

Содержание

Введение	3
Глава I. Магический реализм как жанр литературы.....	4
Глава II. Особенности магического реализма в творчестве Г. Г. Маркеса и Х. Л. Борхеса	8
Глава III. Лабиринт и мандала как атрибуты магического реализма	12
Заключение.....	15
Список использованной литературы.....	16

Введение

В 1925 немецкий искусствовед Франц Ро наградил группу молодых художников-авангардистов звучным именем «магические реалисты». Применительно к разновидности живописи термин используется до сих пор. Спустя год «магический реализм» добрался и до литературы — в одной из своих статей термин употребил итальянский критик и писатель Массимо Бонтемпелли. Понятие активно применялось несколько лет, но затем отошло на второй план.

Новое рождение «магического реализма» наступило благодаря венесуэльскому критику А. Услару-Пьетри, который в 1948 обозначил так отдельных представителей южноамериканской литературы. Очень долго «магическими реалистами» называли писателей только из Латинской Америки.

Бум латиноамериканской прозы, возникший в Европе и США 1960-х, постепенно привел к тому, что термин «магический реализм» стали употреблять применительно к творчеству и тех авторов, чья нога никогда не ступала на землю Южной Америки. Евро-американский магический реализм заметно отличается от латиноамериканского, ибо откровенно размещается на грани фэнтези и реалистического мейнстрима. Главные критерии евроамериканского магреализма — действие, как правило, происходит в нашем мире, странное волшебство не поддается законам и логике, при этом не вызывая удивления у окружающих, которые чаще всего даже не обращают внимания на происходящие чудеса.

В данной работе будет произведён краткий анализ с целью выявить особенности магического реализма в творчестве латиноамериканских писателей, особенно Г.Г. Маркеса и Х. Л. Борхеса

Глава I. Магический реализм как жанр литературы

Уже первая половина XX в. выдвинула особое понимание и функциональное употребление мифа. Миф перестал быть, как это обычно для литературы прошлого, условным одеянием современности. Как и многое другое, под пером писателей XX в. миф обрел исторические черты, был воспринят в своей самостоятельности и отдельности — как порождение далекой давности, освещающей повторяющиеся закономерности в общей жизни человечества. Обращение к мифу широко раздвигало временные границы произведения. Но помимо этого миф, заполнявший собой все пространство произведения или являвшийся в отдельных напоминаниях, а порою только в названии, давал возможность для бесконечной художественной игры, бесчисленных аналогий и параллелей, неожиданных «встреч», соответствий, бросающих свет на современность и ее объясняющих.

В литературе особое место получают символические выражения мифа. Особенно это характерно для латиноамериканской литературы.

Термин «магический реализм», впервые предложенный немецким искусствоведом Францем Ро применительно к живописи, а затем поддержанный Ортегой-и-Гассетом, в настоящее время определяет одно из наиболее интересных направлений латиноамериканской прозы.

В 1949 году в предисловии к повести «Царствие земное» Алехо Карпентьер охарактеризовал свое видение «реальности чудесного», предложив концепцию «магического реализма», которую можно свести к четырем основным позициям: а) Сама реальность Латинской Америки (история, география, этнический состав, культура) органически «чудесна»; б) Обилие чудесного в современной латиноамериканской прозе обусловлено верным отражением чудесной действительности континента; в) «Чудесное» латиноамериканского искусства противопоставлено «чудесному» литературы европейской как подлинное мнимому, естественное – искусственному; г)

«Мир чудесного» – одно из основных отличительных свойств латиноамериканской литературы.

Таким образом, говоря о магическом реализме как о литературном направлении, мы имеем в виду прежде всего некий сплав действительного и вымышленного, обыденного и сказочного, очевидного и чудесного. Это особый способ видения мира через призму народно-мифологического сознания. Вместе с тем магический реализм для Латинской Америки – это не «игра в сказку», но особенности самой действительности. Термин «магический реализм», таким образом, в достаточной мере условен, он описывает нечто, свойственное целому ряду произведений, в которых реальное видится через призму фольклорного сознания. Разумеется, данное определение магического реализма как художественного метода не исчерпывает всей глубины смыслов нового романа.

Классический южноамериканский «магический реализм» имеет свою специфику. Его герои, как правило, индейцы либо негры — выразители латиноамериканской самобытности, которые отличаются от европейцев типом мышления и восприятия действительности. В книгах латиноамериканских магреалистов присутствуют элементы откровенной фантастики, однако ничего общего с традиционной. В 1950-70-е годы латиноамериканский роман ворвался в жизнь миллионов людей: мировую известность завоевали книги Алехо Карпентьера, Мигеля Анхеля Астуриаса, Карлоса Фуэнтеса, Жоана Гимараэнса Розы, Аугусто Роа Бастоса, Хулио Кортасара, Габриэля Гарсиа Маркеса, Марио Варгаса Льосы, Хорхе Луиса Борхеса. Основным признаком философии и художественного метода латиноамериканских писателей стало их мифологическое мышление.

Гватемальский писатель Мигель Анхель Астуриас еще в юности проявлял большой интерес к жизни и культурному наследию индейцев майя. Первый сборник Астуриаса «Легенды Гватемалы» (1930) был авторской обработкой индейского фольклора. Идею своего знаменитого романа «Люди маиса» (1949), ставшего манифестом магреализма, Астуриас также

заимствовал из фольклора: индейцы Гватемалы считали, что человек сотворен из маиса, священного источника жизни. Конфликт романа разворачивается между аборигенами, для которых маис не просто пища насущная, и белыми колонистами, коим глубоко плевать на местные верования. А в романе «Ураган» (1950) повествуется о жизни сельскохозяйственных рабочих и их борьбе против американской банановой компании. Финал романа символичен: вызванный индейским шаманом ураган сметает плантации ненавистных янки.

Аргентинец Хулио Кортасар в гораздо большей мере, чем многие другие магреалисты, использовал литературный и культурный опыт Европы. Его сборник рассказов «Бестиарий» (1951) написан под явным влиянием фантастики Эдгара По. Стремление к необъяснимому характерно и для других сборников Кортасара — «Конец игры» (1956), «Секретное оружие» (1959), «Кто-то там бродит...» (1978). Так, персонаж «Другого неба» живет одновременно в двух эпохах и в двух городах — в Париже конца 19 века и в Буэнос-Айресе 1940-х. А герой новеллы «Ночью на спине, лицом кверху» одновременно умирает в больнице современного европейского города и на алтаре ацтекских жрецов доколумбовой Америки¹.

В новаторском романе «Игра в классики» (1963) Кортасар активно экспериментирует с литературной формой. Книга состоит из двух внешне независимых частей. Чтобы лучше понять идейный замысел романа, обе части следует читать «зигзагами», как при игре в «классики». Материал второй части представляет собой дополнительные эпизоды из жизни героев, отрывки из чужих книг, выдержки из газет, фрагменты из записок какого-то сумасшедшего, рассуждения некоего писателя. На протяжении всего романа Кортасар постоянно нарушает временную последовательность повествования, экспериментирует с синтаксисом, пунктуацией, орфографией.²

¹ Невский Б. Иллюзорный камуфляж. Магический реализм // Мир фантастики, 2006, № 39.

² Пестерев В. А. Модификация романной формы в прозе Запада во второй половине XX века. Волгоград: 1999 – С.47-48

Кубинец Алехо Карпентьер — создатель концепции «чудесной» или «магической» реальности как способа отражения латиноамериканской действительности. В предисловии к повести «Царство земное» автор сформулировал свое видение «чудесной реальности» Латинской Америки, в основе которой лежат девственность континента, где возможны самые невероятные вещи, а также особое мифологическое сознание населяющих его народов. Повесть посвящена истории Гаити на рубеже 19 века, когда бывшую французскую колонию сотрясали восстания рабов. Главный герой, черный раб Ти-Ноэль, воспринимает мир через призму языческой религии, для которой чудеса естественны, из-за чего история Гаити, увиденная его глазами, приобретает мифологический характер.

Глава II. Особенности магического реализма в творчестве Г. Г. Маркеса и Х. Л. Борхеса

Колумбиец Габриэль Гарсиа Маркес — самый яркий представитель современной латиноамериканской литературы. В центре его знаменитого романа «Сто лет одиночества» (1967) — история шести поколений семьи Буэндиа, живущей в маленьком, затерянном в сельве городке Макондо. В зашифрованном манускрипте волшебника-цыгана Мелькиадеса предсказана гибель последнего потомка Буэндиа в тот момент, когда записи будут прочитаны. Книга предсказаний хранится в семье со времен ее родоначальника — авантюриста Хосе Аркадио Буэндиа Первого. Через сто лет волшебную рукопись прочитывает Аурелиано Буэндиа Последний. Результат — его вместе с Макондо уничтожает чудовищный ураган, который символизирует угасание семьи.

Жанр романа не поддается точному определению — семейная хроника, историческая эпопея, сказочная притча с элементами литературной пародии? На примере одной семьи писатель создал образ всей Латинской Америки от эпохи конкистадоров до наших дней. Маркес применил новаторский ход, когда в начале романа события 16 и 19 веков сплавлены воедино, но по мере развития сюжета движение времени и событий постепенно ускоряется.

Особое место в определении структуры магического в «Ста лет одиночества» имеют мифы, причем как языческие, так и христианские. Сюжетную основу «Ста лет одиночества» составили обобщенные и пропущенные через призму фольклорных представлений библейские предания, вместе с тем здесь же мы найдем черты и древнегреческой трагедии, и романа-эпопеи.

Сама атмосфера романа магическая. Чрезмерность и излишества являются здесь нормой повседневности. Тут есть летающие ковры, на которых катаются дети, эпидемии бессонницы и беспамятства, бессмертные

военачальники, несмываемые со лбов пепельные кресты, возносящиеся на небо женщины. И все же, какой был магической не была реальность, созданная воображением Габриэля Гарсиа Маркеса, – это все-таки именно реальность. «Главное величие этой книги, – писал Марио Варгас Льюса, – состоит именно в том, что все в ней: действие и фон, символы и колдовство, предзнаменования и мифы – глубоко уходит корнями в реальность Латинской Америки, ею питается и в преобразованном виде отражает ее точно и беспощадно»³.

Действительно, как может фантастический роман быть таким точным отражением реальности? Дело в первую очередь в особом языке и взгляде, выбранном Маркесом, – сухом, слегка отстраненном и ничему на свете не удивляющемуся. О самых невероятных событиях он пишет едва ли не с подробностями газетного репортера. Он смешивает таинственное и каждодневное, благодаря чему невероятные события уже не кажутся совсем уж невозможными. Это смешение мы наблюдаем в наиболее показательном примере левитации – вознесении Ремедьос Прекрасной. Сам факт исчезновения в небе Ремедьос не кажется неправдоподобным благодаря очень «земной» детали – тем простыням, на которых она улетела.

Один из наиболее интересных и до сих пор не решенных вопросов, связанных с романом, – почему «Сто лет одиночества» заканчивается гибелью мира Макондо?

Существует по меньшей мере три уровня понимания этого апокалипсиса.

На бытовом, историческом уровне, появление банановой компании, проведенная железная дорога уничтожили город, как и многие реальные городки и селения Латинской Америки.

³ Дейнеко И. Поэтика магического реализма в романе Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества». Сайт Натальи Пасхарьян. www.natara.msk.ru

На сказочном уровне Макондо гибнет под гнетом заклятья, и гибель эта предопределена с самого начала, подтверждена в манускриптах Мелькиадеса и неизбежна по природе своей.

На уровне же поэтическом, гибель Макондо – это разрушение дома, символа одиночества. И действительно, ведь на самом деле эта гибель не стала внезапной трагедией, но логичным завершением процесса слияния дома с природой. Таким образом, по замыслу автора, финал означает гибель, но вместе с тем и торжество, начало, совмещенное с концом, то есть настоящее течение жизни.

Используя необыкновенно пестрый, локальный, чувственный материал латиноамериканской действительности, писатель показывает универсальные реалии человеческого существования. Магия в романе служит средством изображения реальной действительности, в основе же магического реализма лежит тот духовный процесс, который сами латиноамериканцы называют поиском своей самобытности и который с такой яркостью проявился в романе «Сто лет одиночества».

Еще один знаменитый роман Маркеса «Осень патриарха» (1975) — история об одиночестве абсолютной власти. Образ героя строится Маркесом на фантастическом гротеске. Диктатор-патриарх умирает в возрасте почти 200 лет после неоднократных воскресений, внешне он похож на гибрид человека и чудовища. Генерал — собирательный образ-карикатура латиноамериканского диктатора, коих в истории континента имелось предостаточно. Особый поэтический стиль, присущий «Осени патриарха», характерен для магического реализма карибских стран с их причудливым смешением рас, цивилизаций и религий.

Особое место в магическом реализме занимает творчество аргентинца Хорхе Луиса Борхеса, фактического родоначальника постмодернизма. Он написал не так много, в основном сборники рассказов, среди которых детективы и специфическая фантастика. Наиболее значительные «Юг», «Книга песка», «Круги руин», «Сон Колриджа» Произведения Борхеса ближе к

европейскому сюрреализму, чем к традиционному латиноамериканскому магреализму. В знаменитой «Вавилонской библиотеке» показано гигантское книгохранилище, где хранятся абсолютно все книги, даже те, которые хотя бы могли быть написаны, вроде истории будущего и автобиографий архангелов. А чего стоит идея «горячечной Библиотеки», когда одни тома случайным образом превращаются в другие, «смешивая и отрицая все, что утверждалось, как обезумевшее божество».⁴

⁴ Пестерев В. А. Модификация романной формы в прозе Запада во второй половине XX века. Волгоград: 1999 – С.79

Глава III. Лабиринт и мандала как атрибуты магического реализма

Магический реализм присутствует у Борхеса («Воображаемые стихи», «Сад разветвляющихся тропок», «Абенхакан эль Бохари, погибший в своем лабиринте») и Кортасера («Игра в классики»). В этом отношении показательно то, что восприятие культуры сконцентрировано в двух образах: лабиринта и мандалы. Выход за их границы и есть будущее. Но что такое пограничье? Это однобережный Океан, дикая, бескрайняя степь, источник опасностей, разрушения, гибели. Поэтому будущее воспринималось, как угроза, как мир варварства, недочеловечества. Хотя именно человека как личности в то время не существовало, была лишь некая социальная функция. Социальное время было замкнуто, из него не существовало выхода.

В фантастических по сюжетам новеллах, вымыслах-притчах (сборники «Вымышленные истории», «Алеф», «Строки бегущих песчинок») Борхес создал свой мир «знаний-лабиринта-загадок», в которых читатель выступает и как соавтор, и как со-загадчик. Активно используя метафорику зеркала и сна, выстроил многоотражённые миры-бусинки, нанизанные на единое вервие. Поиск нового в этих мирах склонял Борхеса к детективным чертам в его произведениях. Книжник, пишущий для книжных же людей, Борхес долгое время работал в библиотеке хранителем, пока слепота не помешала ему исполнять свой долг перед читающим человеком.

Приём лабиринта использует не только Борхес. В новаторском романе «Игра в классики» (1963) Кортасар активно экспериментирует с литературной формой. Книга состоит из двух внешне независимых частей. Чтобы лучше понять идейный замысел романа, обе части следует читать «зигзагами», как при игре в «классики». Материал второй части представляет собой дополнительные эпизоды из жизни героев, отрывки из чужих книг,

выдержки из газет, фрагменты из записок какого-то сумасшедшего, рассуждения некоего писателя.

Человек почему-то стремится освободиться от пут природы и паутины племенных связей, от приписанных ему еще до рождения ролевых функций и устойчивых стереотипов, становясь личностью и гражданином. «Городской воздух делает свободным» - данный афоризм, пожалуй, даже глубже того смысла, который вкладывался в него на излете Средневековья. На этой основе утверждались индивидуальность, персонализм, субъектность, крепилось обретаемое пространство свободы. Каждый раз освоение нового, отвоеванного человеком исторического «этажа» есть расширение социального и метафизического горизонта. На данном пути, называемом историей, можно выделить некоторое число выдающихся свершений, принципиальных подвигов (именно в такой динамичной форме, которая скрыта в данном слове), когда человек преодолевает окружающий мир и трансцендирует свое природное естество.

Важно все же другое: произошло, если так можно выразиться, просветление метафизического мира, ширилось освоение окружающего пространства, возникало ощущение духовной, культурной революции, которое было подтверждено жизнью.

Перелом истории, по отношению к которому «осевое время» являлось лишь увертюрой, происходит со стремительной экспансией реального, а не «конструктивистского» монотеизма, с историческим переворотом - появлением и утверждением на планете христианской цивилизации.

Колоссальная ментальная трансформация - понимание Бога как Личности и как Творца, охватывало Ойкумену. Но почему же история получает столь мощное ускорение именно после того, как часть человечества усваивает постулаты монотеизма, вырываясь из прежних, замкнутых пространств истории к ее новому пониманию и впечатляющему перевоплощению? Дело, по-видимому, в том, что «творение из ничего» подразумевает иной статус личности, подобной своему Творцу, созданной по

Его образу и подобию. Происходит революция сознания, духовный и ментальный переворот, ускоряется расколдовывание мира, снятие чар традиционалистской культуры и ритуальных заклятий-предписаний с человеческих действий.

В своих онтологических правах утверждается персонализм, индивидуальность, реализуется осознанная субъектность, самостийность человека. Ведь когда речь идет об уникальном существе, то в этой ситуации уже присутствует не только свобода личности, но и свобода выбора, свобода поступка, возможность безграничности даров, талантов и даже - забегая вперед, - идея иного социального строя.

Инициированный лабиринт выступает в роли своеобразного «зародыша» упорядоченности, многократно повторяя свою архетипическую форму и распространяя ее в окружающем пространстве. Это происходит благодаря модуляции энергетических и информационных потоков места силы, на котором он построен.

Ряд лабиринтов может функционировать в качестве гиперпространственного тоннеля, соединяющего нашу реальность с другими тонкоматериальными мирами. В древних источниках говорится о возможности использования лабиринтов для получения информации из прошлого и будущего, связи с другими местами Земли. Именно в этом качестве использовалось большинство лабиринтов в древности. Также существовали разнообразные лабиринты, использовавшиеся для связи шамана с мирами духов.

Наконец, лабиринт может выступать в качестве своеобразного «дренажного» отверстия, выбрасывая (выкачивая) энтропию (хаос) из нашей реальности в другие миры. В этом качестве он также работает как экологический прибор.

В этом отношении символ мандалы дополняет символ лабиринта как тоже магический атрибут при связи с параллельным пространством.

Заключение

Основные черты магического реализма на материале анализа произведений латиноамериканских авторов выявлены следующие:

- Фантастические элементы могут быть внутренне непротиворечивыми, но никогда не объясняются.
- Действующие лица принимают и не оспаривают логику магических элементов.
- Многочисленные детали сенсорного восприятия.
- Часто используются символы и образы.
- Эмоции и сексуальность человека как социального существа часто описаны очень подробно.
- Искажается течение времени, так что оно циклично или кажется отсутствующим. Ещё один приём состоит в коллапсе времени, когда настоящее повторяет или напоминает прошлое.
- Меняются местами причина и следствие — например, персонаж может страдать до трагических событий.
- Содержатся элементы фольклора и/или легенд
- События представляются с альтернативных точек зрения, то есть голос рассказчика переключается с третьего на первое лицо, часты переходы между точками зрения разных персонажей и внутренним монологом относительно общих взаимоотношений и воспоминаний.
- Прошлое контрастирует с настоящим, астральное с физическим, персонажи друг с другом.
- Открытый финал произведения позволяет читателю определить самому, что же было более правдивым и соответствующим строению мира — фантастическое или повседневное.

В магическом реализме особое место занимают магические символы. Лабиринт представляет собой разновидность мандалы, но мандалы, в

которой задано направление движения и имеется открытый вход и выход. Следует отметить что, как правило, сакральное пространство мандалы окружено специальным квадратом защиты. Таким образом, открытость лабиринтной мандалы делает её посредником между миром сакральным и миром проявленных форм, в котором мы живем. Важнейшим компонентом информационной среды является человеческая психика, дух, сознание. Современные научные исследования, связанные с изучением процессов саморегуляции в сложных нелинейных системах, качественно изменили наши представления о природе физической реальности окружающего нас мира.

Список использованной литературы

1. Дейнеко И. Поэтика магического реализма в романе Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества». Сайт Натальи Пасхарьян. www.natara.msk.ru
2. Невский Б. Иллюзорный камуфляж. Магический реализм //Мир фантастики, 2006, № 39.
3. Пестерев В. А. Модификация романной формы в прозе Запада во второй половине XX века. Волгоград: 1999 – 312 с.