова отправляется в город за рекой в качестве полноправного жителя. Это одновременно явилось и путем самопознания, прозрений и откровений человеческой жизни в контексте мироздания. Поиск ответов на «проклятые» вопросы Германии после войны для Г. Казака был невозможен без взаимодействия со всей культурной традицией человечества: он активно использовал достижения хронологически более близких к нам эпох, подстраивая под свои задачи, как древние мифологические образы, так и художественные [28, с. 483].

Г.В. Кучумова считает, что авторская концепция истории стремится к выходу за рамки европоцентризма, где представлена попытка восстановить целостную картину мира вне рамок господствующей идеологии, что показательно на примере солдат в головных уборах различных армий. Г. Казак в своем романе пытается осмыслить недавние события – войну, господство фашистской идеологии – с позиций идеалистической философии, что создает художественную условность мистики древнего Востока [25, с. 246].

В связи с этим, концепция времени и пространства у Г. Казака находится в зависимости от его феноменологического метода: «вечное настоящее» «города за рекой». По историческим меркам времена скрещиваются, прошлое и будущее сходятся в настоящем [25, с. 244]. Следует отметить, что хронотоп в романе устроен чрезвычайно специфическим образом: он инкорпорирует самые разные исторические периоды, оставаясь при этом де факто неподвижным.

«Промежуточный» город, куда отправляется главный герой, представляется читателю как метафорический слепок реального мира благодаря зданию Архива, солдатских казарм, храма, фабрик, гостиницы, ярмарки. Но отпечаток этой реальности безвременный или вневременной, поскольку хронотоп аккумулирует все исторические эпохи. Время действия сгущается до наиболее существенных деталей, например в Архиве хранятся произведения выдающихся философов и мудрецов Востока и Запада, показаны

периоды Германии Третьего Рейха, ситуация разгрома после устранения фашизма.

Также стоит отметить, что поначалу Роберт не придает значения словам Великого Комиссара о времени города за рекой и его сферах, где «жизнь находится в преддверии прошлого» [1, с. 180]. По мере приближения к кульминации романа главный герой прозревает - это явилось ответом на его вопрос: «Где мы находимся?» [1, с. 24].

В мифопоэтическом представлении город появляется в момент изгнания человека из рая, что явилось провозвестником плохих времен. Как отмечает исследователь В.Н. Топоров, город отражает основную форму существования человека, что нашло отражение именно в культурах и литературе европейского типа [29, с. 39]. В романе Г. Казака город является неким укрытием, убежищем для умерших людей, которые проходят этап подготовки отправки в небытие. Главный герой романа, Роберт Линдхоф, призван из мира живых в город за рекой на должность архивариуса. Ему предстоит кропотливый путь освоения этого странного городского пространства для написания хроники. В пространстве города существует определенная граница, разделяющая категории «свое» и «чужое, неосвоенное». Одним из атрибутов установления четких границ является река, которая является аллюзией на реку Лета – границу между миром живых и мертвых в мифологии Древней Греции. Именно река в романе разграничивает определенное пространство, устанавливая параллель таких аспектов как «жизнь» - «смерть». В романе Г. Казака символом соединения оппозиционных частей мирового пространства служит мост, построенный над пропастью. Показательно, что прототипом Харона, перевозящим души, является машинист, управляющий поездов, который курсирует между миром живых людей и миром усопших.

Две совершенно разные сферы бытия находятся по разные стороны стремительного речного потока. Категории времени и пространства в романе приобретают новое осмысление. По мнению М. Эпштейна, вечность безвременья или так называемая ухрония («без времени») царит в

потустороннем городе за рекой [41, с. 231]. Термин, обозначающий отсутствие времени как такового соотносится с понятием утопии, что в буквальном переводе обозначает «место, которого нет». Утопия основывается на ухронии, и в целом может символизировать разрыв в историческом плане. Мистический город за рекой оказывается местом, которого нет с присутствием в нем безвременного пространства [12, с. 217].

Несколько раз главному герою доведется лично нарушать пространственные границы непознанного им пространства города за рекой: в начале романа с прибытием на поезде в качестве гостя (но еще живого человека), затем покидая его, как проповедник из мира мертвых в мир живых, и наконец, как полноправный житель этого чистилища душ. Замкнутость пространства порождает явление мифологизации внешнего мира, что формирует оппозицию «innen - draussen» [29, с. 38]. В эпоху Ренессанса, в особенности после трудов Лейбница, считалось, что осваивая пространство, человек наполняет его собственными представлениями о реальности и бытии. Возможно, в зависимости от данного факта, Роберт встречает на своем пути в городе мертвых своего отца, возлюбленную Анну, друга Кателя, молодого помощника Леонхарда. Показателен эпизод из XII главы романа, когда главный герой блуждает в пространстве зеркального лабиринта. «Все фигуры сиюминутно исполняли то, о чем он только что помыслил [...], - все в обнаженном виде представало перед ним, как зеркально отображенные действия» [1, с. 95]. Философское значение зеркала как символа самопознания жизни было широко распространено в культурах Востока, что было заимствовано писателем. Близкие и знакомые реалии помогли Роберту освоить и принять город.

Следующим пространственным пунктом является «Страна ужаса» откуда вызван ученый-искусствовед. После возвращения Роберта обратно в качестве провозвестника, реальность предстает в иной ипостаси. Город за рекой уже оставил печать на главном герое, и его воспринимают как потустороннего «чудака, дервиша, святого». После многочисленных странствий, Роберт

пересекает реку забвения в последний раз, без воспоминаний о том, что уже был здесь. При первом посещении главный герой выкидывает в реку Книгу знаний. Роберт освобожден от знаний, так как, по словам Префекта, «логика и разум, которыми так гордится европейский человек, замутняют картину природы» [1, с. 273]. Таким образом, пересечение границ пространства каждый раз способствовали изменениям главного героя. Г. Казак достаточно четко обозначает границы замкнутого пространства города, при этом материальный мир сохраняет узнаваемый облик, но в то же время реальность наделяется чертами мифа.

В романе Г. Казака с определением еще более четких границ возникает сложность. Формально граница обозначена автором по реке, но сам момент ее пересечения главным героем не имеет яркого акцента. Изменения заметны в духовном переломе героев, в изменении темпа повествования. На протяжении повествования остается неразрешенным следующий вопрос: если это «царство мертвых», то является ли город концом пути? Сам Роберт отмечает, что несмотря на конечную станцию, куда прибывает его поезд, «рельсы тянулись дальше» [29, с. 40].

По замечанию В.Я. Проппа, не существует народов, которые имели бы совершенно единообразное представление о потустороннем мире. Поэтому каждый человек переносит в иное царство привычное для него социальное устройство, формы жизни и географические особенности своей родины. Глазам главного героя предстает пантомима обитателей, напоминающих заводных кукол и роботов, которые совершают бессмысленные привычные действия, что в конечном итоге имеет своей целью возвести «усилия и тщетность повседневной жизни в абсолютный образ» [26, с. 12].

Условно в пространственном отношении горизонтальное устройство города можно поделить на три основных яруса. Первый ярус – наземный, где расположены здания городской Префектуры, казармы, древний храм, разрушенные жилые помещения, а также местный трамвай, который перевозит людей из мира живых в мир предполагаемых усопших. Второй и третий ярус

обусловлены подземным расположением – район катакомб, зеркальный лабиринт с многочисленными переходами, две фабрики, взаимоисключающие работу друг друга и служебные помещения Архива. По мнению Н. Лейтес, три яруса не являются эквивалентными дантовским кругам ада, а скорее представляют собой различные уровни небытия, служат иллюстрацией к теории жизни как постепенного погружения в смерть через множество степеней [28, с. 483]. Наземный ярус служит преддверием смерти, именно поэтому Роберт оценивает его как селение, разрушенное будто бы войной или катастрофой. Верхний подземный ярус – область неполной, но уже необратимой смерти. Здесь люди помнят о своем жизненном пути и избранном предназначении, питают надежду реализовать намеченные планы.

Невозможность полного воплощения целей в земной жизни, отсутствие использования всех жизненных потенциалов – важнейшие лейтмотивы романа в связи с рассмотрением пространственно-временных отношений. В заключительном нижнем ярусе все индивидуальное подвергнуто уничтожению, форма теряет границы, всему принадлежит быть растворенным в Ничто. Попадая в этот ярус, сгусток еще тлеющей жизни знает, что в скором времени предстоит отъезд в «дальние поля», на северо-запад города, где осуществится действительная смерть плоти.

Временной аспект, точнее продолжительность жизни индивида в «чистилище», определяется вышестоящими инстанциями, олицетворением которых являются Высокий Комиссар, Великий Дон, Префект. Одновременно они являются и символами власти. Никто не ощущает их физического присутствия, но последнее достигается через звуковую установку и подачу команд. В социуме, который описывает Г. Казак, есть неотрефлексированная героями черта – представление о тоталитарных основах религии. Верховный Комиссар, по описанию жителей, «казался сидящей фигурой святого». Поэтому одним из значимых пространственных объектов в романе является Храм. Сочетание культовой постройки и военного сооружения встречается в описании этого «храма-казармы». Еще в древности сформировались

определенные представления о том, что само устройство города подчинено нескольким уровням, таким как, небесный, срединный и подземный. Храмы строились на самом энергетическом участке территории. Показательно, что в городе за рекой это почтенное сооружение располагалось на месте, которое по уровню окрестной территории располагалось намного ниже. Г. Казак описывает храм, который будто оседал и постепенно погружался вглубь земли. Данный факт может свидетельствовать о том, что центр, притягивающий и соединяющий объекты города воедино, находится под землей. Символом храма является всевидящее око, особенностью которого стало его выражение с разных ракурсов. Герой рассматривает его и обозревает то равнодушие ко всему происходящему, то скорбь при виде картины всеобщего разрушения. Само пространство храма можно поделить на несколько уровней. На вершине символ «ока», которое было популярным в истории древних народов, особенно Египта. Глаза являлись символом вечной жизни, только зрячий представлялся полноценным человеком, так как глаза – олицетворение души. В нишах на невысоких цоколях главному герою представляются сотни изваяний девицы Марии. Но при первом звуке сирены, казавшиеся каменными фигуры, сбрасывают маски и костюмы – окончился час упражнений для жителей города. Временное пространство храма определено вывеской «временно закрыт». Однако учитывая безвременье, царящее в городе, слово «временно» эквивалентно слову «вечно». Понятия привычные для мира живых приобретают иное толкование в потустороннем измерении. Необычный храм в городе за рекой пространственно расширяет границы для всех мировых религий, которые не отстаивают право на признание быть ведущей, а образуют мирно существующий тандем.

Наконец, центральным объектом города является Архив, как связующее звено в пространственно-временных отношениях. Для архивариуса Линдхофа городской архив предстает воплощением «духовного наследия мира», «сокровищницей и бездной духа», «абсолютной инстанцией», которая решает вопрос о существовании каждого творения на земле. Поначалу Роберт пытается

спрятаться в Архиве, как в своеобразной «башне из слоновой кости», но задача написания хроники требует глубокого проникновения в суть событий, происходящих в городе, и более того расширения изучаемого пространства. Поэтому главный герой устремлен к познанию Тайны, которая и заключается в стенах Архива и за его пределами. Именно это здание выбрано центральным местом города, так как, по мнению власти, именно «письменное слово», хранящееся в Архиве, «поддерживает традицию человеческого духа дольше всего», оно является олицетворением жизненного начала, ведь сначала было Слово и Слово было Богом, и Слово есть Бог. Письменные источники противостоят смерти, разрушению и тлену.

Посетителями Архива бывают литераторы, писатели, желающие знать судьбу своих творений. «Продукция цивилизованной литературы» считалась «страшным примером духовного заблуждения и человеческой самонадеянности» [1, с. 241], поэтому помощник Архива Перкинг растолковывает Роберту невозможность сохранения всех трудов литературы. Таким образом, пространство Архива выполняет еще и функцию судебной организации, что выносит приговор творческому наследию, его право признаваться достижением всеобщего блага для человеческой истории.

В пространстве Архива главный герой обнаруживает самый большой раздел с колоссальным количеством бумаг, носящий порядковый термин «Судьба». Согласно мифологическим представлениям, именно на листах священного дерева могла фиксироваться судьба определенного человека. Например, в древнем Китае существовало поверье о загробной книге судеб, где обозначалась продолжительность жизни человека и поворотные события его судьбы. Таким образом, во временном отношении документы Архива представляют собой связующее звено между прошлым и будущим, а также между представителями человечества в целом. Отбор документов, произведений искусства и других материалов также свидетельствует об обозначении временной оппозиции «жизнь-смерть».

Обращаясь к вышеупомянутой оппозиции, возможно рассмотреть ее определенное пространственное воплощение. Две фабрики, которые находятся под землей, занимаются производством и уничтожения кирпича. При этом ни одна из фабрик не догадывается о существовании другой. Это своеобразный символ гармонии, так как в мире созидание и разрушение всегда находятся в балансе и стремятся уравновесить друг друга.

Хронотоп романа определяет два археологических слоя, которые взаимодействуют между собой. Первый временной пласт относится к современности, к отклику на события в послевоенной Германии 1940-х годов. Этот слой точно связан с периодом возникновения романа (1947 год) – люди живут в разрушенном городе, который остался только катакомбами. Улицы и проспекты являли собой картину запустения и разорения. Второй временной пласт, включающий в себя реальность города за рекой, Архив, Префектуру Высокого Комиссара, создает картину идеально организованного города. Первый описанный временной промежуток включает в себе элементы критического осмысления от самого автора, в то время как другой аспект намекает на идеальный образец построения отношений: люди – власть.

Следует обратиться к факту отсутствия названия города за рекой. Можно сделать вывод, что город обладает типичными качествами для понятия этого свойства. По мнению исследователя А. Фрайсфельда, анонимный город становится определенным топосом, с которым связывались сложные попытки нового городского ориентирования [29, с. 41]. С одной стороны городское пространство сохраняет четкие границы реальности (казармы находятся на полигоне, архив как центральное сооружение, рельсы проходят по определенным улицам, фонтан служит местом встречи героев), однако образ «мировой пустыни» обобщает вышеуказанные топографические ориентиры. Познание сущности истории и человека возможно через последнее, именно анонимность города за рекой помогает Роберту Линдхофу осознать главный аспект его пребывания: «Жизнь служит смерти, опыт смерти - живым» [1, с. 357].

Националистические настроения самой Германии могут быть преодолены при помощи экзистенциальных пограничных переживаний, местом свершения которых и служит «мировая пустыня». Таким образом, вневременной характер города позволяет каждому проникнуть в него, в том числе и читателю произведения. С другой стороны анонимность априори заключает в своей структуре аспект забвения, так как героям суждено постепенно избавиться от «лживого» знания и устранить воспоминания о прошлом существовании (герои постепенно забывают о жизни в прошлом). Однако, благодаря четкой организации пространства, сам город обладает памятью, которая аккумулирует прошлое, настоящее и будущее в одной точке [23, с. 31].

Таким образом, две реальности взаимно сочетаются в рамках гибридной структуры магического реализма. В отличие от хронотопа в повести Карпентьера А. «Концерт барокко», где Венеция представлена в качестве сцены в потоке движущегося круговорота исторических вех, образ города у Казака Г. самостоятельно аккумулирует временные пласты с откликом на реальность Германии 30-40х годов XX века. Главный герой – Роберт Линдхоф – находится в пространстве условного Идеального, когда настает момент принять философскую мудрость человечества и возвращаться на родину проповедовать истину. Создание времени и пространства в городе за рекой также подчиняется мифопоэтическим перспективам: когда-то человек был изгнан из рая, что привело к формированию городского пространства как среды для защиты индивидов. Образ города в культурах европейского типа воплощает определенный синтез четко обозначенных и реально существующих границ пространства в сочетании с духовными поисками человека, происходящими в «мировой пустыне». Гибридный характер хронотопа включает в себя сочетание мифологического пласта (переход в Аид, перевозчик Харон) с использованием общемировых символов (город-призрак, река забвения).

3.2. Временной и пространственный аспект в повести А. Карпентьера «Концерт барокко» через призму магического реализма

Все герои А. Карпентьера проходят определенный этап изменений в своем сознании. Движение – неперенное условие их духовной жизни, способ самореализации характера [35, с. 47]. Так, практически каждый герой может являться носителем «голоса автора». «Ищущие» герои А. Карпентьера, кроме того есть порождение ищущей культуры и отчасти ее олицетворение исторического развития. В качестве носителей латиноамериканской самобытности перед нами предстают коренные племена (индейцы) или афроамериканцы, отличающиеся от европейцев типом мышления и мировосприятия. Их дорациональное и магическое мировидение поднимают их на ступень коллективного мифологического сознания, которое высвечивает историческую действительность [22, с. 16]. Сюжетная основа повести заключается в путешествии из Мексики через Гавану в Европу героев-масок (Хозяин – Мексика, негр Филомено – Куба), что воплощает развитие во времени человеческой культуры, увиденной с «американской» и теперь уже универсальной точки зрения.

На протяжении повести автор не раз показывает, что правила и принципы рационализма, действующие в Европе, не приживаются на почве нового континента. Хронотоп повести также помогает осмыслить модель «взаимодействия миров» в историческом плане. А. Карпентьер расширяет рамки повествования: герои следуют из Мексики в Европу, и Венеция предстает перед читателем прообразом «учебной сцены» или «заколдованного острова» («Венеция как будто с каждым часом все глубже погружалась в мутные, взбаламученные воды» [3, с. 62]) в потоке движущегося времени.

А. Карпентьер считал, что синтез и взаимодействие элементов помогут проследить становление культуры, процесс развития предстает перед нами чередой концертов. Поэтому из пространственных реалий мы наблюдаем только приют Скорбящей Богоматери, где царит дух карнавала, движения, ритмов и музыки. В сравнении с Храмом из романа Г. Казака, где властвует безмолвие,

тотальная тишина, где люди в часы упражнений превращаются в статуи, а за реальностью наблюдает Всевидящее Око, латиноамериканский вариант оказывается под влиянием культуры аборигенов и кубинского карнавала.

Настоящие исторические драмы разыграны за пределами «венедианского» хронотопа на примере пьесы, в которой перевираются действительные исторические реалии. Кубинский негр Филомено повествует о своем дедушке Сильвестре Бальбоа, который являлся героем поэмы «Зерцало Терпения». Описание первого барочного концерта из этой поэмы рисует перед читателем пространство вечнозеленого кубинского леса, где завоеватели отпраздновали победу в слиянии европейско-испанских, негритянских и индейских лейтмотивов и ритмов.

Показательны слова негра Филомено о том, что только благодаря «театру можно вернуться назад и жить независимо от теперешней телесной оболочки, театр очищает от тревог, скрытых в тайных глубинах нашей души» [3, с. 118]. В финале романа тип хронотопа сводится к интегрирующему, так как негр Филомено попадает на концерт jazz-session, где особо остро чувствует всеохватывающее стремление к исторической сопричастности, что выражается музыкальной композицией Луи Армстронга «I can't give You Anything but Love, Baby». Именно этот герой призван воплотить музыкальное начало как циклическое движение исторического процесса, «вечную повторяемость», главный аспект которой коренится в самом повторении [24, с. 232].

Описывая хронотоп повести стоит учесть и роль театрального представления, поставленного по рассказу мексиканца Хозяина о Монтесуме. Функция данного театрального действия сводится к тому, что чужое тенденциозное слово и «некорректный пересказ» исторического сюжета не способны создать гармонический ход хронологического процесса. «Чужое слово о Латинской Америке» трактуется А. Карпентьером как своего рода мобилизующий фактор исторического процесса: Действо провоцирует Деяние, изменяющее мир. Основной константой исторического аспекта у писателя является неразрывность сосуществования истории и культуры, поэтому Деяние

становится сюжетом Действа («пересказ» сюжет пьесы). Реконструкция вышеописанных элементов повести А. Карпентьера приводит к полноценному осмыслению философии культуры, с исторической точки зрения, воплотившейся в этом его произведении [32, с. 67].

При анализе исторического аспекта в контексте магического реализма символ барочного концерта демонстрируется А. Карпентьером как определенный синтез культур, которые выступают основой новой гармонии и пространственного расширения, где происходит «переоркестровка» звучащих элементов и добавление к ним элементов других европейских культур при сохранении самобытности. В данном контексте показателен эпизод большого концерта (*concerto grosso*), где концерт – это музыкально-театральное Действо на сюжет Истории, барокко – форма реализации и художественного воплощения Истории. Здесь в одной временной точке происходит слияние различных стилей музыкальных произведений, персонажей истории, временных пластов. Необычайные пассажи Вивальди, Скарлатти и Генделя образовали воодушевленный синтез с колоритной «музыкой» негра Филомено, отстукивающего акценты и синкопы от медных котлов. Историческое время реализуется в музыкальном начале, которое является конструктивной позицией в творческом методе писателя.

Герои повести индивидуализированы таким образом, чтобы олицетворять типы-маски, характерные для той или иной страны (Хозяин – Мексика, Слуга, негр Филомено – Куба). Поэтому утверждение хаотичности латиноамериканского пространства в противовес европейской упорядоченности приводит символы-маски в центр веселого карнавала культуры, в котором разные культурные реалии синтезированы в единстве карнавального времени, наполненного неожиданностью.

Карнавал отражается и преломляется через многофокусную призму искусства, вследствие чего «магическое» обладает жизненной возможностью [46, с. 101]. Фантасмагорический мировой концерт предстает жизнеутверждающим и чувственным, воплощается в синтезе мировых культур

и единении человечества. Именно такая интерпретация «большого концерта» может находиться в оппозиции к догматическому и интеллектуальному европейскому барокко.

«Магическая» сторона карнавала также отсылает к историческим процессам в Латинской Америке после Второй Мировой войны. Отражением такого опыта становится тяготение к радости в сочетании с периодически вспыхивающим желанием гротескных ситуаций, как например эпизоды концерта в Венеции. После Большого концерта в приюте Скорбящей Богоматери и отдыха у гробовых плит на кладбище, герои замечают действия мавров в финале повести, так как они «возвещают о смене актов или частей концерта барокко» (смена эпох) с помощью молоточков на Часовой башне Венеции [13, с. 15].

Важно отметить, что в создании пространственных оппозиций радикально переосмыслена христианская дихотомия «земля – небо», «верх – низ». В европейской культуре понятие «земное» в оппозиции к «небесному» содержит в себе ряд негативных значений, ассоциируясь с началом плотским, греховным, темным, печальным, inferнальным; а «небо» («верх») по традиции мыслится как сфера божественного, духовного, разумного, как источник сета и истины [37, с. 34].

Показательна локация барочного концерта в начале XVIII века в Венеции. Приют Скорбящей богоматери предстает именно как сценическая декорация: «...мрамор и лепные гирлянды, ряды стульев, драпировки и позолота, ковры, картины на библейские сюжеты делали его похожим не то на театр без сцены, не то на церковь без алтаря, создавали впечатление монастырского благочестия и светской суетности, показного блеска и тайны» [3, с. 140]. В вихре карнавала мировой культуры кружатся великие композиторы и писатели разных времен и народов: одни уже названы, других надо угадать: «Маска, кто ты?». Переосмысление традиционной пространственной оппозиции «верх – низ» было продиктовано тем особым смыслом, какой приобрел в мышлении многих латиноамериканских писателей, в том числе кубинских, образ земли.

Универсальное мифологическое восприятие земли, а не церкви или храма – это образ матери, плодотворной силы. Поэтому в латиноамериканской прозе герой, воплощающий подлинность, почти всегда связан с неким «земным» прототипом религии.

Таким образом, А. Карпентьер выстраивает антитезу в создании мирового пространства, представляет читателям сознание представителей культуры Старого и Нового Света. Хронотоп латиноамериканского магического реализма детализируется на культурно-историческом развитии в процессе, указывает на слияние различных временных пластов (от XVII века к эпохе джаза), раскрывает временные рамки через призму барочных концертов. Герои повести также способствуют выявлению специфических черт хронотопа: Хозяин, его перевоплощение в Монтесуму, негр Филомено и его рассказ о его далеком предке, композиторы (Гендель, Вивальди, Скарлатти, Стравинский) – все это дает читателю убедиться, что в карнавале мировой культуры действуют специфичные законы карнавального времени, где едва прослеживается грань между реальностью и историей.

Таким образом, способы создания времени и пространства в романе Г. Казака и повести А. Карпентьера обладают как общими чертами, так и отличительными особенностями: черты узнаваемой реальности возможно проследить с точностью как в немецкой версии (Германия 30-40х годов), так и в латиноамериканской версии (Мексика, Гаванна, Венеция). Синтез мифологем прошлого также отражает национальную специфику этих стран: в немецком варианте мифология Древней Греции и Древнего Востока помогает писателю осмыслить произошедшие изменения применительно к реалиям немецкой действительности 30-40х годов. В латиноамериканском варианте магического реализма А. Карпентьер возвращается к истокам своей же Родины, поиск и самоидентификация культуры отражается в креольских сказаниях, негритянских музыкальных ритмах, карнавальном духе. С точки зрения типов повествования наблюдаются коренные различия, что влияет на формирование хронотопа произведений. Так например, в повести «Концерт барокко» читатель

сталкивается с техникой дубляжа – последовательность сюжета с разделением на различные интерпретации (в ходе путешествия как центральной сюжетной линии, можно отметить приемы ретардации: герои рассказывают различные истории, сравнивая с исторической сущностью свое культуры). В немецкой версии магического реализма частотен синтез мировоззрений и взглядов на историю в единой точке повествования, когда время становится неподвижным, однако возможно познать истину человечества (Роберт Линдхоф приобщается к мировой истине в разговоре с философами Архива и постепенно перестает ощущать время).

Заключение

В целом, представители магического реализма отрицают плодотворность рационалистического мышления в ходе осмысления исторического и культурного развития общества и страны, что приводит к созданию мифически-магической модели мироздания. Основными проблемами в произведениях магического реализма являются сосуществование традиционной местной культуры и культуры европейской, уникальной и универсальной, их противостояние и подчас синтез, к тому же выявление действительных исторических реалий страны и их отклик на них через призму обозначенного литературного направления. В игнорировании политических границ, отрицании привязанности человека к месту его рождения буквально осуществлена позиция большинства современных культур как культур-кочевников, принимающих все новое и сохраняющих свое традиционное.

При всех национальных различиях латиноамериканской и немецкой версии магического реализма и интерпретируемых в них концепций истории, культуры, реальности, времени и места в анализируемых произведениях обнаруживается как общие аспекты, так и принципиально разный подход к интерпретации исторического процесса своей родины. На примере судеб главных героев романа Г. Казака и повести А. Карпентьера выявляется проблема ответственности личности в ходе исторического развития действительности. Доктор Линдхоф (роман «Город за рекой») вынужден «познать» жизнеподобную магическую реальность, которая наполнена узнаваемыми чертами разрушенной Германии, что характеризует исторический концепт в немецком магическом реализме. В повести А. Карпентьера «Концерт барокко», главные герои Хозяин и Филомено оказываются причастными ко «всеобщему Действию», отражающему исторический пласт латиноамериканских реалий. Существенное свойство латиноамериканского магического реализма с позиции самоидентификации и самоопределения заключается в поиске «своего в чужом», заимствовании в процессе исторического диалога культур

западноевропейских моделей и категорий и приспособлении их для выражения собственной самобытности.

Роман и повесть, выбранные для анализа, обладают рядом специфических черт, что выделяет их из произведений традиционного реализма. Отказ от изображения характеров с позиции детерминированно-психологического аспекта не фигурирует в структуре произведений, авторы пытаются объяснить мироустройство в комплексе и абстрактной модели. Главный герой Г. Казака является историком искусствоведом, что наводит на мысль о причастности его к мировой истории, а затем, проходя «путь воспитания», Роберт Линдхоф «взрослеет» до пророка, что ставит его в один ряд с мудрецами из «потустороннего» Архива города за рекой и отсылает к титаническим героям предшествующей литературной традиции - романтизма. Герои А. Карпентьера – Хозяин и Филомено также приобщаются к общемировому пространству барочного концерта и карнавала, с помощью которого автор стремится акцентировать на их национальной принадлежности, которая принимает форму маски из латиноамериканской культуры. Приверженцы Старого Света, они проходят «свой путь воспитания», который помогает им осознать уникальность и самобытность латиноамериканского континента.

Говоря о различиях на этом уровне изображения истории и характеров, стоит отметить и принципиальные различия: немецкий магический реализм стремится ограничить рамки узнаваемой действительности (читатель понимает, что действия происходят после Второй мировой войны), в то время как латиноамериканская версия представляет нам узнаваемую реальность без четко обозначенных временных и пространственных характеристик.

Следующей чертой, позволяющей отнести выбранные для анализа произведения к магическому реализму, является использование исторических типов мировоззрений, такие как синкретический (миф/фольклор), рациональный, мистический, религиозный и т.д. В немецкой версии магического реализма, мы наблюдаем приверженность автора к философии Древнего Востока, приобщению героев романа к образам из древнегреческой

мифологии, что помогает аллегорическим способом взглянуть на историю Германии 30-40х годов. Более того, опыт предшествующих литературных традиций (в частности романтизм) способствует гармонично связать две реальности, при котором действительное и ирреального будут существовать в естественной и гибридной структуре. Латиноамериканская версия магического реализма также обращается к опыту предшествующих поколений, в частности к фольклору негров-креолов, мавров, индейцев, их музыке, чтобы до конца убедиться в собственной самобытности континентальной культуры. Однако в данном случае А. Карпентьеру понадобилось ввести в повествование и принцип антитезы, при котором герои из Нового Света сравнивают свою национальность и идентичность с европейской культурой. Стоит отметить, что противопоставление Старого и Нового Света носит скорее условный характер, так как водоворот барочного концерта не ставит четких пространственных, временных, культурных и национальных границ.

Таким образом, роман Г. Казака и повесть А. Карпентьера возможно рассматривать как репрезентативные произведения магического реализма, которые включают в себя основные принципы формирования хронотопа и структуры произведения магического реализма, общую идею о выявлении национальной идентичности и культурно-исторических проблем, что позволяет сформировать заключение о национальной специфике магического реализма.

ЛИТЕРАТУРА

Источники

1. Казак Г. Город за рекой. – М.: Прогресс, 1992. – 437 с.
2. Казак Г. Большая сеть. – М.: Прогресс, 1992. – 380 с.
3. Карпентьер А. Избранное: Царство земное, Век просвещения, Концерт барокко, Арфа и тень. – М.: Художественная литература, 1974. – 464 с.
4. Карпентьер А. Превратности метода. – М.: Правда, 1985. – 365 с.

Научно-критическая и теоретическая литература

5. Бауэрс М.Э. Магический реализм // Социальные и гуманитарные науки. Литературоведение. – М.: РАН, 2006. – № 3. – С. 63-68.
6. Биякаева А.В. Взаимосвязь уровней художественной реальности в текстах современного магического реализма // Вестник ОГПУ Гуманитарные исследования. – Омск, 2017. – № 2(15). – С.70-73.
7. Биякаева А.В. Гибридизация нарративных перспектив в литературе магического реализма как выражение его синтетической дуальности // Знание. – Киев: Изд-во Serenity-Group, 2017. - № 44. – С. 87-91.
8. Биякаева А.В. О значении истины для природы двойственности художественной реальности в магическом реализме // Материалы III всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Омск: Изд-во ОГПУ, 2015. – С. 273-278.
9. Биякаева А.В. Эффективность космополитического подхода в анализе литературы магического реализма // Наука о человеке: гуманитарные исследования.— Омск, 2016.— № 2 (24) – С. 34-37.
10. Гирин Ю.Н. К вопросу о латиноамериканской модели мира // Латинская Америка. – М.: Изд-во РАН, 1993. - № 9 – С. 59-69.
11. Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века. Феномен и некоторые пути его осмысления. // Доклады

- Научного центра славяно-германских исследований. – М.: Изд-во РАН, 1998. – 117 с.
12. Данилкова Ю.Ю. Г. Казак и Е. Замятин: к вопросу о роли мифологических аллюзий в антиутопии // Новый филологический вестник. – М.: Изд-во РГГУ, 2017. - № 4 (43). – С. 212-222.
 13. Данов Д.К. Дух карнавала. Магический реализм и гротеск. // Социальные и гуманитарные науки. Литературоведение. – М.: Изд-во РАН, 1998. – № 1. – С. 12-18.
 14. Ильина Л.Е. Магический реализм как отличительная особенность латиноамериканской литературы // Материалы Всероссийской научно-методической конференции. – Оренбург: Изд-во ОГУ, 2016. – С. 2025-2028.
 15. Кароннова С.А. Своеобразие жанра параболы в творчестве Г. Казака // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – М., 2016. - № 9 (2). – С. 15-17.
 16. Кауфман Л.С.. Творчество писателей-антифашистов в Германии в годы нацизма. Проблематика. Поэтика: дис. докт. филол. наук. – М., 1983. – 464 с.
 17. Кислицын К.Н. Магический реализм // Знание. Понимание. Умение. – М.: Изд-во МГУ, 2011. - № 1 – С. 274-277.
 18. Кислицын К.Н. Тезаурусный подход как основополагающий принцип осмысления экзистенциальных мотивов в литературе магического реализма // Тезаурусный анализ мировой культуры. – М.: Изд-во МГУ, 2011. – С. 52-64.
 19. Кофман А. Ф. Проблема магического реализма в латиноамериканском романе // Современный роман: Опыт исследования. – М.,1990. – С. 75-80.
 20. Кофман А.Ф. Истоки магического реализма в латиноамериканской литературе // Латинская Америка. – М.: Изд-во: РАН, 2015. - № 1. – С. 90-100.

21. Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира: дис. докт. филол. наук. – М., 1997. – 320 с.
22. Красовская Н.В. Магический реализм как способ реализации латиноамериканского концептуально-метафорического кода // Известия Саратовского университета. Филология. Журналистика. – Саратов: Изд-во СГУ, 2009. - № 2. – С. 14-17.
23. Куликов Ю.А. Трансформация моделей романтического двоемирия в романе Германа Казака «Город за рекой». – Челябинск: Изд-во Энциклопедия, 2014. – 50 с.
24. Кутейщикова В. Н. Новый латиноамериканский роман // Литературно-критические очерки. – М.: Советский писатель, 1983. – 424 с.
25. Кучумова Г.В. Роман Германа Казака "Город за рекой": традиции романа воспитания XVIII века // Другой XVIII век: Материалы третьей науч. конф. по пробл. лит. и культуры. – М., 2002. – С. 242-248.
26. Кучумова Г.В. Феномен измененного состояния сознания в романе Г. Казака «Город за рекой» // Психология литературного творчества и восприятия искусства. Межвуз. сборник научных трудов. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – С. 2-15.
27. Литература: миф и реальность // Сборник статей. – Казань. Изд-во: КГУ, 2004. – 260 с.
28. Лисицына Д.Е. Конечный пункт назначения урбанистического мыслителя. «Город за рекой» Г. Казак// Сборник трудов конференции PHÄNOMENOLOGIE, GESCHICHTE UND ANTHROPOLOGIE DES REISENS. – СПб: Изд-во СПбГУ, 2015. – С. 480-486.
29. Майорова Е.В. Структура городского пространства в романе Г. Казака «Город за рекой» // Вестник СПбГУ. Сер.9. – 2007. – № 3. – С. 37-41.
30. Мальчуков Л.И. Реализм и «магический реализм» в западногерманской литературе 1945-1949 годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Ленинград: Изд-во Ленингр. гос. ун-та им. А. А. Жданова, 1971. – 17 с.

31. Маслова Е.Г. Магический реализм как парадигма культурно-художественного сознания современного общества // Вестник ЧГПУ Гуманитарные парадигмы инновационного сознания современного общества. – Челябинск, 2012. - №10. – С. 254-269.
32. Машкова О.Ю. Поиски самоопределения в творчестве Алехо Карпентьера // Лингвистика и методика в высшей школе. – Гродно, 2012. - №4. – С. 65-68.
33. Между модернизмом и постмодернизмом: смена литературных эпох на Западе / Г.А. Фролов, О.О. Несмелова, Л.Ф. Хабибуллина, В.Б. Шамина, Е.Н. Шевченко, Ж.Г. Коновалова. – Казань: Изд-во КФУ, 2016. – 281 с.
34. Млечина И.В. Герман Казак // История литературы ФРГ. - М: Изд-во Наука, 1980. – С. 97-106.
35. Огнева Е.В. Автореферат диссертации Второй латиноамериканский цикл А. Карпентьера 1970-е годы. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 164 с.
36. Огнева Е.В. Концепция барокко как ведущего литературного стиля современной Латинской Америки // Тезисы конференции Изучение стиля как лингвистическая и литературоведческая проблема. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – С. 38-39.
37. Огнева Е.В. Октавио Пас и Алехо Карпентьер: сближение удаленных реальностей // Вопросы иберо-романистики. – М.: Изд-во МГУ, 2015. –№ 14. – С. 31-38.
38. Огнева Е.В. Механизмы культурообразования в Латинской Америке // Социальные и гуманитарные науки. Литературоведение. – М.: Наука, 1996. – № 2. – С. 111-117.
39. Осповат Л.С. Человек и история в творчестве А. Карпентьера // Сборник: Приглашение к диалогу. Латинская Америка: размышления о культуре континента. – М.: Изд-во Прогресс, 1986. – 471 с.
40. Пешков Д.И. Пути американизации барокко // Латинская Америка. – М.: Изд-во РАН, 2014. – № 1. – С. 94-104.

41. Полукошко А.И. Концепт «река» в немецкой прозе магического реализма // Вестник БГУ. – 2008. – №5 – С. 230-235.
42. Тертерян И.А. Латиноамериканский роман и развитие реалистической формы // Сборник статей Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе 70-е гг. – М.: Изд-во РАН, 1982. – С. 104-134.
43. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М.: Изд-во Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
44. Тулина Т.Н. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре // Социальные и гуманитарные науки. Литературоведение. – М.: РАН, 2009. – № 3. – 270 с.
45. Фролов Г.А. Немецкий роман на переходе веков: искушение реализмом // Филология и культура. – Казань: Изд-во КФУ, 2014. - № 2. – С. 183-187.
46. Хилимов Ю.В. Латиноамериканский магический реализм в коммуникативном контексте феномена узнавания // Вопросы культурологии. – М.: Изд-во Панорама, 2014. – № 5. – С. 97-103.
47. Хрястунова С.А. К вопросу об образе главного героя романа Г. Казака «Город за рекой» // Вестник ОГПУ. – Оренбург, 2004. – №2 (36). – С. 53-56.
48. Хрястунова С.А. Поэтика романа Германа Казака «Город за рекой». Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Санкт-Петербург, 2005. – 139 с.
49. Шарыпина Т.А. Античность в литературной и философской мысли Германии первой половины XX века. – Н. Новгород: Изд-во НижГУ, 1998. – 136 с.
50. Шевченко Е.Н. Магический реализм Роланда Шиммельпфеннига // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: миметическое/антимиметическое: материалы V научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова. – Самара: Изд-во Инсома-пресс, 2013. – С. 110-122.

51. Шевченко Е.Н. Русско-немецкие литературные и культурные связи: диалоги и параллели. – Saarbrüchen: Lambert Academic Publishing, 2012. – 92 с.
52. Schroeder S. Rediscovering Magical Realism in the Americas. – Westport: Greenwood Publishing Group, 2004. – 183 p.

Справочная и учебная литература

53. Гугнин А.А. Магический реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Просвещение, 2001. – С. 489-492.
54. Кофман А.Ф. Магический реализм латиноамериканский // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Просвещение, 2001. – С. 492-493.
55. Фролов Г.А. Зарубежная литература XX века. Курс лекций: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений по направлению подготовки «Филология». – Казань: Изд-во КФУ, 2015. – 283 с.
56. Очерки по истории зарубежной литературы XX века / Новикова В.Г., Шарыпина Т.А., Кобленкова Д.В. // Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – Н. Новгород, 2008. – 236 с.
57. Flores A. Magical Realism in Spanish American Fiction // Hispania. Vol. 38. – 1955. - № 2. – P. 187-192.