

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт

(наименование института полностью)

Кафедра «Русский язык, литература и лингвокриминалистика»

(наименование)

45.03.01 Филология

(код и наименование направления подготовки / специальности)

Отечественная филология (русский язык и русская литература)

(направленность (профиль) / специализация)

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА (БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА)

на тему Хронотоп в произведениях магического реализма

Обучающийся

Д.В. Плотникова

(Инициалы Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель

канд. филол. наук, доцент М.Г. Лебявская

(ученая степень (при наличии), ученое звание (при наличии), Инициалы Фамилия)

Тольятти 2023

Аннотация

Бакалаврская работа посвящена изучению особенностей хронотопа в современных произведениях магического реализма (на материале сборника «Южнорусское Овчарово» Лоры Белоиван и романа «Сорок лет Чанчжоэ» Дмитрия Михайловича Липскерова).

В ходе исследования было необходимо решить следующие задачи:

- сделать обзор научных исследований, посвященных магическому реализму как художественному методу;
- выявить особенности произведений магического реализма, его взаимосвязи с мифом и неомифологизмом;
- проанализировать сборник «Южнорусское Овчарово» и роман «Сорок лет Чанчжоэ» с учетом их специфической хронотопической организации;
- проиллюстрировать символическое начало категорий хронотопа в представленных произведениях русского магического реализма.

В результате исследования были доказаны следующие положения:

- Хронотоп является универсальной категорией любого художественного произведения, однако в рамках магического реализма данная категория наделяется особым символическим значением, призванным проиллюстрировать мироведение автора.
- Хронотоп произведений магического реализма строится в соответствии с мифологическими представлениями, поскольку миф выступает в них как особый способ концептуализации мира.
- В контексте произведений магического реализма возникает поле для индивидуального мифологизирования, отражающегося зачастую в восприятии пространственных характеристик художественного произведения.

Апробация исследования проходила в виде устных докладов на конференциях: Всероссийской научно-практической междисциплинарной конференции «Молодежь. Наука. Общество» (Тольятти, декабрь 2021 года),

научно-практической конференции «Студенческие дни науки в ТГУ» (Тольятти, апрель 2022 года), на XVI Международной научно-практической конференции «Студенческие научные исследования» (Пенза, март 2023 года), научно-практической конференции «Студенческие дни науки в ТГУ» (Тольятти, апрель 2023 года).

По материалам бакалаврской работы подготовлены к публикации тезисы трех научных докладов.

Материалы бакалаврской работы были апробированы в ходе прохождения педагогической практики в школе МБУ «Школа №46 имени первого главного конструктора Волжского автомобильного завода Владимира Сергеевича Соловьева» городского округа. Тольятти на внеклассном мероприятии по литературе в 10 классе.

Оглавление

Введение.....	5
Глава 1 Теоретические основы магического реализма.....	9
1.1 Магический реализм как художественный метод.....	9
1.2 Магический реализм и неомифологизм.....	18
1.3 Значение хронотопа в произведениях магического реализма	24
Глава 2 Особенности хронотопа произведений магического реализма.....	32
2.1 Сборник Л. Белоиван «Южнорусское Овчарово»	32
2.2 Роман Д.М. Липскерова «Сорок лет Чанжоэ».....	41
Заключение.....	56
Список используемой литературы и используемых источников.....	59
Приложение А Сценарий проведенного тематического внеклассного мероприятия по литературе.....	63

Введение

Магический реализм как художественный метод возник в XX веке и стал ярким явлением литературного процесса, повлияв на многих авторов. В сложное для всего мира время магический реализм стал одним из способов осмысления усложняющегося положения художника, сумев примирить различные стороны жизни. В современном литературоведении под магическим реализмом чаще всего понимается «особый тип художественного мышления, свойственный разнородным явлениям в литературе XX века, при котором писатель отрицает плодотворность рационалистического мышления в стремлении выразить и художественно осмыслить мифически-магическую модель миропонимания и для которого характерно органичное использование элементов фантастики наряду с обязательным наличием черт легко опознаваемой исторической реальности» [32, с. 255]. Поскольку произведения магического реализма отражают мировосприятие автора, при анализе необходимо учитывать множество аспектов, влияющих на это самое мировосприятие (исторический, культурологический, философский, психологический и другие). Одним из значимых элементов любого художественного произведения является хронотоп, который, приобретая символическое значение может вместить и отразить в себе все вышеперечисленные аспекты авторского миропонимания.

Степень научной разработанности темы исследования. Об истории магического реализма как художественного метода писали А.А. Гугнин [14], А.Ф. Кофман [21], У.М. Панеш [37], Е.М. Мелетинский [33], [34].

Феномен магического реализма, его специфические характеристики и приемы были выявлены в работах К.Н. Кислицына [19], Е.Г. Масловой [32], И.Г. Зумбулидзе [15], Н.М. Шамсутдиновой [52].

Хронотоп в качестве компонента художественного произведения был изучен такими выдающимися учеными как М.М. Бахтин [3], Ю.М. Лотман [27], В.Н. Топоров [47], Г. Башляр [4], И. Рёгеци [43].

Актуальность данной работы обусловлена недостаточной степенью изученности магического реализма как художественного метода в отечественной литературе. Особый интерес изучения произведений Л. Белоиван и Д.М. Липскерова заключается в выявлении своеобразия произведений магического реализма вообще, а также отдельных способов и приемов для изображения художественной реальности посредством хронотопа, поскольку он представляется чрезвычайно емкой категорией любого литературного произведения.

Отдельные категории произведений магического реализма, в частности хронотоп, рассматриваются лишь как малая часть комплексного анализа, хотя являются смысловым ядром подобных произведений, поэтому изучение хронотопа в качестве главной структурной единицы произведений магического реализма определяет научную новизну данной работы.

Практическая значимость работы заключается в том, что результаты исследования могут быть использованы для изучения литературы в школе, служить дополнительным материалом для подготовки к практическим занятиям по литературным дисциплинам в вузе.

Целью данной работы является раскрытие особенностей хронотопа в произведениях магического реализма. Объектом исследования являются произведения магического реализма современных российских писателей, предметом исследования являются пространственные и темпоральные характеристики художественного мира в произведениях магического реализма.

Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

- сделать обзор научных исследований, посвященных магическому реализму как художественному методу;

- выявить особенности произведений магического реализма, его взаимосвязи с мифом и неомифологизмом;
- проанализировать сборник «Южнорусское Овчарово» и роман «Сорок лет Чанчжоэ» с учетом их специфической хронотопической организации;
- проиллюстрировать символическое начало категорий хронотопа в представленных произведениях русского магического реализма.

Для решения поставленных задач были использованы следующие методы исследования: метод наблюдения над текстом, метод анализа и синтеза, метод филологического анализа, сравнительно-сопоставительный метод, метод интертекстуального анализа, интерпретация.

Материалом исследования послужили произведения магического реализма современных российских писателей, в частности Л. Белоиван и Д.М. Липскерова, поскольку их творчество отражает особенности развития данного художественного метода, а также иллюстрирует значимость хронотопа в рамках магического реализма.

Положения, выносимые на защиту:

- Хронотоп является универсальной категорией любого художественного произведения, однако в рамках магического реализма данная категория наделяется особым символическим значением, призванным проиллюстрировать мироведение автора.
- Хронотоп произведений магического реализма строится в соответствии с мифологическими представлениями, поскольку миф выступает в них как особый способ концептуализации мира.
- В контексте произведений магического реализма возникает поле для индивидуального мифологизирования, отражающегося зачастую в восприятии пространственных характеристик художественного произведения.

Апробация исследования. Результаты бакалаврской работы были представлены в виде устных докладов на конференциях:

- Всероссийской студенческая научно-практическая междисциплинарная конференция «Молодежь. Наука. Общество» (Тольятти, декабрь 2021 года).

- Студенческие Дни науки в ТГУ: научно-практическая конференция (Тольятти, апрель 2022 года).

- Студенческие Дни науки в ТГУ: научно-практическая конференция (Тольятти, апрель 2023 года).

- XVI Международная научно-практическая конференция «Студенческие научные исследования» (Пенза, март 2023 года).

По материалам бакалаврской работы подготовлены к публикации тезисы научных докладов:

- Плотникова Д.В. Черты магического реализма в сборнике «Южнорусское Овчарово» Лоры Белоиван // Молодежь. Наука. Общество – 2021 : Сборник студенческих работ Всероссийской студенческой научно-практической междисциплинарной конференции, Тольятти, 20-24 декабря 2021 года / Отв. За выпуск С.Х. Петерайтис. Тольятти: Тольяттинский государственный университет, 2023.

- Плотникова Д.В. Особенности хронотопа в произведениях магического реализма // Студенческие научные исследования: сборник статей XVI Международной научно-практической конференции. Пенза : МЦНС «Наука и Просвещение», 2023.

- Плотникова Д.В. Хронотоп в произведениях магического реализма // «Студенческие Дни науки в ТГУ» : научно-практическая конференция (Тольятти, 03 апреля – 28 апреля 2023 года) (в печати).

Структура бакалаврской работы подчинена логике исследования и состоит из введения, двух глав, заключения, используемой литературы и используемых источников, а также приложения.

Глава 1 Теоретические основы магического реализма

1.1 Магический реализм как художественный метод

«Термин магический реализм был впервые введен искусствоведам Францем Роо в 1923 году в статье «К проблеме интерпретации Карла Хайдера. Замечания о постэкспрессионизме» [14, с. 5]. Изначально термин был применен в отношении живописи, Ф. Роо предлагал заменить им само понятие постэкспрессионизм. Под магическим реализмом понималось изображение «магической» стороны вещей и предметов при помощи «реалистических» средств. Позже понятие распространилось на различные формы искусства, в том числе оно вошло и в литературу, в частности итальянский писатель и критик Массимо Бонтемпелли в 1927 году отметил, что писатель должен в своей прозе органически соединить «мир реальный» и «мир воображаемый». При этом воображение художника выдвигается на центральное место, так как без воображения он не может творить новые мифы и легенды, без которых нельзя воссоздать сложное «двоемирие» XX века» [14, с. 26].

Говоря о магическом реализме как о художественном методе, необходимо обратить внимание на историю его возникновения и развития, поскольку принципы данного литературного направления сложились под влиянием культурных, исторических и социальных изменений XX века. У.М. Панеш в статье «Об эволюции метода и особенностях реализма XX века» отмечает, что именно социально-исторические перемены, приведшие к кризису позитивистской модели мира, стали причиной пересмотра отношения к традиционному реализму, создав предпосылки для его модернизации. Одной из его модификаций стал магический реализм, «особенности метода проявились здесь в соединении мифа, фольклорно-поэтического мышления с современной техникой письма. <...> Задача в этом случае – показать скрытые закономерности бытия, сложность человеческой

реакции на окружающую реальность, неизбежность нравственного выбора личности, определенной как логикой социально-исторического развития, так и неопределенными, подчас необъяснимыми движениями внутренней жизни» [37, с. 4]. Магический реализм стал ответом на новое положение художника в усложняющемся мире, примиряя разные стороны жизни – рациональную и иррациональную, а также измерения реального и воображаемого. По мнению Н.К. Кислицына магический реализм явился «реакцией современного искусства на новую, стремительно меняющуюся картину мира и сложную многоплановую реальность» [19, с. 274].

Говоря о магическом реализме, необходимо упомянуть, в первую очередь, латиноамериканскую литературу, поскольку именно с ней связано становление и развитие данного художественного метода. В латиноамериканской литературе нашли отражение многие специфические факты истории Южной Америки, а также особенности культуры народов, населяющих ее. На сегодняшний день существует несколько концепций истоков магического реализма в латиноамериканской литературе. Сторонники одной из концепций считают, что источником магического реализма стало осмысление в творчестве конкретных писателей фольклорно-мифологических элементов культуры Латинской Америки. В то же время прочие критики, к примеру А.Ф. Кофман в статье «Истоки магического реализма в латиноамериканской литературе», отмечают, что «использование мифа и фольклора предстает как идеологический акт, обусловленный исторической ситуацией, национальным или этническим сознанием, направлением в искусстве, наконец, личными пристрастиями или эстетическими задачами автора. Тем самым в профессиональных искусствах мифологические элементы подвержены идеологическим и субъективным интерпретациям и модификациям любого типа» [21, с. 91].

Во второй популярной теории об истоках магического реализма утверждается его связь с сюрреализмом: «для основоположников этой концепции решающее значение имеет то, что зачинатели «нового»

латиноамериканского романа и, как считается магического реализма, писатели Мигель Анхель Астуриас и Алехо Карпентьер, оба участвовали в сюрреалистическом движении во Франции» [21, с. 92]. Безусловно, авангардизм в целом и сюрреализм в частности оказали влияние на творчество М.А. Астуриаса и А. Карпентьера, но стоит отметить, что представителями данных течений они не являлись, поскольку элементы европейской культуры в произведениях они трансформировали и использовали в рамках собственного мироведения.

Третья теория принадлежит Алехо Карпентьеру, считавшему «чудесную реальность» и категорию «чудо» непосредственно присущими действительности Латинской Америки и противопоставляемыми европейскому миру. Таким образом концепция Карпентьера представляет мир как два полюса: обыкновенная, даже заурядная европейская действительность противопоставляется «американской чудесной реальности, которую мы обнаруживаем в первозданном, пульсирующем, вездесущем виде во всей латиноамериканской действительности. Здесь необычное – повседневность, и так было всегда» [17, с. 117]. А.Ф. Кофман, говоря о данной концепции, возражает, что категория «чудо» может быть лишь продуктом человеческого сознания, особым образом осмысливающего окружающую действительность, а не особенностью конкретной местности.

Исследователи имеют различные точки зрения на суть магического реализма как художественного метода и его задачи, например, Ф. Роо видит в магическом реализме стремление уйти от подражания реальным формам жизни, выразить скрытые связи между объектами и обыденным, которому до этого отказывали в какой-либо художественной значимости. Французский критик Э. Жалу отмечает, что роль магического реализма состоит в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям» [53, с. 229]. Итальянский писатель и критик

М. Бонтемпелли утверждает, что магический реализм позволяет не только обратиться к двум реальностям мира человека, внешней и внутренней, но и сконструировать их заново.

Несмотря на долгую историю развития магического реализма как художественного метода литературоведы предлагают различные трактовки данного явления. Существует два основных теоретических подхода для понимания магического реализма: 1) способ нового изображения картины мира, при котором фантастические черты не привнесены в нашу реальность, а являются ее неотъемлемой частью, и особый способ ее осмысления, 2) смешение двух реальностей, иллюстрирующее принцип «двоемирия».

К примеру, З.М. Потапова определяет магический реализм как «сочетание реалистической конкретности с гротескной фантастикой, смещающей реальные закономерности» [22, с. 692]. Также И.М. Фрадкин считает, что магический реализм представляет собой «способ повествования и изображения жизни, при котором материальный мир, предметная действительность сохраняют свой конкретный облик, но вместе с тем приобретают некое потустороннее, трансцендентальное значение, лежащее за пределами повседневной, бытовой, рационально постижимой системы мер» [48, с. 24]. Иначе говоря, З.М. Потапова и И.М. Фрадкин осмысливают магический реализм в качестве конкретного литературного приема, отказывая ему в многоплановости. Подобный подход в отечественном литературоведении объясняется особенностями исторического развития. Дискуссия о магическом реализме особо оживленно развернулась в Германии после 1945 года и была связана с конкретной общественной и литературной ситуацией первых послевоенных лет. Магический реализм не отвечал запросам набиравших популярность социалистического и критического реализма, он резко отличался не только по форме, но и по содержанию, не затрагивая злободневные проблемы.

В современном литературоведении под магическим реализмом чаще всего понимается «особый тип художественного мышления, свойственный

разнородным явлениям в литературе XX века, при котором писатель отрицает плодотворность рационалистического мышления в стремлении выразить и художественно осмыслить мифически-магическую модель миропонимания и для которого характерно органичное использование элементов фантастики наряду с обязательным наличием черт легко опознаваемой исторической реальности» [32, с. 255]. Мы отмечаем, что со временем определение магического реализма усложняется, он перестает трактоваться просто как прием, характеризующийся привнесением нереальных предметов и событий в реальный мир. Здесь же следует отметить особенности принципа «двоемирия», поскольку в рамках магического реализма он осмысливается иначе, чем в романтизме. Ирреальный мир не служит способом бегства от мира реального и не противостоит ему в привычном понимании, напротив, эти антиномичные, на первый взгляд, сущности сливаются в рамках одного пространства, в котором обыкновенные предметы и явления имеют «подтекст». Мир в магическом реализме многомерен, но не разделен.

Необходимо также отметить, что большинство исследователей все же сходятся во мнении, что именно в рамках магического реализма устраняется противопоставление «рациональное-иррациональное», что позволяет писателям проиллюстрировать взаимообусловленность этих двух начал в человеке и окружающем его мире. Впрочем, многие писатели XX века и вовсе не признавали подобных оппозиций, предлагая ввести такие понятия как «внерациональное», «нерационное» и прочее. Например, Р. Музиль, предлагая термин «нерационное», определяет его как «то, что не входит в сферу разума и его схематизирующей логики, но тем не менее доступно постижению и, во всяком случае, поэтическому изображению» [16, с. 296]. Подобные взгляды открывают новые возможности для определения и трактовки магического реализма, а также выявления присущих ему характеристик.

Современный исследователь А.А. Гугнин описывает особенности магического реализма так: «при внешне достоверном развертывании сюжета

и очевидной наглядности деталей повествование насыщается элементами, постоянно взрывающими изнутри мнимую очевидность и обнажающими все более глубокие и непознанные слои реальности до тех пор, пока привычная реальность расшатывается и за ней достаточно зримо обрисовываются контуры гораздо более страшной, объемной, неизвестной и неустойчиво мерцающей реальности, в которой начисто утрачивают свою значимость ориентиры и стереотипы поведения, выработанные на уровне первичной – обманно очевидной – реальности» [14, с. 69]. Иными словами, магический реализм подразумевает такой подход к произведению, при котором мы наблюдаем не соединение рационального и иррационального, а скорее внерациональное изображение, особое толкование автором окружающего мира. Интересно, что А.А. Гугнин пишет о способе осмысления мира в контексте магического реализма следующее: «С точки зрения комбинаций, выступающих в нем [магическом реализме] традиционных форм человеческого сознания здесь может присутствовать все, но, в первую очередь: мифически-магического сознание, функционирующее как национальная модель мира, или как иррационально-магическая интеллектуальная конструкция, или как мощный стихийный (пассионарный) прорыв на новые уровни ноосферы...» [14, с. 62].

При изучении магического реализма необходимо ответить на закономерно возникающий вопрос: реализовывался ли данный художественный метод за пределами Латинской Америки, применим ли данный термин, например, к русской литературе? Исследователи отмечают, что «в России истоки русского «магического реализма» можно отнести к реалистической прозе XIX века и к литературным процессам начала XX века» [19, с. 274]. В числе «основателей» русского магического реализма в первую очередь необходимо назвать Н.В. Гоголя. В.А. Подорога в работе «Строй произведения и литература Н. Гоголя» отмечает: «Чуден мир Гоголя. Но это не чудесный мир, а именно чудный. Чудо – это такое явление, которое несмотря на то, что оно происходит в реальности, отменяет ее законы. Чудо –

явление невозможного в отличие от чудного, явления странного, поразительного, о-чужденного и все же реального» [39, с. 207-208]. Безусловно, это соотносится с поэтикой многих произведений магического реализма, которые представляют ирреальное просто иной частью реального. Особое значение имеет творческое наследие Гоголя для все русской литературы, но в особенности для произведений магического реализма, именно поэтому мы считаем необходимым упомянуть о ряде особенных приемов Гоголя.

Говоря о поэтике произведений Н.В. Гоголя, мы должны отметить характерную и присущую многим из них амбивалентность, выражающуюся в наличии двух переплетенных миров, реального и ирреального, человеческого и бесовского. Интересна и форма проявления ирреального. Элементы потустороннего и мистического не привнесены извне, а являются неотъемлемой частью, органично и прочно вписанной в картину мира не только самого автора, но и его героев. В некоторых рассказах (например, «Вий», «Ночь перед Рождеством») ирреальное имеет вполне материальное воплощение. С другой стороны, во многих произведениях («Сорочинская ярмарка», «Майская ночь, или Утопленница») ирреальное проявляется завуалировано. Герои уже не лицом к лицу сталкиваются с потусторонним, а испытывают на себе лишь его влияние, необъяснимое воздействие, «например, в произведениях Н.В. Гоголя, в частности в петербургских повестях «Портрет» и «Невский проспект», «Нос», соотношение реального и чудесного уже не столько обусловлено влиянием фольклорно-сказочных мотивов, сколько общей, самодостаточной картиной «выморочной» демонической действительности, самой порождающей необычные и фантастические образы» [19, с. 274].

Особо необходимо отметить конкретные приемы для изображения ирреального в произведениях Н.В. Гоголя. В.Ю. Манн разделяет основные формы проявления странно-необычного в плане изображаемого на несколько групп:

- странное в поведении вещей («Указывается какое-либо неожиданное свойство обыкновенных вещей с подробным его описанием и – иногда – отказом дать приемлемое объяснение») [30, с. 110],

- странное во внешнем виде предметов («Речь идет о проявлении какой-либо аномалии в городском пейзаже, интерьере, нарядах») [30, с. 111],

- странное вмешательство животного в действие,

- дорожная путаница и неразбериха (В.Ю. Манн пишет, что эта, на первый взгляд, обычная форма берет свое начало из проявления фантастики, поскольку дорожная неразбериха либо случается непосредственно из-за вмешательства потусторонних сил, либо предшествует встречи с ними),

- странное и неожиданное в поведении персонажей (с точки зрения производимых действий),

- странное и неожиданное в суждении персонажей (с точки зрения произносимой героями речи),

- странное и необычное в именах и фамилиях персонажей.

Именно в эти формы Н.В. Гоголь переводит явную фантастику, когда персонифицированное зло уже не взаимодействует непосредственно с героем, именно алогизм происходящего, заключенный в странностях окружающего мира, намекает на незримое присутствие потустороннего. «Гоголь пишет в «Повести о том, как поссорился...»: «Возьмите часы, откройте их и посмотрите, что там делается! Не правда ли, чепуха страшная?». Это перевод на язык быта уже знакомого нам: «...какой-то злой демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе». Демон из художественного кругозора Гоголя исчез. Но осталась бессмысленно-странная смесь «кусков» и «обломков» [30, с. 126-127]. Иначе говоря, именно Н.В. Гоголь одним из первых русских писателей перевел фантастическое и его проявления в плоскость бытового, сделал обыденные вещи приметами и путями проявления ирреального. Все эти сферы и в магическом реализме также становятся полем для проявления ирреального.

Как любой художественный метод магический реализм имеет специфические характеристики и приемы. А.А. Гугнин обращает внимание на следующие из них: категория времени (свободное перемещение, сосуществование всех трех времен одновременно, пластичность времени), опора на вневременные мифические основы с отказом от психологического подхода, особенности пространства (замкнутость, строгая очерченность, действие его собственных законов). К.Н. Кислицын в статье «Магический реализм» называет следующие характеристики: наличие двойной реальности, искажение пространственного жизнеподобия, свидетельствующего о сверхреальном, магическом содержании, относительность и субъективность времени, замещение взгляда писателя взглядом примитивного человека, объяснение магического в тексте способностью автора и героя видеть реальность под определенным углом, отказ от психологического детерминизма, антиутопичность и антипрагматизм, национальный, духовный, исторический опыт как мотивировка сюжетных ситуаций и характеров, как культурный контекст повествования, доминирование экзистенциального восприятия. Но, как уже говорилось ранее, сам термин магический реализм довольно подвижен, поэтому прочие исследователи выделяют следующие его основополагающие признаки: «включение в реалистическое повествование сверхъестественного элемента, не поддающегося объяснению с позиции привычных законов универсума; изображение двух сосуществующих и взаимопроникающих художественных миров (реального и ирреального); скрытая позиция автора в отношении к изображению естественных и сверхъестественных событий; создание эффекта присутствия волшебного мира, достигаемого за счет реалистического описания необыкновенных образов или ситуаций; разрушение традиционного представления о временных и пространственных границах с целью раскрытия их относительности; стремление автора представить все вышеперечисленное в единой художественной целостности» [15, с. 3].

Таким образом, можно заключить, что магический реализм является собой художественный метод, подразумевающий специфический взгляд на литературное произведение как иллюстрацию соотношения реального и ирреального не только в рамках творчества, но и особого мироведения отдельного взятого творца – «носителя своего рода магической способности «заклясть» реальность, придать ей те или иные черты, – вплоть до таких, которые сделали бы ее приемлемой для человека» [15, с. 14-15].

1.2 Магический реализм и неомифологизм

Мифологизм, а следом и неомифологизм – характерное явление для литературы XX и XXI века, рассматривающееся исследователями и как концепция, и как прием, и как стоящее за этим приемом мироощущение [34]. Говоря о неомифологизме, прежде всего необходимо упомянуть, что миф есть ключевое понятие данного явления. При этом существует несколько концепций для понимания сущности мифа: аллегорическо-эвгемерическая, ритуально-социологическая, психологическая, трансцендентальная, структуралистская, символично-романтическая интерпретация, интерпретация мифа как «болезни языка», как поэзии и «прекрасной видимости», как нуминозного опыта [51]. В данной работе мы вслед за Е.М. Мелетинским трактуем термин «миф» как «некую емкую форму или структуру, которая способна воплотить наиболее фундаментальные черты человеческого мышления и социального поведения, а также художественной практики» [34, с. 9]. Мы подчеркиваем, что понимание мифа не должно сводиться к наивным представлениям о мире, воплощенных в конкретных мифологемах, напротив, в рамках неомифологизма мифологическое мышление признается наравне с научным, поскольку миф «... есть акт сознательной мысли, акт познания, объяснения *x* посредством совокупности прежде данных признаков, объединенных и доведенных до сознания словом или образом» [40, с. 240]. Это подтверждается различными исследователями, например,

Е.М. Мелетинский по этому поводу пишет: «Мифология не только не сводится к удовлетворению любопытства первобытного человека, но ее познавательный пафос подчинен гармонизирующей и упорядочивающей целенаправленности, ориентирован на такой целостный подход к миру, при котором не допускаются даже малейшие элементы хаотичности, неупорядоченности» [34, с. 199]. А.Ф. Лосев относительно сущности мифа утверждает, что «миф не есть выдумка или фикция, не есть фантастический вымысел, но – логически, то есть прежде всего диалектически, необходимая категория сознания и бытия вообще» [26, с. 113]. В данной работе мы соглашаемся с тем, что миф не может быть сведен к некой сумме мифологем, реализующих наивные представления о мире, и понимаем миф как универсальную форму классификации и интерпретации окружающего мира, которая обладает символическим языком и позволяет концептуализировать действительность. Ни сущность, ни функции мифа не перестали иметь значение для современного общества, потому что «миф сообщает исходные «сюжеты», утверждающие человека экзистенциально, а все, что имеет отношение к его существованию и способу пребывания в этом мире, касается его самым непосредственным способом» [54, с. 25].

Произведения магического реализма зачастую интерпретируют реальность посредством выявления оппозиций некоторых категорий бытия, в связи с этим необходимо сказать, что данная особенность отмечается и в мифологии, если понимать ее как «... поле ментальных операций бессознательных, но логических, логический инструмент для разрешения, для преодоления противоположностей» [33, с. 27]. Мифологическая мысль функционирует по принципу бинарной логики, посредством которой реализуется ряд оппозиций. Для разрешения антиномий зачастую вводится медиатор, среднее понятие, «примиряющее» противопоставленные явления. Являясь одновременно границей между ними, медиатор также представляет собой связь между антиномичными категориями, позволяя им сосуществовать. По утверждению Э. Кассирера миф не признает

фундаментального противопоставления истины и иллюзии, действительности и кажимости [18, с. 50-51]. Таким образом проявляется диффузность мифологического мышления, при котором различные категории, в том числе пространственные и временные, представляются слитными, не подлежащими дифференциации и разделению. Разумеется, это не означает, что оппозиций типа материальное-идеальное в рамках мифического мышления вовсе не существуют, но они развиваются по собственным законам, подчиняясь мифической достоверности. Иначе говоря, миф позволяет соединить воедино те представления человека о мире, которые традиционно противопоставляются друг другу, в связи с этим Е.М. Мелетинский замечает, что «специфическая модальность мифа предполагает неразличение реального и идеального, начала и сущности, бытия и небытия» [33, с. 20-21]. Миф, признавая дуализм ряда понятий, допускает возможность их сосуществования, поэтому сверхъестественное в мифе сочетается с вещественным, временами даже предметным миром, таким образом реализуется еще одна особенность мифологического мышления, а именно «претворение общих представлений в чувственно-конкретной форме» [34, с. 5]. Сложное взаимоотношение оппозиций преодолевается не только с помощью медиатора, но и иерархической организации мотивов, взаимодействие частей антиномии неодинаково на разных уровнях представления, «... это развитие может быть представлено и как гармоническое развертывание, как своеобразная «оркестровка» по разным уровням некоего исходного мифологического «ядра», и как вторичное упорядочивание первоначально гетерогенных мотивов путем их отождествления на одних и противопоставления на других уровнях» [34, с. 278].

Подобная слитность и взаимопроникновение противоположностей часто наблюдается и в магическом реализме. При этом Е.М. Мелетинский в работе «От мифа к литературе» отмечает, что главной мифологической оппозицией являются понятия «сакральный-профанный» [33, с. 30]. Данная

антиномия имеет большое значение в рамках осмысления произведений магического реализма, поскольку мир в них представлен многомерно для иллюстрации слитности различных времен и пространств.

Необходимо также упомянуть о своеобразии латиноамериканской литературы в этом ключе, поскольку она является наиболее сложной для понимания в рамках магического реализма. Причиной этому является ее многоплановость, латиноамериканский магический реализм невозможно рассматривать только с точки зрения мифа из-за культурно-исторической ситуации, которая «... делает возможным сосуществование и взаимопроникновение, доходящее порой до органического синтеза, элементов историзма и мифологизма, социального реализма и подлинной фольклорности, интерпретация которой колеблется между в сущности романтическим воспеванием национальной самобытности и модернистскими поисками повторяющихся архетипов» [34, с. 434].

Однако миф при этом не перестает быть одним из ключевых понятий для корректного понимания произведений магического реализма, являясь основой и орудием для мифологизирования. А.Ф. Лосев в работе «Диалектика мифа» вводит категорию «чудо» (которая является ключевой и для магического реализма, вспомним чудесную реальность А. Карпентьера), фактически приравнивая ее к мифу, мысля ее как неотделимую часть мифа вообще.

Таким образом, мы можем рассматривать миф как способ конструирования картины мира, так или иначе отражающейся в художественных произведениях. Говоря о тенденции возрождения мифа в литературе вообще, Е.М. Мелетинский отмечает, что «в литературном мифологизме на первый план выступает идея вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов под разными «масками», своеобразной замещаемости литературных и мифологических героев, делаются попытки мифологизации житейской прозы писателями и

выявления скрытых мифологических основ реализма литературными критиками» [34, с. 6].

Особо отметим, что при анализе произведений магического реализма необходимо обращаться к понятию неомифологизм, поскольку художественное пространство магического реализма реализует в себе единство трех реальностей в мифологии: эмпирической (чувственной, физической), внеэмпирической (сверхчувственной, метафизической) и надэмпирической (мистической, трансцендентной) [20, с. 153]. Все эти факты свидетельствуют о тесной взаимосвязи магического реализма и мифа, в широком понимании этого термина.

Таким образом, понимая под термином магический реализм художественный принцип, при котором автор особым образом осмысливает существующую реальность, художественно отражая и показывая ее под необычным углом, привлекая тем самым элементы сверхъестественного, мистического или просто иррационально, мы неизбежно сталкиваемся с неомифологизмом, поскольку многие произведения магического реализма уходят корнями в мифы и мифологемы. В.П. Руднев толкует неомифологизм как актуализацию интереса к изучению мифа, причем «в роли мифа «подсвечивающего» сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого» [44]. Подобная концепция в литературоведении позволяет исследователям выделить «группу жанров, где человек соотносится не столько с жизнью общества, сколько с космическими началами, универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия» [50, с. 362].

Особо заметим, что в рамках неомифологизма зачастую выстраивается особый тип мифа, соотносимый с современной историей, культурой и литературой с использованием паттернов мифологического мышления. Это не значит, что классические архетипы в неомифологизме утрачивают

актуальность, но меняется их интерпретация. Я.В. Погребная отмечает, что конкретный миф может вообще не упоминаться автором, поскольку «неомифологизм апеллирует к общим схемам мифологического мышления, к комплексу мифов, образующих сферу коллективного бессознательного, предполагая соотнесенность нового текста с архетипом, часто не интерпретируя некоторый архаический миф как таковой» [38].

Учитывая все эти факты, можно заключить, что миф используется в современном литературном процессе как способ для концептуализации мира, а также как материал для самостоятельного мифологизирования, что и позволяет говорить о таком явлении как неомифологизм. М. Элиаде пишет: «Мифологическое мышление может оставить позади свои прежние формы, может адаптироваться к новым культурным модам. Но оно не может исчезнуть окончательно» [54, с. 26].

Неизбывность мифа как миропонимания связана также с его дуальной структурой, В.Н. Топоров так определял его двойственную природу: «...тексты реализуют два, казалось бы, противоположных аспекта: с одной стороны, актуальная конкретность и единственность (здесь и теперь), исчерпываемость смысла текста одним случаем, с другой стороны, потенциальная неисчерпаемость (везде и всегда) и множественность смыслов, способность откликаться на разные ситуации» [46, с. 33].

Поскольку «... мифологическая мысли сконцентрирована на таких «метафизических» проблемах, как тайна рождения и смерти, судьба» [34, с. 198], неудивительно, что литераторы используют не только конкретные мифологемы и архетипы, но занимаются мифотворчеством в рамках собственных произведений, которое позволяет им подчеркнуть «... неизбежную повторяемость одних и тех же неразрешимых коллизий...» [34, с. 352].

Таким образом в современной литературе феномен неомифологизма предполагает с одной стороны актуализацию классических мифов и отдельных их элементов, с другой стороны создание по данной модели

современного мифа, в котором на первый план выходит не сакральное значение архаичного оригинала, а положение героя в мире, осмысливаемом посредством этого мифа как «формы целостного массового переживания и истолкования действительности при помощи чувственно-наглядных образов, считающихся самостоятельными явлениями реальности» [12].

1.3 Значение хронотопа в произведениях магического реализма

Затрагивая хронотоп как структурный компонент, присущий любому художественному произведению, нельзя обойти вниманием представление о географическом пространстве и реальном времени, поскольку восприятие данных категорий являются истоком хронотопа. При анализе хронотопической организации художественного текста следует учитывать, что она представляет собой знаковую систему, включающую в себя несколько кодов: исторический, культурологический, философско-эстетический, религиозно-мифологический, географический.

В широком смысле понятие хронотоп трактуют как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [3, с. 234]. Рассмотрение хронотопа важно, поскольку время и пространство играют основополагающую роль в восприятии мира художественного произведения, а также его отношения к реальной действительности. При подчеркнутой взаимосвязи категорий хронотопа исследователи считают, что существует доминирующая составляющая, так, например, Ю.М. Лотман особо выделяет категорию пространства: «Характерно, что в русской литературе география становится одним из доминирующих художественных средств выражения» [29, с. 746], в то время как М.М. Бахтин считает, что ведущим началом в хронотопе является время [3].

Пространственно-временные характеристики любого художественного произведения являются универсальными категориями, позволяющими при

этом определить его специфические черты, поскольку для отражения реальности используются различные жанровые методы и приемы. По замечанию М.М. Бахтина хронотоп имеет не только сюжетное значение, являясь организационным центром любого произведения, но также обладает изобразительным значением, выражающимся в том, что все абстрактные элементы реализуются, получают наполнение и образность именно через хронотоп [3]. Такие категории как время и пространство в художественном произведении приобретают символическое значение, «... поскольку художественное пространство становится формальной системой для построения различных, в том числе и этических, моделей, возникает возможность моральной характеристики литературных персонажей через сопутствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора» [28, с. 255]. Иными словами, хронотоп является многомерной характеристикой художественного произведения, поскольку не только дает представление об условиях развития действия в нем, отражая черты существующей реальности, но и является центром взаимодействия таких характеристик как время и пространство, при этом обладая способностью наделяться аксиологическим значением в рамках произведения. Необходимо помнить, что нельзя отождествлять художественное время и пространства с реальными, поскольку они отличаются условностью, дискретностью, многомерностью, образностью и субъективностью [1].

В своей работе, посвященной хронотопу, М.М. Бахтин отмечает целостность времени и пространства, их взаимное влияние друг на друга и слитность в художественном произведении. Основной характеристикой хронотопа является «... слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется

временем» [3, с. 235]. Особо М.М. Бахтин выделяет три главные функции хронотопа в художественном произведении: сюжетобразующую, изобразительную и жанрообразующую [3].

Также следует помнить, что в художественном произведении хронотоп может включать в себя неограниченное количество других хронотопов, в сущности каждый мотив может иметь свой собственный хронотоп, этот факт освещает в своей работе М.М. Бахтин, он пишет: «В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора мы наблюдаем множество хронотопов и сложные, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, причем обычно один из них является объемлющим, или доминантным. Хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях» [3, с. 401]. Именно поэтому хронотопический анализ представляет определенную сложность, возникает необходимость описания не только основных категорий одного хронотопа, времени и пространства, но также требуется анализ их взаимоотношения внутри произведения, а далее и отношений между хронотопами.

Категория хронотоп чрезвычайно важна для понимания магического реализма, поскольку точкой отсчета формирования поэтики данного художественного метода является идея «чудесной реальности», которая рождается из особого восприятия пространства. Здесь необходимо вспомнить об идее «чудесной реальности», которая во многом обусловлена ощущением протяженности и принципиальной непознанности, затаенности родных писателю просторов. Особое значение имеет не только конкретное пространство, обладающее специфическими свойствами, но и его координаты. Тут же следует упомянуть символическую наполняемость пространства в художественной литературе вообще и магическом реализме в частности, пространство становится не просто условным местом действия произведения, а представляет собой систему образов-знаков. Можно сказать,

что герои произведений магического реализма реализуют важнейшую функцию человека, выделенную феноменологом Г. Башляром, – функцию обитателя [4]. Многие характеристики персонажей определяются через их взаимодействие с окружающим миром по тому же принципу, что отмечается и Ю.М. Лотманом: «С одной стороны, пространственный образ мира создается человеком, с другой – он активно формирует погруженного в него человека» [27, с. 339-340].

Пространство в произведениях магического реализма зачастую соединяет в себе сразу две характеристики – оно одновременно географически конкретное и знаковое, символическое. Пространство моделируется посредством конкретных вещественных явлений и предметов, воспринимаемых чувственно и наделяемых символическим значением. Художественное пространство по примеру реального подвергается семиотизации – разделению «... на область объектов, нечто означающих, символизирующих, указывающих, то есть имеющих смысл, и объектов, представляющих лишь самих себя» [27, с. 204], при этом все они организуются «... в общей системе координат: на временной оси – прошедшее, настоящее, будущее, на пространственной – внутреннее пространство, внешнее пространство и граница между ними» [там же]. Предметы, наполняющие пространство, подчиняются тем же законам, что были описаны В.Н. Топоровым: «Но «веществовать» – значит и оповещать о вещи, то есть преодолевать ее вещьность, превращаясь в знак вещи и, следовательно, становиться элементом уже совсем иного пространства – не материально-вещественного, но идеально-духовного» [45, с. 15]. Для произведений магического реализма данный факт имеет особое значение, поскольку явления сакрального мира проявляют себя через «вещность» мира профанного.

Особо отметим, что пространство в произведениях магического реализма организовано посредством членения на уровни, которые, в свою очередь, тоже приобретают символическое значение в рамках

художественного мировосприятия. Поскольку многие представление об окружающем мире в магическом реализме вырастают из мифологических установок, необходимо обращать особое внимание на вертикальную и горизонтальную организацию пространства (зачастую реализованную также по принципу бинарных оппозиций), а также на отношения внутри пространства по типу центр-периферия. В рамках данного вопроса необходимо также рассмотреть такую универсалию как граница, поскольку, как уже упоминалось ранее, она одновременно разделяет антиномичные категории и является медиатором, местом их соприкосновения. Отсюда вытекает концепция мифопоэтической организации пространства, включающей в себя два основных элемента – «сакральное» и «профанное». Таким образом в сознании человека возникают символические пространства с опорой на географический аспект восприятия. Наконец вспомним, что пограничное положение самой России вызывает появление различных трактовок ее образа, например, Б.Е. Гройс утверждает, что Россия не принадлежит ни к Западу, ни к Востоку, отчего возникает представление о ее иррациональном положении вне пространства и времени [13, с. 151]. Однако Д.С. Лихачев пишет о том, что дилемма «Восток-Запад» вовсе не имеет значения для русской картины мира, поскольку на первый план выходит восприятие внутреннего пространства России. Сходную точку зрения высказывает и Н.А. Бердяев: «Русская душа подавлена необъятными русскими полями и необъятными русскими снегами, она утопает и растворяется в этой необъятности» [6, с. 62]. Причем специфический образ пространства становится способом репрезентации характера и национальных черт русского человека: «... эту роль выполняет пространственный тип мышления, в основе которого лежит ощущение бескрайности, порождающее «стремление за горизонт», «жажду за-предельного» [49, с. 251].

Необходимо также упомянуть о мифическом понимании пространства, поскольку многие из его специфических свойств находят отражение в произведениях магического реализма: «Во-первых, мифическое пространство

не является всеобщей средой, в которой находятся предметы; пространство и пространственное содержание образуют неразрывное единство.

Во-вторых, оно не представляет собой сплошной множественности точек, а состоит из явно дискретных элементов, так называемых теменосов, которые располагаются рядоположенно и конструируют пространство.

В-третьих, мифическое пространство не гомогенно, так как места в нем различаются не только в силу их относительного, но и абсолютного положения (вверху, внизу).

В-четвертых, оно не изотропно, так как отнюдь не все равно, в каком направлении распространяется последовательность событий.

В-пятых, священное пространство отличается в мифе от профанного; священное пространство встраивается в профанное. В-шестых, не все места священного пространства оказываются встроенными в профанное, они образуют, выражаясь математическим языком, сингулярности. Это встраивание ведет к тому, что священные места могут повторяться в профанном пространстве многократно и идентично. В-седьмых, профанное пространство топологично исключительно благодаря шестому пункту. <...> В-восьмых, в мифе нет совокупного пространства, в котором все имеет свое место, в котором все может быть расположено, а есть только последовательно расположенные элементы пространства, одни из которых – священные, а другие – профанные» [51, с. 155].

В данной работе нельзя обойти вниманием понятие «национальный миф», отчасти именно оно оказывает особое влияние на хронотоп в магическом реализме. Исследователи отмечают такое явление как национализация пространства в литературе, появление специфического национального хронотопа, который «... с одной стороны, сопряжен с процессом национализации пространства и времени, а с другой – подчинен механизму культурного освоения данного процесса» [49, с. 248]. Образы времени и пространства становятся своеобразным способом репрезентации не только конкретной страны, художественный образ которой используется в

литературном произведении, но и черт характера ее жителей. И. Рееци, исследуя отношение русского мышления к пространству, отмечает, что «бесконечные просторы русской земли как бы приводят русское мышление к изучению физической реальности пространства и художественного выражения мыслей на языке пространственных отношений» [43, с. 6]. Наблюдается наделяние реальных географических объектов символическим значением, а позже и метафорическое осмысление географического пространства России приводит к процессу мифологизации определенных географических объектов в сознании индивида – «влияющая на дух места роль мифов и легенд, окружающих отдельные реальные географические пространства, имеет особое значение для русского культурного сознания» [43, с. 21].

Выводы по первой главе

Магический реализм как художественный метод возник в начале XX века и стал способом отражения сложного положения человека в меняющемся мире. Можно сказать, что именно магический реализм явился реакцией на масштабные исторические, социальные и культурологические изменения. Изначально данный термин применялся только по отношению к литературе Латинской Америки, но с уверенностью можно заявить, что магический реализм как художественный метод повлиял на литературный процесс всех стран. Однозначной трактовки данного явления до сих пор не существует, но одним из самых распространенных мнений относительно сути магического реализма является представление о его амбивалентной сущности. Иными словами, под магическим реализмом подразумевается особый тип художественного мышления, способного осмыслить и отразить двоякую сущность действительности с учетом соотношения реального и ирреального внутри нее.

Поскольку произведения магического реализма отражают особое мироведение автора, в некоторой степени категоризируют и концептуализируют мир с учетом исторических и культурных аспектов, возникает необходимость анализа этих произведений в связи с понятием «миф». Миф, как известно, в первую очередь является древнейшим способом осмысления окружающей реальности. Главной мифологической чертой, отразившейся в произведениях магического реализма, является развернутое представление о делении мира по принципу сакральный-профанный. Поэтическое ощущение иллюзорности реальности, отраженной в предметах, которые, пройдя сквозь призму художественного осмысления, наделяются дополнительными свойствами и характеристиками, становятся символами, призванными стать своеобразными медиаторами, соединяющими сакральное и профанное пространства.

Глава 2 Особенности хронотопа произведений магического реализма

2.1 Сборник Л. Белоиван «Южнорусское Овчарово»

Сборник «Южнорусское Овчарово» являет собой пример свободного обращения с сюжетами и мотивами мифопоэтического наследия в качестве материала для самостоятельного художественного мифологизирования. Проявлением мифотворчества Лоры Белоиван можно считать необычную динамику соотношения пространства и времени. В рассматриваемом произведении само название указывает на основополагающую роль описываемого пространства деревни. Мы можем интерпретировать Южнорусское Овчарово исключительно как пространство, получающее свое содержание и структуру за счет «смыслового порядка», в рамках которого оно формируется.

Главными характеристиками Южнорусского Овчарова являются оторванность, замкнутость и пограничное положение, причем каждая из них характеризует не только географическое расположение деревни, они могут быть интерпретированы и в метафорическом контексте. Мы утверждаем, что Южнорусское Овчарово становится сверхнасыщенной реальностью, неотделимой от сферы символических представлений, отчасти отражая национальный миф, связанный со специфическим образом пространства России.

Художественное пространство организовано посредством антитез «реальное-ирреальное», «посюстороннее-потустороннее», «снаружи-изнутри». Действие рождается именно из соприкосновения и взаимопроникновения «двух миров». Срединное положение меж двух пространств делает Овчарово зыбким пограничьем, местом перехода. Это представление реализуется в первом рассказе сборника «Сгущенка». Деревня описывается с точки зрения недавно переехавших сюда героев: «Наша

деревня носит странное для здешних мест имя – «Южнорусское Овчарово». Да и само место странное. Деревня расположена всего лишь в семидесяти километрах от Владивостока, а большинство горожан уверено, что она черт знает где» [5, с. 5]. Вымышленное Овчарово в рамках художественного текста существует наряду с реальными географическими точками, при этом оставаясь недоступным большинству. Также отметим, что в конце рассказа деревня и вовсе исчезает, стирается с карт: «...на центральном въезде в деревню кто-то внес исправление в дорожный знак, оповещающий путников о том, что они прибыли в населенный пункт «Южнорусское Овчарово». Поправка – в виде красной полосы из угла в угол знака – гласит, что деревня Южнорусское Овчарово осталась позади. К нам сюда действительно не всякий может добраться» [5, с. 16]. Образ несуществующего пространства, до которого добираться нужно «...через лес, стараясь больше не обращать внимания на дорожные знаки и разметку» [5, с. 5], причем, в дороге можно сгинуть из-за губительного воздуха болот, который «...дышит в затылок и морочит голову» [5, с. 6], отсылает читателя к пути сказочного героя, совершающего переход между миром живых и миром мертвых. Таким образом реализуется особое представление о смерти, поскольку «смерть в народном сознании мыслится не как окончательное исчезновение, а как новое рождение, превращение/воскрешение, переход в иную сферу существования, как часть жизни» [10, с. 13]. Особенно отметим, что зыбкость окружающей их деревни время от времени замечают и сами герои: «...и все остальное, включая Южнорусское Овчарово, нам тоже снится? Очень уж бывает похоже на сон. Однако сядешь в машину, заведешь, тронешься с места, а через полтора километра от дома – дорожный знак: «Южнорусское Овчарово». Его можно потрогать. Можно даже пнуть ногой. Он есть всегда – и днем, и ночью. Даром что перечеркнутый с обеих сторон» [5, с. 58-59]. Примечательно, что события, происходящие в деревне, настолько необычны, что приравняются ко сну, который в свою очередь, конечно, во многом сходен со смертью. Южнорусское Овчарово становится метафизическим пространством, оно

неразрывно связывается с символическими представлениями о границе между мирами, которая существует и не существует одновременно.

Говоря об образе деревни как о месте соприкосновения мира живых и мертвых, также важно отметить замкнутость этого пространства. Южнорусское Овчарово географически соединено только с парой таких же деревень, но никак не с внешним миром: «Деревня Давидовка является бесправным сателлитом Южнорусского Овчарова. Таким же, как и Пятый Бал» [5, с. 349]. Присоединенные к Овчарову населенные пункты только подчеркивают потустороннее, оторванное от прочих реальных объектов положение деревни: «С Южнорусским Овчаровым она [Давидовка] соединяется при помощи скверной грунтовки и железнодорожной насыпи, с которой давным-давно сняли рельсы и разобрали шпалы. Шестикилометровая насыпь заканчивается на берегу речки. Карты врут, и никто не знает настоящего названия реки: каждый называет по-своему. Моста через нее давно нет <...> А по ту сторону несуществующего моста, на противоположном берегу реки уже совсем другая земля. Не давидовская» [5, с. 349-350]. Разобранные рельсы и несуществующий разрушенный мост прямо свидетельствуют о том, что обычного пути в Овчарово нет. И замкнутость пространства деревни «видна» из совершенно разных ее точек: «Единственное окно этой комнаты выходило прямо в смородиновые кусты. За кустами был забор, за забором небольшой пустырь, а за пустырем море, невидимое в ночи, но обрезающее пространство жестко и явственно, как конец главы» [5, с. 336]. Безусловно, примыкание деревни к морю может восприниматься просто как географический факт, но необходимо помнить также о древнем представлении о царстве мертвых, находящемся прямиком за необъятным водным пространством: «Южнорусское Овчарово отстоит от моря ровно на ноль сантиметров. Несколько его улиц, заигравшись в прятки среди дубов и даурских берез, выпрыгивают из леса прямо на край скалистого обрыва, под которым захлебывается в волнах узкая полоса спрессованного ракушечника» [5, с. 61].

Пограничное положение деревни между двумя мирами, сакральным и мирским, иллюстрируется во множестве рассказов, входящих в сборник: «Остров Совы», «Полет», «Наследство», «Кто покормит рыбного филина» и «Борщ со взбитыми сливками». Особый интерес представляют символы из рассказов «Остров Совы» и «Полет», поскольку, являясь мифологическими, они особым образом вписываются в магический реализм «Южнорусского Овчарова».

Как известно, «птица есть представительница воздушного царства мертвых, рыба – подводного. Эти представления стоят в связи с образованием представлений о воздушном далеком царстве мертвых, куда улетають, и о царстве мертвых, находящемся под землей или под водой» [42, с. 317]. В рассказе «Остров Совы» героиня, названная Совой, путешествует на лодке сквозь туман к загадочному острову. Это путешествие соотносится с путешествием Одиссея к Аиду: «Скоро пришли мы к глубокотекущим водам Океана; / Там киммериян печальная область, покрытая вечно / Влажным туманом и мглой облаков» [11, с. 176]. В рассказе Лоры Белоиван так же подчеркивается, что «...Сова сразу берет вправо, на выход из лагуны, в открытую соленую воду...» [5, с. 217] и сквозь туман попадает на остров, которого нет на картах, с которого не видно солнца, который впоследствии будет недоступен никому, кроме нее самой. Стоит обратить внимание и на байдарку, поскольку она занимает срединное положение между волшебным помощником и волшебным предметом, подобную ассимиляцию описывал в своих работах В.Я. Пропп: «... охотничья функция помощников постепенно отходит на задний план, сменяясь <...> функцией посредничества между двумя мирами. Особое значение начинают приобретать животные, служащие для передвижения, а с ними ассимилируются средства передвижения, в особенности лодка» [41, с. 71-72].

Рассказ «Полет» имеет общие мотивы с предыдущим. Герой, названный в тексте Сом, в туманный день решает совершить полет: «В день, когда Сом научился летать, погода была безветренной, туманной и поэтому самой что

ни на есть летной» [5, с. 306]. Местность, покрытая туманом, символизирует в обоих рассказах неизведанную дорогу к водяному и воздушному царству мертвых соответственно, а символы птицы и рыбы тесно с ними сопряжены, принадлежат им и являются единственными, кто может беспрепятственно проникнуть в них и вернуться. Недоступность этих царств прочим подчеркивается в «Острове Совы», когда местные указывают героине на каменистую отмель, расположенную на том же месте, что и ее остров, но не являющейся им, «налицо также мифологическая интерпретация пространства: выход за пределы замкнутой территории, освоенной общиной, приравнивается к смерти» [36, с. 75]. Необычно только то, что представители и царства «перепутаны» меж собой – Сова плавает по воде, а Сом отправляется в полет. Подобное нарушение привычного положения вещей и логики можно отнести к проявлению магического реализма.

Пространство Овчарово вообще неразрывно связано с разного рода переходами, движением, а, следовательно, и с мотивом дороги. В повествовании возникает как бы два различных образа дороги, в одном из случаев она представлена как привычный путь, ведущий в Овчарово, в другом – как особый способ перехода, метафизический путь.

В рассказе «Сгущенка» впервые описывается дорога, ведущая в Овчарово: «Между тем прямая и широкая федеральная трасса домчит вашу машину до поворота на Южнорусское Овчарово всего за тридцать пять минут. После знака следует свернуть налево, пересечь встречную полосу и, скатившись на двухполоску, проехать еще километров через лес, стараясь больше не обращать внимания на дорожные знаки и разметку» [5, с. 5]. Образ дороги в деревню тоже построен на антитезе между Овчарово и остальным миром; до поворота непосредственно на Южнорусское Овчарово дорога предельно простая, но по мере приближения к деревне она становится все запутаннее. Причем эта дорога также отсылает нас к сказочному образу пути: «Каменная стела, на которой высечено имя нашей деревни, установлена за пять километров от центрального в нее въезда, однако ровно напротив стелы

имеется хитрое ответвление от основной дороги. Оно ведет вглубь леса. Если незнакомый с местными реалиями водитель рискнет и съедет на эту ухабистую грунтовку, через два с половиной километра он упрется в заборы, объехать которые не сумеет по незнанию топографии. Штук шесть или семь широких ухоженных дорог, обещая объезд, приведут его во дворы селян. Лишь одна из них является настоящей дорогой. Летом она прячется в кустах дикого шиповника и разнотравья, зимой – в сугробах, и надо быть очень прозорливым человеком, чтобы с первого раза догадаться о ее существовании. Эта объездная дорога способна вывести путника в центр Южнорусского Овчарова, но, говорят, еще ни одному новичку не удавалось достичь цели таким способом: все, кто пробовал, сгинули в пути» [5, с. 6]. Расходящиеся в разные от камня стороны дороги, среди которых только одна ведет к цели, а прочие к гибели, – обычное описание сказочной развилки, на которой герой выбирает верный путь на границе в царство смерти.

В то же время метафорический образ дороги как пути в загробный мир занимает значительное место в сборнике, реализуясь в таких рассказах как «Охота на кальмара», «Борщ со взбитыми сливками», «Кто покормит рыбного филина», «Остров Совы», «Полет», «Станный день» и «Наследство». Во всех этих рассказах мертвецы находятся в состоянии перехода в царство смерти, либо возвращаются к живым из него. Особый интерес представляет образ дороги в рассказе «Охота на кальмара», поскольку путь здесь играет ключевую роль. Герой рассказа Никита Валентинович умирает зимой в разгар снегопада, что сильно затрудняет путь до места погребения. Особо отметим то, как описан приход его смерти: «Причем сделал он это [умер] в такой снегопад, что даже самые широкие дороги сделались непроезжими, а самые исхоженные тропы – непролазными. Однако смерть все же нашла путь к дому Никита Валентиновича...» [5, с. 50]. В пространстве Овчарова все ирреальное в некоторой степени переводится в плоскость бытового, именно поэтому смерть тоже обязана буквально приходить к умирающему по дороге. Похоронная процессия вынуждена

двинуться через лес (в сказках также именно через лес лежит путь в царство мертвых), но случается череда непредвиденных событий; сначала замечают, что мертвеца несут головой, а не ногами вперед. Такой «сбой» заставляет родню вспомнить примету, красноречиво намекающую, что мертвец вернется. Сразу после этого родственники обнаруживают, что сбились с пути и заблудились: «... вдруг стало выясняться, что никто из присутствующих не уверен в правильности выбранного пути» [5, с. 52]. После безуспешных поисков верной дороги один из родственников призывает всех встать и вернуться домой, встает и Никита Валентинович: «И все встали. Включая Никиту Валентиновича, который подскочил так резко, что сбил головой крышку гроба» [5, с. 52]. Таким образом прерванная дорога к смерти стала дорогой к воскрешению. И этот факт добавляет новый штрих к образу Овчарова как двери в загробное царство, поскольку «сбившийся» с пути своего следования мертвец вынужден вернуться в мир живых.

Необходимо отметить особые характеристики Южнорусского Овчарова как сакрального пространства, поскольку они синтезируют и модифицируют представления об инобытии в фольклорно-мифологической традиции. Представление о сакральном пространстве в данном случае подвергается бытовизации, именно поэтому жизнь в Овчарове в большинстве случаев мало чем отличается от обычного земного существования, «и оказавшийся в сакральном пространстве визионер наблюдает там жизнь, которая воспринимается как близкая копия земной. <...> Умершие занимаются привычными делами: «все работают, все делают, как и тут» [24, с. 238]. Этот мотив особенно ярко реализуется в рассказе «Кто покормит рыбного филина», повествующем о течении загробной жизни героев, продолжающейся в Овчарове: «Смерть, – кивает Ася, – почти ж ничем не отличается от жизни, только силы больше, а потребностей меньше. / Ася знает, о чем говорит: у нее два мертвеца в работниках» [5, с. 197]. Жители деревни выясняют, что умершие могут продолжать находиться среди живых только если им найдется работа. При этом инобытие мертвецов связывается с народным

представлением о необходимости принесения жертвы; герои не только должны найти дело для умерших, но также и кормить их своей кровью, что является отголоском сказочного мотива мертвеца-помощника: «Мертвеца можно заставить служить себе, совершив все те действия, которые ему, как мертвецу нужны» [41, с. 214].

Пространство Южнорусского Овчарова, несомненно, играет ключевую роль в создании образа пограничья, живущего по особым законам. Взаимодействие двух миров, их точка соприкосновения, находящаяся именно в деревне, рождает переплетение и взаимное проникновение магического и повседневного. Но не менее важную роль играет время как часть хронотопа Овчарова. Восприятие времени персонажами рассказов разнится, следует отметить то, как его воспринимают случайно попавшие в Овчарово люди. В рассказе «Место, время» приехавший искать подземные минеральные источники Захаров отмечает не только совершенно непривычный характер течения времени в деревне, но и его восприятие местными жителями. Время Овчарова ускользает и не поддается прищелчку: «...сперва у Захарова было очень много вопросов, а к концу недели остался лишь один: что они делают со временем?» [5, с. 238]. Неспособность совладать со временем сводит героя с ума, он увязает в Овчарове, постоянно размышляя о странностях этого места и населяющих его людях: «В какой-то момент ему [Захарову] стало казаться, что местные жители обитают в ином, недоступном ему временном континууме. <...> В представлении Захарова местный континуум начинал выглядеть тяжелым верблюжьим одеялом, накрывающим деревню: население либо застревало в его складках, либо проваливалось в конверт пододеяльника, пропадая там навсегда. Захаров стал подозревать, что координатами времени здесь являются не цифры, а что-то совершенно другое, очевидное каждому школьнику или забулдыге, но недоступное чужаку» [5, с. 239]. Следует заметить, что здесь возникает оппозиция профанного и священного времени, поскольку «... измеримая длительность и одновременность событий могут быть определены только в пределах профанного времени» [51, с. 143],

именно оно имеет величины и координаты. Неспособность героя рассказа уловить ход времени свидетельствует о многомерности этой величины в пределах сакрального пространства деревни. Важно отметить сам характер хронотопа, взаимное влияние времени деревни и ее пространства; соединяясь, они создают особый образ параллельной реальности, в которую чужому можно попасть физически, но невозможно проникнуть в ее сакральную суть и постичь законы ее функционирования. Сакральная сущность Овчарова в этом случае находит отражение в особенных временных характеристиках, по своему характеру приближенных к мифологическому времени.

Любопытно влияние времени на события и пространство в рассказе «Сгущенка». Герой дед Костик начинает использовать сгустившуюся тьму как источник энергии для обесточенной деревни. Пространство деревни буквально накрывает тьма, что вкупе с происходящей «гоголевщиной» заставляет «...подозревать его [деда Костика] в общении с сатаной» [5, с. 13]. «Сгущенкой» деревня пользуется до ночи с 21 на 22 марта, когда происходит взрыв, в котором исчезает герой: «Дед Костик как будто сгинул во тьме...» [5, с. 14]. Точная дата упомянута неслучайно, поскольку это время весеннего равноденствия, периода перемещения Солнца из одного полушария в другое. Таким образом проиллюстрировано пограничное положение Южнорусского Овчарова во времени и пространстве, причем не только физическом. Для понимания причин подобного искажения хронотопа необходимо рассмотреть его с точки зрения перехода самой деревни в качественно иное состояние; возможно именно в момент взрыва Овчарово становится границей между двумя мирами. Иллюстрируется это с помощью антитезы «свет-тьма», между которыми и застревает деревня. Время весеннего равноденствия становится символическим временем перерождения.

В остальных случаях темпоральная организация призвана поддерживать характеристики пространственного устройства Овчарова. Например, в рассказе «Старая машина» подчеркивается полное слияние пространственных и временных характеристик: «... дед, купивший

«скайлайн» в свои юные пятьдесят или даже сорок пять и доехавший на нем до возраста почтенного самурая» [5, с. 225]. При этом время перенимает специфические характеристики не только пространства, но и движения в нем, поскольку хаотичные перемещения героя меняют свойства времени, делая его прерывистым, что реализуется также, например, в рассказе «Все дыры ведут». Иными словами, можно заключить, что временная категория хронотопа в сборнике «Южнорусское Овчарово» зачастую является второстепенной, зависимой от пространственных характеристик, перенимая ее специфические черты.

Таким образом, можно заключить, что хронотоп в сборнике «Южнорусское Овчарово» как произведении магического реализма играет первостепенную роль, поскольку искажение пространства и времени деревни рождается из соприкосновения и взаимного влияния двух миров – реального и ирреального. Также следует отметить, что значимость пространственных и темпоральных категорий неравнозначна, определяющей особенностью хронотопа категорией становится топонимическая организация, при этом учитываются вертикальные, горизонтальные отношения внутри пространства, а также особым значением наделяются такие понятия как центр и периферия. Пространство делится на сакральное и профанное в соответствии с логикой мифа.

2.2 Роман Д.М. Липскерова «Сорок лет Чанчжое»

Роман Д.М. Липскерова, опубликованный в 1996 году, «Сорок лет Чанчжое» является интересным примером осмысления ряда приемов магического реализма в русскоязычной литературе, поскольку перекликается как с классическими произведениями русской литературы, так и с произведениями латиноамериканского магического реализма.

Роман повествует о вымышленном провинциальном русском городе с нетипичным названием Чанчжое. Одной из характерных особенностей

является само действие романа: движение сюжета «Сорока лет Чанчжоэ» представляется попеременной сменой литературных реминисценций, отсюда вытекает в том числе и трансформация характера художественного пространства в ходе развития событий. Роман «Сорок лет Чанчжоэ» имеет особую связь с такими произведениями как «Старосветские помещики», «Ревизор», «Преступление и наказание», «Сто лет одиночества» и другие. Примечательно, что все эти произведения так или иначе ассоциируются с узнаваемым хронотопом.

Своеобразие Чанчжоэ раскрывается именно в пространственно-временных характеристиках города по отношению к окружающему миру. Его бытие сопряжено с реальными историческими фактами, например, один из героев упоминает татаро-монгольское иго: «А мы с татарами не дружим. Они триста лет наш народ мучили» [25, с. 61-62]; и соотносится с реально существующим пространством не только России, но и всего мира – так, учитель Теплый вспоминает время своего студенчества в Европе, путешествие в Германию и возвращение в Россию: «Теплый решил было вернуться на родину и попытать счастья устроиться при каком-нибудь университете, хотя бы в Казани. Но оказалось, что Россия изобилует знатоками русской филологии, надобность еще в одном отсутствовала, и, чтобы не умереть с голоду, сатанист Теплый согласился на место учителя в чанчжоэйском Интернате для детей-сирот имени графа Оплаксона, павшего в боях за собственную совесть» [25, с. 131]. Город Чанчжоэ в пределах художественного пространства романа становится реальным фактом, художественное пространство не просто накладывается на географическое, но вступает с ним в алогичное соединение. Чанчжоэ представляется одновременно встроенным в реальный мир, географически конкретным и в то же время предельно обобщенным и изолированным.

Необходимо отметить, что Чанчжоэ прежде всего пространство мифологическое. Город связан как с представлениями о космогоническом, так и об эсхатологическом мифе. Заметим, что эсхатологический миф

приобретает особое значение в романе Д.М. Липскерова, поскольку принимается в качестве национального мифа, согласно которому «... Россия является эсхатологическим царством, и, следовательно, конец мировой истории будет напрямую связан с судьбой России» [7, с. 1]. Эсхатологизм связывается с переходными периодами в истории, один из которых и описывается в романе в связи с неожиданным нашествием кур, в котором жители города видят знак. В этом отношении любопытен сам эпизод появления птиц: «А туча между тем приближалась быстро. Как-то резко потемнело на небесах, воздух стал влажным и тягучим, что-то потрескивало в природе и казалось, вот-вот надломится» [25, с. 12] и далее: «неожиданно в небесах вспыхнуло молнией, наконец-то в природе надломилось, и взору Семёна Ильича предстало зрелище поистине необычайное, способное и в душу просвещенного внести смуту» [там же]. Неслучайно местечковое происшествие описывается как «надлом в природе», поскольку город Чанчжоэ является собирательным образом, что позволяет идентифицировать конкретный случай как эпохальное событие. К тому же необходимо отметить, что эпизод нашествия кур вызывает ряд ассоциаций с описаниями казней египетских: «В этом беге <...> были задавлены десятки тысяч кур. <...> Птичьи тела в мгновение ока разрывались когтями наседавших, лилась на непаханую землю черная кровь... В течение месяца после нашествия над полем стоял густой смрад...» [25, с. 13] (порча земли после нашествия вредителей), «Он рассчитывал, что куры не смогут перемахнуть через реку, но, к его удивлению, тысячи птиц, захлебываясь в бурлящей воде, послужили живой дамбой для напирających сзади миллионов» [25, с. 13] (превращение воды реки в кровь). В сознании героев нашествие кур связывается с предсказанием: «Не завидую вам, потомки, – гласила эпитафия. – Те, кто полз по земле, – взлетят, те, кто летал в поднебесье, – будут ползать, как гады. Все перевернется, и часовая стрелка пойдет назад» [25, с. 133]. И действительно, город поражает эпидемия, из-за болезни на затылках его жителей начинают проклевываться куриные перья. Так пространство Чанчжоэ становится

пространством метаморфоз и смешений, это проявляется в потере границы между людьми и птицами не только внешне. В одной из сцен романа герой мельком отмечает характер взаимодействия людей так: «... забывали о нем и щебетали по-птичьи между собой о чем-то своем...» [25, с. 111] и в то же время: «быстро темнело, и по-человечьи свистели ночные птицы» [там же]. Данный мотив созвучен со сходным в романе «Сто лет одиночества»: род Буэндия точно так же волновало предсказание о появлении младенца с поросычьим хвостом, которое и станет сигналом о конце не только самого семейства, но и всего Макондо.

Сцена куриного нашествия приобретает особое звучание в рамках реализации эсхатологического мифа, поскольку одновременно отсылает читателя к «Старосветским помещикам» Н.В. Гоголя. Место в повести Н.В. Гоголя играет не последнюю роль, поскольку, как замечает В.Ш. Кривонос, «герои привязаны к месту так же, как они привязаны друг к другу, и составляют с ним нерасторжимое единство» [23, с. 258]. Семен Ильич и Евдокия Андреевна в романе «Сорок лет Чанчжоз» явно соотносятся с Афанасием Ивановичем и Пульхерией Ивановной из повести Н.В. Гоголя. В обоих случаях перед читателем в начале разворачивается картина настоящего благоденствия, причем выраженного посредством описания вещного мира, окружающего героев: «... каблуки нестарых армейских сапог уперлись в какой-то выступ или корешок под покрывалом, найдя опору, и от всего этого было очень удобно сидеть и радоваться неспешному осеннему дню, его исполнившимся пяти часам пополудни... Капитан Ренатов иногда дотрагивался всей ладонью до еще горячего самовара, слегка kloкочущего и пахнущего догорающими шишечками, собранными Евдокией Андреевной в Приютском лесу и высушенными на лежанки печи» [25, с. 5-6]. Вещи обладают символическим значением и для самих героев, так, после смерти Семёна Ильича напоминанием о нем становится принадлежащий ему сапог: «В последствии она [Евдокия Андреевна] нашла в песке армейский сапог, сплошь окровавленный и разодранный, и долго плакала над ним» [25, с. 14],

подобная деталь так же отсылает нас к «Старосветским помещикам», в частности, к сцене, в которой воспоминание о покойной Пульхерии Ивановне возникает в связи с едой: «Вот это кушанье, – сказал Афанасий Иванович, когда подали нам мнишки со сметаной, – это то кушанье, – продолжал он, и я заметил, что голос его начал дрожать и слеза готовилась выглянуть из его свинцовых глаз, но он собирал все усилия, желая удержать ее. – Это то кушанье, которое по... по... покой... покойни... – и вдруг брызнул слезами» [9, с. 28]. В обоих случаях напоминанием о покойном супруге становится бытовая деталь, лишенная какого-либо романтического ореола. Можно также сравнить данный отрывок с мыслями, занимающими Семена Ильича перед самой смертью: «Он смотрел в бинокль на далекий Гуськовский лес и живо представлял себе холодные ломтики вчерашнего гуся на закуску – с тонким слоем сладкого жира, загустевшего на хрустящей корочке яблочным вкусом; представлял звонкий грибочек, умело засоленный Дусей, – как он отмыто поскрипывает на зубах после граненой рюмки барбарисовой... <...> Мысли Семена Ильича об ужине прервались чем-то неясным, увиденным в бинокль» [25, с. 11]. Приятное размышление о благоденствии, заключенном в повседневной жизни, явно противопоставляется неожиданному событию, которое призвано оборвать эту самую жизнь героя, а в сущности и уничтожить идиллию. Иными словами, устроенное существование можно также соотнести с упорядоченным миром, состоящим из конкретных вещей и предметов, в который врывается разрушительное неупорядоченное начало извне. Подобная сосредоточенность на вещном мире говорит о том, что «... вещи образуют не беспорядочное и не неорганизованное множество, но именно мир, то есть своего рода совершенную систему связей и отношений, удостоверяющую свою законченность или, во всяком случае свою «равновесность» [45, с. 84]. Переключки заключается в том, что герои обоих произведений окружены деталями-символами, обеспечивающими особую связь персонажа с вещью и определяющими особенности хронотопа, поскольку, как отмечает В.А. Подорога, «вещь не просто имеет лицо, она вся

и есть олицетворенное качество» [39, с. 23]. Таким образом, данная литературная реминисценция становится завязкой романа, иллюстрируя путь к распаду благоденствующего Чанчжоэ.

Любопытно, что интерпретация космогонического мифа в романе «Сорок лет Чанчжоэ» связана с другим знаменитым произведением магического реализма, романом Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества». История Макондо начинается с семьи Буэндия: «В юности Хосе Аркадио Буэндия и другие парни, забрав жен, скотину и домашний скарб, сумели перебраться через горы в поисках выхода к морю, но после более чем двухлетних скитаний отказались от своей затеи и основали Макондо, чтобы не тащиться обратно» [31, с. 13]. История Чанчжоэ тоже связана с его основателем Мохамедом Абали, который позже примет новое имя. Возникновение города перекликается с мифологическими представлениями о возникновении мира. Особое значение приобретают мифы йоруба и ряд китайских мифов. Неслучайно в летописи Чанчжоэ отмечено, что одними из первых жителей стала «... семья африканских переселенцев, состоящая из двух взрослых и троих детей. Негры принесли с собой пятерых кур-несушек и одного худого петуха...» [25, с. 222]. Данный эпизод нужно трактовать как травестированный миф об Одудува («... богиня плодородия и любви. <...> В более поздних мифах с Одудува связывают происхождение предков правящих семей различных племен йоруба. В этих мифах Одудува выступает как божество мужского пола. Согласно одному из вариантов, бог послал Одудува с неба в лодке. У Одудува были пятипалый цыпленок и мешок песка, который он высыпал в воду. Цыпленок наскреб этот песок и затем его разбросал – так появилась первая суша...» [35, с. 413]) и Обатала («бог, управляющий небесным сводом и миром. Обатала был создан «хозяином неба» Олорунм, который затем передал ему управление. Обатала выступает как демиург. Вместе с женой Одудува Обатала породил божества земли и воды, от союза которых произошел Орунган, бог воздуха» [35, с. 408]). О том, что Мохамед Абали является первопредком, а не просто основателем русского города

Чанчжоэ свидетельствует и эпизод, повествующий о быте отшельника: «Единственное, что имел при себе пустынный из мирских вещей, была жестяная кружка, в которую он с вечера насыпал песок, а к утру получал из него воду» [25, с. 221]. Подобное преобразование материи свидетельствует о силе творения первопредка и также соотносится с вышеупомянутым мифом об Одудува. Появление Чанчжоэ напрямую соотносится с мифологическими представлениями о возникновении мира и отдельных его частей вообще, город становится центром, куда постепенно стекаются самые разные люди. Куры играют особую роль не только в связи с мифом об Одудува и Обатала, но и в соотношении с представлениями китайской мифологии о начале мира. Необходимо упомянуть мифического героя Паньгу, который представлялся как «... первопредок, первый человек на земле. <...> Вселенная первоначально представляла собой некое подобие содержимого куриного яйца. В это время родился Паньгу. <...> С Паньгу связывается происхождение явлений природы: ветер – его вдох, гром и молния – выдох, когда он открывает глаза – наступает день, закрывает – ночь» [35, с. 426]. Травестированный образ Паньгу связан с Мохамедом Абали как первопредком, поскольку только его происхождение остается никому неизвестным, он представляется вечно существующим, что подтверждается даже самими героями: «А первому жителю фамилия не нужна! Ты миф!» [25, с. 230]. Особо отметим эпизод с осадой Чанчжоэ, где наиболее ярко отражены свойства и способности Мохамеда Абали как первопредка: «Единственным жителем, который не ведал о происходящем, был Лазорихий, проводящий месяцы напролет в своей добровольной тюрьме. Лежа на рваном тюфяке, размышляя о вечном, панически боясь мирского шума, он не вынимал из ушей фасолин, которые настолько прижились в ушных раковинах, что вскоре дали ростки, распутившись затем кустиками...» [25, с. 300]. Именно эти фасолевыe ростки вскоре спасли жителей Чанчжоэ от голода во время осады. Подобный мотив соотносится с мифологическими

представлениями о первом человеке, из частей тела которого появляются привычные предметы.

В данном контексте необходимо также обратить внимание на особое взаимоотношение жителей Чанчжоэ с пространством. Все горожане отмечены принадлежностью городу, чтобы «встроиться» в пространство необходимо получить новое имя (что связано и с обрядом крещения, например, но и отражает мифологическое представление о том, что «слово и имя обладают не просто функцией представления, но в обоих содержится сам предмет и его реальные силы. В особенности имя собственное связано данным образом со своеобразием сущности. Имя и личность сливаются воедино» [51, с. 112]).

Особое внимание необходимо уделить эпизоду появления в Чанчжоэ ветра, которого изначально в городе не было: «— А у нас нет ветра, — ответили чанчжоэйцы. <...> Безветрие» [25, с. 227]. Поскольку появление Чанчжоэ в некоторой степени соотносится с рождением мира, ветер не может возникнуть сам по себе, он тоже рождается: «Незнакомка в нечеловеческих муках родила небольшой вихрь, который завис посреди комнаты, втягивая в свою воронку мелкие предметы. <...> — Она родила ветер, — прошептал доктор Струве, разглядывая в восстановленное окно качающиеся верхушки деревьев. / — Теперь у нас есть ветер!» [25, с. 255-256]. Ветер воспринимается жителями как явление благое, но одновременно выступает как разрушительное начало. Во времена основания Чанчжоэ появление ветра подразумевает прогресс: «А что такое ветер? — размышлял про себя г-н Контата. / — Ветер — это поля пшеницы, которая с помощью его будет опыляться. Ветер — это мельницы, перемалывающие зерно в муку. Значит, у нас появится свой хлеб!» [25, с. 256-257]. В то же время ветер становится разрушительной силой в финале романа, когда Чанчжоэ вступает в новую фазу своего существования: «Где-то в его [неба] огненных недрах зарождался ураган. Он уже не был как когда-то юным и глупым. Он возмужал в своем одиночестве и вечном скитании. <...> Ураган обрушился на город в его

предрассветный час. В нем была такая могучая сила, такой напор, что стены построек не выдерживали и обваливались, превращаясь в песок и пыль. <...> Ураган бушевал двое суток. И когда он, обессиленный разрушениями, закрутился в последнем штопоре и убрался куда-то в недра Вселенной, над местом, на котором стоял город, пролился в последний раз дождик» [25, с. 413-414]. При этом ветер также обладает амбивалентной природой, поскольку призван проиллюстрировать борьбу хаоса и космоса, а также постоянное обновление жизни в пределах этой борьбы. После уничтожения Чанчжоэ ветер приобретает совершенно противоположный характер: «Легкий ветерок, кружащийся над песками, пахнул какой-то сладостью. Эта дурманящая сладость распространялась повсюду, забираясь под каждую песчинку, под каждый камушек» [25, с. 414]. Город разрушается, но не погибает его первый житель, становится понятно, что это не конец мира, а его возвращение в исходную форму.

Говоря о конкретных точках топонимики города, необходимо учитывать важность вертикальной организации пространства в романе, о ней свидетельствует поиск, предпринятый жителями Чанчжоэ. Их искания являются чисто духовным движением, намеренно переведенным в область вещественных поисков. Среди горожан выделяется Генрих Шаллер, выделяется он своим влечением к познанию принципиально непознаваемого: «Полковник Шаллер надеялся, что когда-нибудь с ним произойдет что-то сверхъестественное. Если он сформулирует нечто сродни Истине, то это сверхъестественное даст ему знать, что он прикоснулся к еще неизведанному простым человеком. Может быть, воздух тогда сгустится и откроется космическая дверь, забирая в глубины Вселенной Генриха, как существо, ушедшее в своей мысли далеко от человечества, а оттого переставшее быть ему нужным. Может быть, упадет с неба луч и взъерошит волосы, поощряя уверенностью, что после смерти будет жизнь, совсем другая, не сформулированная, но та, в которой ему отведено место достойное, эквивалентное открытию Истины...» [25, с. 17]. В данной характеристике

персонажа интересно, в первую очередь, его желание обретения новой реальности, «томление по бесконечному», стремление выхода за пределы реального мира для познания космического миропорядка, в котором по его представлениям существует высшая сила, определяемая им как сверхъестественное.

Становится понятно, что все жители предпринимают попытку поиска бога, поскольку Шаллер размышляет о первооснове бытия, познание которой может быть подтверждено только явлением Лазорихиевого неба (знаком свыше), а прочие горожане намереваются буквально добраться до небес для достижения безграничного счастья. Таким образом важнейшим элементом города становится Башня Счастья: «Ягудинцы желают строить Башню Счастья, чтобы уйти по ней в небеса. Они считают, что таким образом избавятся от смерти, перейдя по кирпичам в лоно божие» [25, с. 152]. Постройка соотносится с религиозными символами (такими как лестница Иакова, Вавилонская башня), но представленными в профанированном виде. Башня Чанчжоз строится на главной площади города в самом ее центре, что делает сооружение наиболее важной точкой, также она встраивается в вертикальную организацию, поскольку ее вершина должна касаться небес (как символического пространства счастья и полного благоденствия). Но необходимо отметить, что в ходе романа происходит десакрализация данного символа, осуществляет ее задумавший постройку купец Ягудин: «— Вы верите, что по башне можно перейти в райские кущи? <...> Ну и идиоты! Кретины! Быдло! / После этих слов Ягудин чуть присел, затем расправил руки, словно птица крылья перед полетом, оттолкнулся ногами от свежей кирпичной кладки и с диким криком полетел...» [25, с. 184]. После этого случая постройка теряет свою сакральную функцию, это отмечают сами герои: «Сначала создает идеалы, а потом рушит их на веки вечные! <...> В Башню Счастья можно поверить единожды. А когда ее создатель смеется над поверившими глупцами, миф рассеивается безвозвратно» [25, с. 186].

Также стоит помнить, что особую роль для понимания хронотопа имеет движение героев в пространстве, для Чанчжэ с его вертикальной организацией основным символическим движением становится полет. В некоторой степени символическая природа полета связывается с образом птицы как обитателя недоступного небесного пространства, который так или иначе отражен во всех значимых эпизодах: руки Ягудина перед прыжком с башни уподобляются крыльям, которыми он «... пару раз взмахнул, крутанул, словно орел, шеей» [25, с. 184], в другом случае описывается воздушный шар, сделанный из голубиной кожи, на котором местный физик собирается отправиться на поиски счастья для всего города, но важнейшим эпизодом становится уход кур из Чанчжэ: «... большая серая курица вдруг оттолкнулась от земли, расправила свои крылья и взлетела круто к небесам. <...> Через минуту куриный клин закрыл солнце, и наступило солнечное затмение. Кур было такое великое множество и улетали они так долго, что, после того как последняя тварь скрылась за горизонтом, наступила ночь...» [25, с. 382-383]. Горожанами это воспринимается как чудо, поскольку куры не способны к полету, но, сопоставляя данный отрывок с эпизодом появления птиц, можно сказать, что полет этот стремится в область символа, поскольку соотносится с пространственной оппозицией верх-низ.

Интерес представляют элементы горизонтального пространства, которые чаще всего выстраиваются по принципу центр-периферия, что тоже несет в себе отголосок о мифологическом принципе устройства мира. Как отмечает В.Н. Топоров, «локальное распределение значимостей этого пространства [мифопоэтического] таково, что оно подчинено принципу постепенного нарастания сакральной отмеченности объекта по мере движения от периферии к той точке пространства, которая считается его центром» [47, с. 228]. Иными словами, центр в мифологическом пространстве всегда наделен сакральной значимостью. Чанчжэ становится многомерным пространством, поскольку по принципу иерархической организации сам становится своего рода центром мира («Газета «Флюгер»

опубликовала статью известного в городе физика Гоголя, где тот успешно доказывал, что город Чанчжоэ находится в центре сильного магнитного поля» [25, с. 28]), неслучайно самые разные люди стремятся именно туда. Данную точку зрения подтверждает и эпизод куриного нашествия, бег птиц имеет конечную цель: «Лишь только куры добрались до центра города, как они тут же успокоились, остановив свой великий бег, и принялись что-то клевать с городских улиц, одним только им ведомое» [25, с. 14]. Вопрос определения сакрального центра встает и перед самими горожанами после прибытия в город каменщика Персика: «Каждый из чанчжойцев справедливо полагал, что главная городская площадь должна располагаться как раз против окон его дома, а если мостить будут в другом месте, то площадь будет не главной, а второстепенной, и если в Чанчжоэ пока нет главной площади, то абсурдно мостить сначала второстепенную» [25, с. 225]. В итоге центром Чанчжоэ становится дом Мохамеда Абали, что соответствует логике мифа. В заключении можно сказать, что город является местом, обладающим «... таким семантически значимым составом, обрastaет знаменательным мифологическим ореолом, благодаря чему ему приписывается значение извечно существующего» [23, с. 259].

Иллюстрацией течения времени в городе становится летопись, которую одновременно пишут два героя, Белецкая и Теплый. История Чанчжоэ, так же, как и история Макондо, является отражением времени жизни его основателей, моделью мира в миниатюре. Причем стоит отметить, что особенностью времени в Чанчжоэ является, в первую очередь, его цикличность.

В романе Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества» цикличность времени отражала повторяемость истории одной семьи: «— Чего ты хочешь, — пробурчал он. — Время-то идет. / — Так-то оно так, — сказала Урсула, — да не совсем. / И тут она сообразила, что сама повторила слова полковника Аурелиано Буэндии, произнесенные им в камере смертников, и снова содрогнулась от лишнего подтверждения того, что время не идет вперед, как она только что сама подметила, а движется по кругу» [31, с. 303]. Прочие

события, которое могло вместить в себя время, оставались не столь значимыми для понимания романа, в некоторой степени даже подчинялись закону существования рода Буэндия (32 гражданские войны, развязанные полковником Аурелиано). Цикличность времени Чанчжоэ выражается несколько иначе, лишь потому что призвана отразить это свойство времени вообще, безотносительно конкретных людей. Повторяется не история города, но борьба упорядочивающего и разрушительного начала Вселенной. Именно поэтому время Чанчжоэ в некоторой степени можно соотносить с мифологическим временем, поскольку течение его обладает особой логикой. Темпоральная категория обладает особой плотностью и насыщенностью, она не всегда соотносится с реальным временем и его протяженностью: «События на десяти страницах охватывают лишь три первых года чанчжоэской истории, – говорил про себя Шаллер. / – Что же получается? Все дети, рожденные мадемуазель Бибигон в новостройках, были не доношены, по меньшей мере, на половину положенного срока!» [25, с. 235]. Подобные характеристики времени Чанчжоэ указывают на его мифическую сущность. Время обладает «двойным измерением» – священным и профанным: «... архе постоянно повторяется, ибо оно является действующим в рамках профанного времени. Но оно остается идентичным себе, поскольку оно принадлежит вечному миру, недоступному смертным» [51, с. 130].

Особое значение для понимания темпоральной организации романа имеет память, поскольку именно ее потеря отражает особое течение времени в Чанчжоэ: «На следующее утро все жители Чанчжоэ, разбуженные солнцем, потеряли способность вспоминать» [25, с. 339]. Именно потеря памяти создает возможность для многократного повторения истории вплоть до какого-либо переломного момента, вторжения разрушительной силы извне. Похожий мотив был и в романе Г.Г. Маркеса: «Несколькими годами раньше, когда ей исполнилось сто сорок пять лет, она отказалась от вредной привычки считать свои годы и продолжала жить в неподвижном времени, отлученном

от воспоминаний...» [31, с. 357]. В обоих произведениях память становится вместилищем времени.

Таким образом, можно заключить, что хронотоп в романе «Сорок лет Чанчжоз» наделяется символическим значением для отражения не только авторской задумки, но и особого мироведения. Пространственные и темпоральные категории текста соотносятся одновременно с мифологическими, культурологическими, интертекстуальными характеристиками. Образ города можно охарактеризовать как гротескный, поскольку он «... характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления» [2, с. 32], что и отражается в романе «Сорок лет Чанчжоз». Город Чанчжоз содержит в себе сразу несколько топосов, встроенных друг в друга, что позволяет им пересекаться и взаимодействовать между собой, составляя единое целое. Причем это художественное целое представляется максимально обобщенным, поскольку воплощает в себе образ мироустройства.

Таким образом, можно заключить, что временные и пространственные характеристики романа «Сорок лет Чанчжоз» становятся в первую очередь ассоциативно-символическими. Город Чанчжоз предстает в романе как собирательный образ России, особенности этого образа во-многом обусловлены особой точкой зрения и представлений, порожденными взглядами «... извне и изнутри, и именно эти взгляды дают нам возможность имажинации, приводящей нередко к мифологизации конкретных географических пространств» [8, с. 15].

Выводы по второй главе

С уверенностью можно сказать, что современные отечественные произведения магического реализма являют собой примеры особого обращения с сюжетами и мотивами мифопоэтического наследия, которое становится в этих условиях материалом для самостоятельного

художественного мифологизирования. Это и отражает особенности неомифа как сущности, для создания которой используется уже не только архаический миф, но и факты современной истории, культуры и литературы. Различные аспекты находят отражение в пространственной и временной организации произведений магического реализма, поскольку хронотоп является чрезвычайно емким элементом любого художественного произведения.

Хронотоп в современных произведениях магического реализма становится многомерной характеристикой, иллюстрирующих не только само мироустройство, но и место человека в нем. Темпоральные и пространственные характеристики в таких условиях наделяются особым символическим значением, следовательно, и хронотоп перестает восприниматься исключительно как центр взаимодействия пространственных и временных характеристик, а приобретает аксиологическое значение. Таким образом, герой произведений магического реализма наделяется специфической функцией, которую феноменолог Гастон Башляр называл одной из основных функций человека вообще – функцией обитателя [4]. В рамках произведений магического реализма герой раскрывается через взаимодействие с окружающей действительностью в большей степени, чем посредством взаимодействия с другими героями.

Таким образом, можно заключить, что в произведениях магического реализма и время, и пространство соединяют в себе сразу две характеристики – они одновременно представляются конкретными и реальными (с точки зрения художественной реальности), но также и знаковыми, символическими. Их взаимодействие и позволяет отразить особое мировоззрение автора. При этом в рамках авторской задумки зачастую одна из категорий хронотопа, пространственная или временная, является главенствующей, определяющей специфические характеристики второй категории. Также следует отметить, что особые черты хронотопа произведений магического реализма зачастую напрямую соотносятся с мифологическими представлениями о пространственных и временных характеристиках действительности.

Заключение

Проведенное исследование позволяет заключить, что магический реализм как литературное течение стал ответом на стремительно меняющуюся реальность, позволив проиллюстрировать «двоемирие» XX века. Традиционно термин «магический реализм» применяют для характеристики литературы Латинской Америки из-за истории его возникновения и развития. Однако, если считать одним из ключевых понятий данного художественного метода категорию «чудо» как особенность человеческого мировосприятия, становится понятно, что магический реализм находит отражение в литературе разных стран, в том числе и России. Любопытно, что данный художественный метод более прочих подвержен воздействию национальной картины мира, поскольку зачастую опирается на фольклорную традицию. Русский магический реализм имеет ту же «отправную точку» что и латиноамериканский, поскольку оба направления исходят из восприятия писателями пространства собственной страны с учетом географических, исторических и культурных процессов.

Магический реализм во многом также отражает мифические представления об устройстве мира, связь эта выражается в изображении «двукодовой» образной окружающей действительности. Данный факт, безусловно, заставляет вспомнить главную антиномию для мифологического мышления – сакральный-профанный. Повествование в произведениях магического реализма рождается из восприятия бинарной оппозиции (реальный-ирреальный), которое сводится к представлению об их единстве. Единство становится возможным при введении некоего срединного понятия, своеобразного медиатора, одновременно выступающего как граница в бинарной оппозиции, а также как «место» соприкосновения антиномичных явлений. Для магического реализма становится чрезвычайно важным феномен неомифологизма, который подразумевает, с одной стороны, актуализацию классических мифов и отдельных их элементов, с другой

стороны, создание по данной модели современного мифа, в котором на первый план выходит не сакральное значение архаичного оригинала, а положение героя в мире, осмысливаемом посредством этого мифа как «формы целостного массового переживания и истолкования действительности при помощи чувственно-наглядных образов, считающихся самостоятельными явлениями реальности» [12].

Подобные характеристики во многом и определяют хронотоп произведений магического реализма. Из-за наделения пространственных и временных характеристик символическим значением хронотоп перестает быть просто точкой взаимодействия времени и пространства, но становится понятием аксиологическим. Герой произведений магического реализма во многом определяется через взаимодействие с окружающим миром и способе бытования в нем, иными словами, он реализует, по выражению Гастона Башляра, функцию обитателя.

Магический реализм как художественный метод за счет своей многоплановости позволяет авторам сочетать осмысление действительности с культурной, исторической, мифологической и литературной традицией, отражая таким образом особое мироведение в рамках собственного творчества.

Для выявления особенностей хронотопа в произведениях магического реализма в данной работе мы обратились к сборнику «Южнорусское Овчарово» Лоры Белоиван и роману «Сорок лет Чанчжоэ» Дмитрия Михайловича Липскерова. Сборник «Южнорусское Овчарово» являет собой пример свободного обращения с сюжетами и мотивами мифопоэтического наследия в качестве материала для самостоятельного художественного мифологизирования. Проявлением мифотворчества Лоры Белоиван можно считать необычную динамику соотношения пространства и времени. Мы можем интерпретировать Южнорусское Овчарово исключительно как пространство, получающее свое содержание и структуру за счет «смыслового порядка», в рамках которого оно формируется. На узнаваемое пространство,

которое довольно точно определено географически, накладываются фольклорные и мифологические представления. Это позволяет Овчарову стать своеобразным проницаемым пограничьем между мирами. «Чудесная реальность» не просто встраивается в повседневность, но преобразует ее, выявляя особые законы существования подобного пространства.

Чанчжэ представляет несколько иную интерпретацию мироустройства. Обычный русский город с необычным названием (во многом заимствующий черты гоголевского уездного города) представляется местом воздействия иных потусторонних сил. Чанчжэ становится точкой борьбы между хаосом и космосом, иллюстрируя одновременно и противостояние, и слитность этих двух начал. Таким образом, роман «Сорок лет Чанчжэ» опирается на мифологическое миропонимание, его черты находят наиболее яркое отражение в пространственных и временных характеристиках.

Список используемой литературы и используемых источников

1. Алимбочка И.В. Хронотоп как структурный компонент художественного образа. URL: <https://clck.ru/343a73> (дата обращения 15.01.2023).
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Худож. лит., 1965. 527 с.
3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. С. 234-408.
4. Башляр Г. Поэтика пространства. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
5. Белоиван Л. Южнорусское Овчарово. М. : Лайвбук, 2017. 368 с.
6. Бердяев Н.А. Судьба России. М. : Азбука, 2022. 416 с.
7. Вагнер Е.Н. Эсхатологический миф в русской постмодернистской литературе. URL: <https://clck.ru/34gZAJ> (дата обращения 20.03.2023).
8. Войводич Я. Неомифологизм в актуальной русской прозе : монография. М. : ФЛИНТА, 2021. 240 с.
9. Гоголь Н.В. Миргород. М. : Худож. литература, 1957. 252 с.
10. Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. М. : ФЛИНТА : Наука, 2014. 232 с.
11. Гомер Одиссея / Пер. с древнегреч. В. Жуковского. М. : Издательство АСТ, 2019. 416 с.
12. Грицанов А.А. Новейший философский словарь. URL: <https://clck.ru/343AXP> (дата обращения 21.04.2023).
13. Гройс Б.Е. Россия как подсознание Запада // Искусство утопии. М. : Художественный журнал, 2003. 320 с.

14. Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. Москва, 1998. 117 с.
15. Зумбулидзе И.Г. Традиции магического реализма в творчестве В. Орлова. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_26291569_70798013.pdf (дата обращения 12.02.2023).
16. Карельский А.В. От героя к человеку: два века западноевропейской литературы. М. : Советский писатель, 1990. 405 с.
17. Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М., 1984. 430 с.
18. Кассирер Э. Мифологическое мышление // Философия символических форм. М. : Академический Проект, 2011. 552 с.
19. Кислицын К.Н. Магический реализм // Энциклопедия гуманитарных наук, 2011. № 1. С. 274-277.
20. Косарев А.Ф. Философия мира. М. : «Университетская книга», 2000. 303 с.
21. Кофман А.Ф. Истоки магического реализма в латиноамериканской литературе // Латинская Америка, 2015. № 1. С. 90-100.
22. Краткая литературная энциклопедия / Под ред. А.А. Суркова. М. : Сов. энцикл., 1962-1978. Т. 1. 1087 с.
23. Кривонос В.Ш. Мифология и антропология места в повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» // Гоголь и славянский мир. Шестнадцатые Гоголевские чтения : Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции. Новосибирский Издательский Дом, 2017. С. 257-263.
24. Криничная Н.А. Русская мифология. Человек на перепутье миров. М. : Академический проект, 2023. 300 с.
25. Липскеров Д.М. Сорок лет Чанчжоэ. М. : Издательство Эксмо, 2002. 416 с.
26. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. СПб. : Азбука, 2022. 320 с.
27. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров СПб. : Азбука, 2022. 448 с.

28. Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958-1993) : история русской прозы и теория литературы. СПб, 1997. 848 с.
29. Лотман Ю.М. Современность между Востоком и Западом // История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. 769 с.
30. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит., 1988. 413 с.
31. Маркес Г.Г. Сто лет одиночества. М. : Азбука, 1997. 383 с.
32. Маслова Е.Г. Магический реализм как парадигма культурно-художественного сознания современного общества. Вестник Челябинского государственного педагогического университета, 2002. № 10. С. 254-269.
33. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М. : РГГУ, 2019, 170 с.
34. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. СПб. : Азбука, 2018. 480 с.
35. Мифологический словарь / под ред. Е.М. Мелетинского. М. : Советская энциклопедия, 1999. 736 с.
36. Павлюкова В.И. Поэтика неомифологизма в повести М.Ю. Елизарова «Ногти». Вестник Бурятского государственного университета, 2016. №1. С. 72- 76.
37. Панеш У.М. Об эволюции метода и особенностях реализма XX века. URL: <https://clck.ru/34gZCK> (дата обращения 21.02.2023).
38. Погребная Я.В. К вопросу о неомифологизме В.В. Набокова. URL: <https://clck.ru/34FKaX> (дата обращения 20.02.2023).
39. Подорога В.А. Nature Morte. Строй произведения и литература Н. Гоголя. М. : РИПОЛ классик, 2018. 384 с.
40. Потебня А.А. Слово и миф / Под ред. А.Л. Топорковой М. : Издательство «Правда», 1989. 622 с.
41. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб. : Азбука, 2020. 544 с.
42. Пропп В.Я. Мотив чудесного рождения // Фольклор и действительность. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. 448 с.
43. Рееци И. Пространственно-поэтические анализы. Классические и современные тексты русской литературы. М. : ФЛИНТА : Наука, 2016. 272 с.

44. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1997. 384 с.
45. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
46. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М. : «Наука», 1988. С. 5-60.
47. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М. : Наука, 1983 с. 227-284 с.
48. Фрадкин И.М. Литература первых послевоенных лет (1945-1949) / История литературы ФРГ. М., 1980. С. 23-29.
49. Хабибуллина, Л.Ф. Бреева Т.Н. Национальный миф в художественной литературе. М. : ФЛИНТА, 2019, 500 с.
50. Хализев В.Е. Теория литературы. М. : «Академический проект», 2013. 432 с.
51. Хюбнер К. Истина мифа. М. : Республика, 1996. 448 с.
52. Шамсутдинова Н.М. Магический реализм в современной британской литературе: Анжела Картер, Салман Рушди: Автореферат ... канд. филол. наук. М., 2008. 23 с.
53. Шаршун С.И. Магический реализм // Числа. 1932, № 6. С. 229-294.
54. Элиаде М. Аспекты мифа. М. : Академический проект, 2017. 235 с.

Приложение А

Сценарий проведенного тематического внеклассного мероприятия по литературе

Тема внеклассного мероприятия: «Хронотоп в произведениях магического реализма»

Оборудование: проектор, экран, компьютер, презентация;

Класс: 10

Цели мероприятия:

Образовательные: сформировать представление о таком литературном течении, как магический реализм, актуализировать знания учащихся о понятии «хронотоп» в литературе, а также его особенностях;

Воспитательные: воспитывать стремление к активной познавательной деятельности, самостоятельному поиску и изучению фактов, воспитывать интерес к произведениям, не входящим в школьную программу, желание расширять читательский опыт;

Развивающие: развивать образное мышление, художественное восприятие, эстетическое чувство учащихся, навык литературного анализа текста.

Ход мероприятия:

Рада приветствовать всех. Наше сегодняшнее занятие посвящено хронотопу в магическом реализме. Стоит ли при разборе художественного произведения обращать внимание на время и пространство, такую ли важную роль играют эти составляющие? На наш взгляд, разумеется, стоит, поскольку время и пространство являются не просто декорациями для совершения действия, а играют важную роль в восприятии мира художественного произведения. Михаил Михайлович Бахтин, к примеру, писал, что в литературе жанры и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, а Юрий Михайлович Лотман считал, что «в русской литературе география становится одним из доминирующих художественных средств выражения» [29, с. 746]. Но

Продолжение Приложения А

одинаковое ли значение имеет хронотоп в различных литературных направлениях? Вопрос спорный. Мы предлагаем рассмотреть роль хронотопа, а также его особенности в магическом реализме. Знакомы ли вы с этим направлением литературы?

Начнем с определения. Магический реализм – это «особый тип художественного мышления, свойственный разнородным явлениям в литературе XX века, при котором писатель отрицает плодотворность рационалистического мышления в стремлении выразить и художественно осмыслить мифически-магическую модель мироведения и для которого характерно органичное использование элементов фантастики наряду с обязательным наличием черт легко опознаваемой исторической реальности» [32, с. 255]. Иначе говоря, магический реализм – это такое литературное направление, в котором органично сочетаются элементы реального и ирреального, и это сочетание призвано отразить авторское представление о мире. Скажите, какие знакомые вам произведения вы могли бы отнести к данному литературному направлению?

Предлагаем остановиться на произведениях Николая Васильевича Гоголя, ведь именно его многие исследователи считают одним из «основателей» русского магического реализма. Именно в произведениях Гоголя мы можем наблюдать тесное переплетение и сосуществование двух миров. При этом географическое пространство приобретает символические черты. Не секрет, что уездный город и небольшая деревня у Гоголя отличаются от всех прочих образов городов и деревень у других писателей, хотя бы потому что захолустье Гоголя всегда немного абсурдно, оно влияет особым образом на поведение персонажей и на их сюжетные роли. Также в городах и деревнях Гоголя всегда ощущается влияние мифов и легенд, окружающих их реальные прототипы.

Продолжение Приложения А

Вспомните «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», где реально существующий Миргород мистифицируется писателем, ему присваиваются не только отдельные мифологические черты вроде миргородской лужи, но сам он воспринимается как перевернутый мир, поскольку не оправдывает своего «говорящего» названия, становясь, напротив, местом большого раздора, таким образом на все пространство переносится представление об алогичном, неправильном.

Вспомним также, что подобные пространства в творчестве Н.В. Гоголя часто связаны со странными происшествиями, как это описывается в ряде рассказов из сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки». На примере именно этих рассказов лучше всего видна взаимосвязь времени и места, позволяющая автору проиллюстрировать соприкосновение двух миров, реального и фантастического. Фантастические события происходят в «благоприятное» для этого время, что отражено непосредственно в заголовках таких рассказов как «Ночь перед Рождеством», «Майская ночь, или Утопленница». Это, конечно, связано с фольклорной традицией, на которую ориентировался писатель при создании произведений. Причем, в рассказе «Ночь перед Рождеством» мы имеем представление сразу о двух видах времени, историческом и календарном. Первое связано непосредственно с описанием эпохи правления Екатерины II, а второе с праздником Святков, что и объясняет появление нечистой силы в рассказе, поскольку это время представлялось как принадлежащее бесам. То же характерно и для «Майской ночи, или Утопленницы», ведь в этом рассказе косвенно указывается на праздник Окликания предков, считалось, что в этот день умершие скорбят о своей прервавшейся жизни, что также объясняет появление утопленницы.

Особо отметим рассказ «Сорочинская ярмарка», как вы помните, герои отправляются на ярмарку, где проходит слух о проклятом месте, на котором проходит действие. Странное происшествие в данном рассказе обусловлено

Продолжение Приложения А

предельно обобщенным представлением о «плохом», нечистом месте, приобщение к которому сулит встречу с потусторонними силами.

Таким образом, можно сказать, что поэтика Николая Васильевича Гоголя оказала огромное влияние на современные произведения русского магического реализма, поскольку в своем творчестве, опираясь на некоторые фольклорные и мифологические представления, он особым образом описывает реальную действительность, которая граничит с ирреальным миром. Это отражено во многих его произведениях (не только принадлежащих «Вечерам на хуторе близ Диканьки»), причем в некоторых из них ирреальность сведена до уровня бытовых дразг, иллюстрируя абсурдность реальности, в других же потусторонние силы являются в образе нечистой силы. Подобные приемы обуславливают особенности хронотопа произведений Николая Васильевича Гоголя.