

Ірына Агеева
Варшава

Эстэтыка магічнага рэалізму і проза Ігара Бабкова

Тэрмін **магічны рэалізм** з’явіўся на пачатку XX стагоддзя, першапачаткова адносіўся да выяўленчага мастацтва, а пазней быў перанесены на літаратурную глебу. З таго часу паняцце не раз мадыфікавалася, у кожным з кантэкстаў набываючы пэўныя асаблівасці. Найбольш вядомы літаратурны напрамак пад назвай **магічны рэалізм** адносіцца да літаратуры Лацінскай Амерыкі, у той час як сам тэрмін (і яго літаратурнае прымяненне) мае еўрапейскае паходжанне.

Верагодным аўтарам тэрміна **магічны рэалізм** лічаць Франца Ро (ням. Franz Roh), нямецкага мастацтвазнаўцу і філосафа. Ён ужыў яго ў 1925 годзе ў кнізе *Постэкспрэсіянізм. Магічны рэалізм*¹ у дачыненні да постэкспрэсіянісцкага выяўленчага мастацтва для апісання спецыфічнай рэальнасці, адлюстраванай такімі мастакамі, як Макс Эрнст, Джоржа дэ Кірыка, Рэнэ Магрыт. Пэўны час спалучэнне **магічны рэалізм** выкарыстоўвалася як сінонім для *Neue Sachlichkeit*² (новай рэчыўнасці) ці постэкспрэсіянізму ў выяўленчым мастацтве.

У Італіі ў 20-я гады XX стагоддзя існавала літаратурная плынь пад назвай **магічны рэалізм**, якая ўтварылася ў межах эстэтыкі навечэнцізму (*Novecento Italiano*), што тады панавала. Тэарэтычнае абгрунтаванне яна атрымала ў часопісе “900. Novecento”, які выдаваўся пісьменнікам Массіма Бантэмпеллі, у якім друкаваліся, сярод іншых, нямецкі пісьменнік Георг Кайзер, ірландзец Джэймс Джойс і англічанка Вірджынія Вульф.

Магічны рэалізм у Германіі 1940–1950-х гадоў рэпрэзентаваны творчасцю Элізабэт Ланггесэр, Эрнста Кройдэра, Германа Казака і іншых, а таксама ў бельгійскай літаратуры ў творчасці Ёхана Дэна (флам. Johan Daisne) і Хьюбэрта Лампо (флам. Hubert Leon Lampo). Аднак творчасць нямецкіх пісьменнікаў, хутка трапіўшы ў апазіцыю да панавальнага тады “Групы 47”, эстэтычныя прынцыпы сяброў якой базаваліся на рэальна перажытым “тут і цяпер”, так і засталася ў нечым незразумелай і непрачытанай, і папулярнасці сярод сучаснікаў не атрымала. Прызнаным

¹ F. Roh, *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1925.

² *Ibidem*.

узорам нямецкага магічнага рэалізму гэтага перыяду з'яўляецца раман *Горад за ракой* Г. Казака, апублікаваны ў 1947 годзе¹.

У 60-я гады XX стагоддзя сталі сусветна вядомымі такія лацінаамерыканскія аўтары, як Габрыэль Гарсія Маркес, Мігель Анхель Астурыяс, Алеха Карпенцьер, Хорхэ Луіс Борхес. Дзякуючы творчасці гэтых пісьменнікаў магічны рэалізм атрымлівае шырокае прызнанне і ажыўляе мала папулярны еўрапейскі напрамак. Першым літаратурным маніфэстам прынцыпаў магічнага рэалізму прынята лічыць прадмову А. Карпенцьера да кнігі *El reino de este mundo* (*Царства зямное*), якая выйшла ў 1949 годзе. Супрацьпастаўляючы свой метады эксперыментам сюррэалістаў, якія ставяць вышэй за ўсё фантазію, выдумку, ён пісаў: "Свет цудоўнага толькі тады становіцца безумоўна сапраўдным, калі ён узнікае з нечаканага пераўтварэння рэчаіснасці (цуд), з абвостранага спасціжэння рэальнасці альбо з адмысловага асвятлення скарбаў, схаваных у гэтай рэчаіснасці"². Трэба адзначыць, што кубінскі пісьменнік гаварыў не пра магічны рэалізм як спосаб адлюстравання рэчаіснасці, а пра саму лацінаамерыканскую рэчаіснасць (*lo real maravilloso americano*), цудоўную саму па сабе, у адрозненне ад еўрапейскай, дзе жыццё сучасных людзей страціла прамыя сувязі з фальклорам. Такім чынам пісьменнік, які хоча адлюстраваць яе, павінен "паверыць" у цуды гэтай рэальнасці, адчуць іх, а пры напісанні твору прытрымлівацца прынцыпаў дакументальнасці, не дадаючы нічога ад сябе. Падобных уяўленняў пра магічны рэалізм прытрымліваўся гватэмалец М.А. Астурыяс³, удакладняючы, што феномен цудоўнасці лацінаамерыканскай рэальнасці палягае на своеасаблівым "прымітыўным" светаўспрыняцці яе народаў.

У 1955 годзе ў часопісе "Hispania" з'явіўся артыкул Анхеля Флорэса (ісп. Angel Flores) *Магічны рэалізм у лацінаамерыканскай літаратуры*⁴. Ён даў пачатак літаратуразнаўчай дыскусіі на тэму магічнага рэалізму, упершыню акрэсліўшы магічны рэалізм як асобную плынь у лацінаамерыканскай літаратуры. Аўтар артыкула канстатаваў адсутнасць дакладнай дэфініцыі і паспрабаваў яе даць, хоць пры гэтым ён не адрозніваў фантастыку ад магічнага рэалізму. Пачаткам гэтага напрамку А. Флорэс назваў творчасць Х.Л. Борхеса. У 1967 годзе Луіс Леаль (ісп. Luis Leal) у артыкуле⁵ з такой жа назвай, які быў надрукаваны ў часопісе

¹ Гл.: А. Г у г н и н, *Магічны рэалізм у кантэксце літаратуры і мастацтва XX стагоддзя: феномен і некаторыя шляхі яго осмыслення*, Москва 1998, с. 39.

² Цыт. па: А. К а р п е н ц ь е р, *Царства зямное* [online], http://royallib.ru/read/karpenter_aleho/tsarstvo_zemnoe.html#0 [доступ: 20.12.2015 г.].

³ Гл.: Т. P i n d e l, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", Kraków 2004, s. 222.

⁴ A. F l o r e s, *Magical Realism in Spanish American Fiction*, "Hispania" no 30, 1955, p. 187–192.

⁵ L. L e a l, *El realismo magico en la literatura hispanoamericana*, "Cuadernos americanos" 1967, no 4, s. 230–235.

“Cuadernos americanos”, аспрэчыў пэўныя палажэнні А. Флорэса, у прыватнасці, звярнуў увагу на асноўныя адрозненні магічнага рэалізму ад фантастыкі і сюррэалізму, аднак атаясамліваў цудоўную рэчаіснасць А. Карпенцэра з магічным рэалізмам. Паводле Л. Леаля магічны рэалізм з’яўляецца не стылем ці формай, а спецыфічным поглядам на свет¹.

Літаратуразнаўчыя дыскусіі вакол магічнага рэалізму ў літаратуры Лацінскай Амерыкі працягваліся, а творы лацінаамерыканскіх аўтараў становіліся вядомымі ва ўсім свеце, што прывяло да з’явы, якую назвалі “лацінаамерыканскім бумам”. Сам метада дапаўняецца і мадыфікуецца, лакалізуючыся ў розных еўрапейскіх рэгіёнах. Прадстаўнікамі балканскага магічнага рэалізму даследчыкамі называныя Іва Андрыч, Міларад Павіч і Горан Петравіч, чэшскага – Мілан Кундэра. Сучасны англійскі магічны рэалізм рэпрэзентуюць такія пісьменнікі, як Джонатан Кэрал, Энгус Уілсан, Салман Рушдзі, Анжэла Картэр і іншыя. У мастацкім метадзе сучаснай польскай пісьменніцы Вольгі Такарчук літаратуразнаўцы таксама адзначаюць прысутнасць характэрных рысаў гэтага напрамку.

Межы магічнага рэалізму нельга назваць строга акрэсленымі, тут мае месца пэўная эксплуатацыя тэрміна, і прыналежнасць твораў таго ці іншага аўтара да магічнага рэалізму залежыць ад таго, якой з канцэпцый прытрымлівацца. Паводле самай вузкай дэфініцыі магічнымі рэалістамі можна назваць нават не ўсіх лацінаамерыканскіх пісьменнікаў (напрыклад, Л. Леаль выключаў Х.Л. Борхеса і пачаткам напрамку называў творчасць А. Карпенцэра), а паводле шырокага разумення да магічнага рэалізму можна аднесці ўсю прозу, дзе побач з рэалістычнымі праяўляюцца нейкія звышнатуральныя элементы, што ўключае сюды ўсю фантастыку, робячы выдзяленне магічнага рэалізму бессэнсоўным прадукваннем тэрмінаў.

Канцэпцыя магічнага рэалізму Сэймура Ментона, прадстаўленая ім у працы *Historia verdadera del realismo mágico*², вызначае сем яго характэрных рысаў, уласцівых як літаратуры, так і выяўленчаму мастацтву. Ён звяртае ўвагу на ўніверсальны характар гэтай з’явы, тым самым аспрэчваючы погляды прыхільнікаў вузкага разумення магічнага рэалізму. Паводле С. Ментона, для магічнага рэалізму ў літаратуры характэрна:

1. Дакладны падыход, падрабязнае апісанне.
2. Аб’ектывізм, эмацыйная незаангажаванасць аўтара.
3. Падразумяваецца інтэлектуальнае, а не эмацыянальнае прачытанне твораў.
4. Адначасовы паказ некалькіх планаў без вылучэння галоўнага (як вынік – няма галоўных падзей, усё адначасова ў цэнтры ўвагі).

¹ Гл.: T. P i n d e l, *op. cit.*, s. 225-227.

² S. M e n t o n, *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México 1998.

5. Мова твораў – дакладная і простая, пазбаўленая мастацкіх аздобаў.

6. Прымітывізм, наіўны погляд на прадметы.

7. Паказ дзіўнага і непраўдападобнага, якое рэальна існуе ў рэчаіснасці (альбо ў фальклоры дадзенай культуры)¹.

Вэндзі Б. Фэрыс у працы *Scheherazade's Children* вылучае пяць асноўных і дзевяць факультатыўных прызнакаў² твораў магічнага рэалізму. Абавязковыя:

1. Наяўнасць магічнага элементу, пры чым суіснаванне магіі і рэчаіснасці ўзаемна не супярэчлівыя.

2. Мастацкая рэальнасць амаль ідэнтычная той, у якой мы жывем, у адрозненне ад фантастычнай ці алегарычнай літаратуры. Тэксты напоўнены дэталямі, якія лёгка распазнаюцца чытачом як штодзённыя, нармальныя, звычайныя.

3. Тэксты ўзбуджаюць у чытача пытанне, як разумець апісаныя выпадкі (цуд альбо толькі ілюзія цуду).

4. Знаходжанне паміж светам звычайных людзей і магічным, неверагодным.

5. Паддаванне сумневам агульнапрынятыя катэгорыі часу, месца ці ідэнтычнасці.

Да факультатыўных прыкметаў адносяцца наступныя:

1. Наяўнасць метатэксту: тэкст утрымлівае каментары да сябе, закранае пытанне ролі наратара, знакаў, метафар ці працэсу апавядання.

2. Чытач адчувае своеасаблівую магію слова, мова твора спрабуе паяднацца з прадметам, які апісвае. Уяўленне пра гэтую магію чытачу даюць метафары, якія трэба разумець літаральна. (Напрыклад, у рамане *Сто гадоў адзіноты* Г.Г. Маркеса кроў сына цячэ стужкай да дому маці).

3. Наратар часта глядзіць з перспектывы дзіцяці, што адкрывае свежасць і навізну свету.

4. Присутнасць матыву люстэрка, альбо агульныя паўтарэнні, сіметрыя, якая стварае настрой магічнасці.

5. Адносна часты матыў метамарфозы персанажаў.

6. У шматлікіх творах можна знайсці спасылкі на палітычныя з'явы, як правіла, у тэкстах праяўляюцца негатыўныя адносіны да пэўных палітычных падзей (напрыклад, у рамане *Дом духаў* Ісабэль Альлендэ (ісп. Isabel Allende) адкрыта крытыкуе пераварот у Чылі).

7. У аснове твораў магічнага рэалізму ляжаць звычайна народныя вераванні і лакальныя прымхі, часта месцам дзеяння становіцца вёска.

¹ *Ibidem*, с. 30.

² Цыт. па: T. P i n d e l, *op. cit.*, s. 240–241.

8. Хутчэй юнгаўская, чым фройдаўская перспектыва нарацыі: магія і надзвычайнасць звязаны хутчэй з групай людзей, а не з псіхікай адзінкі.

9. Карнавал, экстравагантнасць мовы, наяўнасць забаўляльных матываў.

Цікава, што наяўнасць у творах народных прымхаў, вераванняў вылучаецца аўтарам як факультатыўная прыкмета, а наяўнасць магіі – як абавязковая. Такім чынам, магія можа мець зусім іншы характар, пазафальклорны, можа паўставаць з самой рэчаіснасці ці быць вынікам індывідуальнага ўспрыняцця гэтай рэчаіснасці наратарам ці героем. Вылучэнне экстравагантнасці мовы як дадатковай прыкметы дэманструе крытычны погляд на канцэпцыю С. Ментона, які настойвае на прымітыўнасці, пазбаўленасці мовы аздобаў.

Польскі даследчык лацінаамерыканскай літаратуры Томаш Піндэль, падагульняючы тэарэтычныя пошукі лацінаамерыканскіх і еўрапейскіх навукоўцаў, грунтуючы свае высновы ў асноўным на лацінаамерыканскай мастацкай літаратуры, называе наступныя рысы, уласцівыя творах магічнага рэалізму:

1. Мастацкі свет твора нагадвае рэальны свет чытача, тым не менш, у ім маюць месца цудоўныя, магічныя, незвычайныя здарэнні, якія, аднак, не ствараюць уражанне парушэння законаў свету, а гарманічна спалучаюцца са штодзённасцю. Характэрнай практыкай з'яўляецца таксама паказ штодзённых, звычайных з'яў і прадметаў як быццам яны з'яўляюцца магічнымі і цудоўнымі.

2. Гэтая цудоўнасць паходзіць з пэўнага “прымітыўнага”, народнага, адрознага ад рацыянальнага спосабу разумення рэчаіснасці і адсылае да міфу як пэўнай структуры, што служыць тлумачэннем механізмаў свету.

3. Мова твораў магічнага рэалізму простая і ясная, імкнецца да дакладнасці, пазбягае фармальнай экстравагантнасці, але адзначаецца пэўнай вынаходлівасцю¹.

А. Гугнін вылучае наступныя рысы магічнага рэалізму як універсальнага мастацкага метаду: жыццэпадабенства (абавязковая прысутнасць пазнавальных рысаў гістарычнай рэальнасці), арганічнае спалучэнне рэальнага і магічнага, аднаўленне ў правах міфічнага светапогляду побач з рацыянальным, антыўтапічнасць, антыпрагматызм, антыдагматызм, пераадоленне нацыяналізму². Канстанцін Кісліцын на падставе працы А. Гугніна выдзяляе дзевяць рысаў магічнага рэалізму як мастацкай з'явы XX стагоддзя:

1. Падвойная рэальнасць, узаемнае пранікненне гэтых рэальнасцей.

2. Скажэнне прасторавага жыццэпадабенства, у прыватнасці, праз матыў сну.

¹ *Ibidem*, s. 243.

² А. Г у г н и н, *Магический реализм...*, с. 107–108.

3. Суб'ектыўнасць і адноснасць часу.
4. Сістэматычнае замяшчэнне пісьменнікам свайго погляду (як носьбіта высокай культуры) поглядам прымітыўнага чалавека.
5. Матывы магічнага як уласцівасць наратара ці героя бачыць рэальнасць з пэўнай перспектывы.
6. Адмова ад псіхалагічнага дэтэрмінізму.
7. Антыўтапічнасць і антыпрагматызм.
8. Нацыянальны, духоўны, гістарычны вопыт як культурны кантэкст апавядання.
9. Перавага экзистэнцыйнага светаўспрыняцця¹.

Існуе цэлы шэраг іншых канцэпцый магічнага рэалізму, аднак, як бачна, згоды паміж даследчыкамі няма. Акрамя гэтага, не даследавана пытанне фармальных прызнакаў магічнага рэалізму: большасць прыведзеных тут канцэпцый апелюе да змястоўных прыкмет. Не даследавана праблема суадносін лацінаамерыканскага і еўрапейскага магічнага рэалізму: калі першы быў дастаткова добра даследаваны ў розных кантэкстах, то існаванне другога дагэтуль ставіцца некаторымі літаратуразнаўцамі, асабліва лацінаамерыканскімі, пад пытанне. Не даследавана спецыфіка еўрапейскага магічнага рэалізму гэтак званай “другой хвалі”: калі італьянскі (20-я гады XX ст.) і нямецкі (40–50-я гады XX ст.) магічны рэалізм “першай хвалі” быў часткай мадэрністычных пошукаў, то “другая хваля” адбылася ўжо пасля “лацінаамерыканскага буму”, калі класічны мадэрнізм быў вычарпаны, і ў мастацтва прыйшоў постмадэрнізм, з’ява не менш супярэчлівая з перспектывы дэфініцыі, чым магічны рэалізм. Складаным даследчым пытаннем з’яўляецца размежаванне твораў вытрыманых у эстэтыцы постмадэрнізму і магічнага рэалізму. Напрыклад, творы М. Павіча з пункту гледжання мастацкай рэальнасці, а таксама светапогляду з’яўляюцца ўзорамі магічнага рэалізму, у той час як нелінейнасць апавядання і інтэртэкстуальнасць твораў дае падставу адносіць іх да постмадэрнізму, хоць нелінейнасць як тэкстуальная асаблівасць у гэтым выпадку лагічна дапаўняе нелінейнасць часавую і прасторавую, інтэртэкстуальнасць не з’яўляецца вынаходніцтвам постмадэрнізму, і толькі гіпертэкст як спосаб фармальнай арганізацыі твора адсылае да постмадэрнізму. Вадзім Руднеў у артыкуле пра *Хазарскі слоўнік* М. Павіча піша: “Асаблівасцю, што прыдае ўнікальнасць *Хазарскаму слоўніку*, з’яўляецца тая перабольшаная сур’ёзнасць яго стылю, тая адсутнасць іроніі <...> якія дазваляюць казаць не толькі пра квінтэсэнцыю постмадэрнізму, але і пра альтэрнатыву яму. У гэтым сэнсе М. Павіч безумоўна антыпод Умбэрта Эка²”. Еўрапейскі магічны рэалізм развіваўся ў іншым культурным кантэксце. Калі лацінаамерыканскія аўтары пры дапамозе магічнага светаўспрыняцця

¹ Гл.: К. К и с л и ц ы н, *Магический реализм*, “Знание. Понимание. Умение” 2001, № 1, с. 275–278.

² В. Р у д н е в, *Словарь культуры XX века* [online], <http://philosophy.ru/edu/ref/rudnev/b345.htm> [доступ: 20.12.2015 г.].

намагаліся зацвердзіць уласную культурную самабытнасць у літаратуры, то еўрапейцы перажывалі чарговы светапоглядны крызіс, і магічны рэалізм стаўся, побач з постмадэрнізмам, адной з прадуктыўных альтэрнатыў пазітывізму і рацыяналізму.

Такім чынам, папулярнасць магічнага рэалізму супала з постмадэрнізмам, у выніку чаго адбыўся сінтэз гэтых з’яў, прычым не ў агульналітаратурным кантэксце, не ў кантэксце нейкай нацыянальнай літаратуры, а індывідуальна ў межах творчасці аднаго аўтара. Генезіс магічнага рэалізму звязаны з сюррэалізмам, экспрэсіянізмам, французскім новым раманам. Карыстаючыся пэўнымі мастацкімі метадамі авангардных напрамкаў, магічны рэалізм усё ж належыць да высокага мадэрнізму, у гэтым сэнсе ён бліскі мастацкаму метаду Франца Кафкі, на творы якога арыентаваліся многія лацінаамерыканскія магічныя рэалісты. Нягледзячы на тое, што сюррэалізм паўплываў на магічны рэалізм, праблемаў з размежаваннем гэтых напрамкаў няма: магічны рэалізм не прызнае ні прынцыпаў аўтаматычнага пісьма, ні псіхааналізу, крыніцай натхнення служыць сама рэчаіснасць, а не фантазія. Элементы магічнага, фантастычнага ўдакладняюцца рэчыўнымі дэталямі, якія замацоўваюць цуд у рэальнай прасторы. Г.Г. Маркес пісаў: “Я ўпэўнены, што чытач *Ста гадоў адзіноты* не паверыў бы ва ўзнясенне Рамідзіас Прыўкраснай, калі б не тое, што яна ўзнеслася ў неба на белых паркалёвых прасцінах”¹.

Увядзенне міфаў у мастацкую прастору твора не з’яўляецца рысай, характэрнай выключна для магічнага рэалізму. Болей за тое, цуд як аб’ект здзіўлення (персанажаў і/альбо чытача), як нешта малаверагоднае (было ці не было), уласцівае мінуламу (канструкцыі кшталту “кажуць, даўным даўно”) не ўласцівы магічнаму рэалізму ўвогуле. Міфалагічная свядомасць Лацінскай Амерыкі была неад’емнай часткай сучаснасці яе жыхароў, што і была адлюстравана лацінаамерыканскімі пісьменнікамі. Тое, што адсутнічае ў актуальным культурным кантэксце, не можа прэтэндаваць на жыццєпадабенства ў творах. Таму, скажам, *Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях* Яна Баршчэўскага ці *Вечары на хутары бліз Дзіканькі* Мікалая Гоголя да магічнага рэалізму не адносяцца, хоць у гэтых творах гаворка вядзецца пра цудоўныя, надзвычайныя падзеі.

На падставе прадстаўленых вышэй канцэпцый можна выдзеліць шэраг універсальных рысаў магічнага рэалізму (лацінаамерыканскага і еўрапейскага). Перадусім даследчыкі адзначаюць наяўнасць у мастацкім свеце твораў магічнага рэалізму адмысловага паяднання магічнага і рэальнага, пры якім мастацкі свет агульна характаразуецца жыццєпадабенствам і цалкам адпавядае гістарычнаму кантэксту твора, а магія арганічна дапаўняе рэчаіснасць, не парушаючы яе асноўных законаў, – гэта і ёсць найважнейшая змястоўная прыкмета. Крыніцай магічнага

¹ Г.Г. М а р к е с, *Сто лет одиночества*, ОЛМА-ПРЕСС, Москва 2003, с. 6.

могуць службыць, акрамя фальклору, станы змененай свядомасці (сон, транс, медытацыя), уплеченыя ў апавяданне. Асобна для лацінаамерыканскіх твораў крыніцай магічнага з'яўляецца прымітыўная свядомасць жыхароў Лацінскай Амерыкі таго часу (культ вуду, іншыя вераванні), а для еўрапейскіх – адмысловы погляд наратара на рэальнасць і культурны кантэкст (гістарычны, літаратурны, светапоглядны). Як прыватны выпадак магічнага ў рэалістычным часта выступае выразная адноснасць часу і прасторы. Гэта можа выражацца ў адмысловым цячэнні часу, не заўсёды паслядоўным, перапляценні мінулага і будучыні (напрыклад, пяцігадовы дождж у раманах *Сто гадоў адзіноты* альбо шматлікія “ўспаміны пра будучыню”: героі ведаюць лёс, але не могуць яго пазбегнуць), прастора таксама можа відазмяняцца, напрыклад, пашырацца, як бясконца вавілонская бібліятэка Х.Л. Борхеса. Часта магічныя рэалісты адмаўляюць псіхалагізм адзінкі (як спосаб апісання і аналізу ўнутраных станаў і матывацыі героя) на карысць калектыву (сацыяльнай групы, этнасу, народа).

Універсальныя фармальныя прыкметы, уласцівыя ўсім творам магічнага рэалізму, выдзяліць немагчыма. Тут трэба выразна адрозніваць лацінаамерыканскі і еўрапейскі ўзоры, якія сфарміраваліся ў розныя часы пад уплывам розных фактараў. У дачыненні да еўрапейскага ўзору трэба адзначыць, што фармальна творы магічнага рэалізму часта карыстаюцца постмадэрнісцкім падыходам да тэксту (у першую чаргу гэта датычыць нелінейнасці, фрагментарнасці твораў), у сувязі з чым, як ужо адзначана вышэй, праблемай з'яўляецца размежаванне магічнага рэалізму і постмадэрнізму. Некаторыя даследчыкі разглядаюць магічны рэалізм у межах постмадэрнізму, што падаецца не зусім абгрунтаваным хоць бы таму, што магічны рэалізм не падзяляе такія постмадэрнісцкія прынцыпы, як гульнёвасць, іранічнасць, плюралізм, адмаўленне мімесісу. Ёсць і агульныя рысы, сярод якіх выдзеленая В.Б. Фэрыс як факультатыўная наяўнасць метатэксту.

Імкнучыся пашырыць інтэрпрэтацыйныя і аналітычныя гарызонты прачытання тэкстаў сучаснай беларускай літаратуры, паглядзім на прозу Ігара Бабкова, беларускага філосафа, пісьменніка і перакладчыка, з пункту гледжання эстэтыкі магічнага рэалізму, не намагаючыся аднак зрабіць якія-кольвек адназначныя высновы наконт прыналежнасці твораў *Адам Клакоцкі і ягоныя цені* (Мінск, 2001) і *Хвілінка. Тры гісторыі* (Мінск, 2013) да згаданага напрамку. Перадусім звернем увагу на праяўленне ў названых твораў асноўных прынцыпаў эстэтыкі магічнага рэалізму.

Мастацкі свет раманаў характарызуецца жыццёпадабенствам. Многія асобы і месцы існуюць у рэальнасці пад тымі самымі назвамі (альбо лёгка пазнаюцца). У раманах выступаюць дэталі, часта бытавыя, якія ўспрымаюцца чытачом як нармальныя, штодзённыя. Напрыклад, у фрагменце пад назвай *Kindberg* да пэўнага часу маем абсалютна быта-

апісальнае апавяданне: “Ад Курскай касы да Вільні колькі гадзінаў і потым яшчэ крыху да мяжы, дзе заўсёды чакаеш найгорашага, пакуль памежнік не запытаецца, куды яна едзе, глупае пытанне, апошняя мадэль Рэно з беларускімі нумарамі і эфектнай брунэткай”¹. Аднак у пэўны момант гераіня, якую чытач ведае як Ганну, сустракае даўняга знаёмага Міхала і “падвойваецца”: “Тысячу гадоў ніхто не называў яе Лінай, і Ганна раптам нямец, адчуваючы, як дзіўнае цяпло разліваецца па яе целе, як яе свядомасць раздвойваецца, і вось яна стаіць на пустой дарозе”². Як сведчыць і назва фрагменту, і цытаты ў ім, Ліна – гэта не проста двойнік Ганны, яе мінулае іпастась, але і гераіня апавядання Хулія Картасара *Lugar llamado Kindberg* (*Месца пад назвай Кіндберг*). Аднак метамарфозы на гэтым не заканчваюцца: беларуская Вілейка праз “маленькую Вільню” ператвараецца ў Кіндберг: “Праз некалькі кіламетраў паварот на Смаргонь, а потым далей на Вілейку, і Ганна пачынае крыху хвалявацца, праз дванаццаць гадоў, Вілейка, маленькая Вільня, мястэчка Кіндберг уласнай персонай, дзіцячая гара³, якая можа вярнуць цябе назад у дзяцінства, Ліна на заднім крэсле штосьці спявае, Ганна спакойная і ўпэўненая, гэта яна вядзе машыну, яна выбірае дарогу і плаціць па рахунках...”⁴. Фрагмент створаны такім чынам, што да канца не зразумела, ці Ганна падвойваецца “насамрэч”, і Ліна, яе двойнік, апынаецца на заднім крэсле, у той час як Ганна працягвае весці машыну, ці ўсё гэта адбываецца толькі ў свядомасці Ганны, і тады чытач не заўважае моманту, калі голас нарацара замяняецца голасам гераіні. Супрацьстаянне Ганны і Ліны (і Вілейкі і Кіндберга) працягваецца: “Ганна працягвае першая”⁵, “Міхал углядаецца і ўпершыню бачыць Ганну”⁶, – яны выязджаюць з Вілейкі (і адначасова з Кіндбергу), іх спыняе патруль, і тут іх шляхі разыходзяцца: Ганна развітваецца з арыштаваным Міхам, і працягвае свой шлях з Вілейкі, а Ліна “схіліўшы голаў на руль, да апошняга выціскае газ і выязджае на сустрэчную паласу, у адчайным безразважным жэсце, адным з тых, якія так любяць рабіць дзяўчаткі-медзведзянкі”⁷. Такім чынам, не парушаючы відавочных законаў рэальнасці, агульнай логікі рэчаў, побач выступае цудоўнае, хоць і не звязанае з магіяй у прамым сэнсе слова. У апавяданні Х. Картасара гісторыя пра тое, як гераіню-падлетка Ліну, якая вандруе аўтаспынам, падвозіць мужчына Марсэла, раптам ператвараецца ў драму чалавека, які так і не рэалізаваў свае юнацкія мары і цяпер толькі разумее, на колькі ён не задаволены сваім жыццём, што прыводзіць да невыпадкавай аўтамабільнай аварыі. У І. Бабкова Ганна-

¹ І. Б а б к о ў, *Адам Клакоцкі і ягоныя цені*, Логвінаў, Мінск 2012, с. 105.

² *Ibidem*, с. 109.

³ Так даслоўна перакладаецца назва Кіндберг.

⁴ *Ibidem*, с. 112.

⁵ *Ibidem*, с. 114.

⁶ *Ibidem*, с. 115.

⁷ *Ibidem*, с. 117. Дзяўчаткі-медзведзянкі – так у Х. Картасара акрэсліваецца Ліна

Ліна, сустрэўшы Міхала, перажывае падобныя пачуцці, сюжэт развіваецца практычна таксама, як у Х. Картасара, толькі ў беларускіх рэаліях, толькі героі мяняюцца месцамі, пасталелая Ліна, “дзяўчына-медзведзянятка”, ператвараецца ў Ганну, двойнік Марсэла, і заканчвае сваё жыццё таксама, як ён.

У рамане *Хвілінка. Тры гісторыі* таксама побач з жыццёпадобным прысутнічаюць элементы цудоўнага, і крыніца гэтага цудоўнага, як і ў кананічным магічным рэалізме, – у самой рэчаіснасці. Напрыклад, вось як апісваюцца, “стомленыя ад шматлікіх перайменаванняў”, вуліцы Менска: “Яны бунтавалі, не пагаджаліся – ішлі то паралельна рэчаіснасці, то перапляталіся, з ёй і міжсобку, скрыжоўваліся і разыходзіліся ў невядомых кірунках. <...> Яны перасталі адгукацца нават выпадковым мінакам, заціхлі ў маўчанні”¹. Відавочна, гэта не простае адухаўленне, тым больш што такі спосаб успрыняцця навакольнай менскай рэчаіснасці сістэматычна адзначаецца ў рамане. Позірк уважлівага назіральніка адкрывае іншую, цудоўную менскую рэчаіснасць: “Праспект, на якім прытулілася «Хвілінка», існаваў крыху асобна ад рэальнасці. Гэта кідалася ў вочы не адразу, але для ўважлівых назіральнікаў было відавочным”². Кавярню “Хвілінка”, несумненна, можна назваць цэнтрам цудоўнасці ў Менску І. Бабкова. Аднак і яна апісваецца жыццёпадобна, аўтар падае дакладныя дэталі: бістро і бар, бістро працуе з восьмай гадзіны, а бар з адзінаццатай, там ёсць звычайныя наведвальнікі, якія паводзяць сябе самым звычайным чынам. Аднак іншасвет прысутнічае тут жа, сярод прازیснага быту. Вось як наратар апісвае свой досвед пераходу ў гэты іншы свет: “Я зайшоў у піцэрыю пад’есці <...> Народу было надзіва многа, нягледзячы на тое, што абед скончыўся, усе стойкі ў піцэрыі былі занятыя. У пошуках вольных месцаў я ішоў усё далей і далей. Дайшоў да самага канца, стаў у невялічкую чаргу – два ці тры чалавекі – і тут раптам зразумеў, што ўсё змянілася. Я агледзеўся. <...> Яны [наведвальнікі. – І. А.] рабілі самыя звычайныя рэчы. Але рабілі ўсё так, як быццам у гэтым быў нейкі важны сэнс”³. Знешне нічога дзіўнага і тым больш цудоўнага не адбываецца, аднак у чытача складаецца ўражанне, што ў гэтым простым хаваецца пэўны магічны рытуал, які трэба разгадаць. Менавіта паказ рэчаіснасці, як быццам яна цудоўная – адзін з прынцыпаў лацінаамерыканскага магічнага рэалізму часоў А. Карпенцэра. Натуральна, у творах І. Бабкова іншы кантэкст: час прымхаў і варажбітоў прайшоў, і для адукаванага чытача, які і з’яўляецца ідэальным рэцыпіентам твора, вясковая варажбітка ў тканіне рамана хутчэй можа падасца данінай традыцыі Я. Баршчэўскага альбо фантастычным персанажам, чым такім, які мае рэальны прататып. Аднак культура, якая базуецца на папярэдніх тэкстах культуры,

¹ І. Б а б к о ў, *Хвілінка. Тры гісторыі*, Логвінаў, Мінск 2013, с. 12.

² *Ibidem*, с. 13.

³ *Ibidem*, с. 18.

у прыватнасці – на літаратуры, таксама валодае “магічным” патэнцыялам: персанажы могуць блукаць па розных творах, пражываць некалькі жыццяў адначасова, пераўвасабляцца, мець дваінікоў і г. д.

Традыцыйныя паняцці часу і прасторы ў рамане *Адам Клакоцкі і ягоныя цені* рэдукаваныя да такой ступені ўмоўнасці, што сюжэтастваральнай функцыі не выконваюць. Іх замяшчае матыў сну і адпаведная прасторава-часавая арганізацыя: шматсюжэтная і фрагментарная. У кожнай з частак так ці інакш прысутнічае матыў сну: галоўны герой прысвяціў жыццё збору і ўпарадкаванню сноў, аднак сам іх, падобна, не бачыў, у сувязі з чым лічыў, што жыве ў адным скразным сне, у *Менскай оперы* герой пад канец не размяжоўвае сон і яву, у *Магдашчы* герой пераконвае палкоўніка КДБ, што палкоўнік яму толькі сніцца, у *Выспе* пацыент псіхіятрычнай клінікі пытае ў санітара, ці не здаецца таму, што ўсё гэта сон, фрагмент пад назвай *Cafe “U Tonія”* пачынаецца са слоў: “Як і ўсе іншыя кавярні, якія я сніў, гэтая пачыналася з доўгага калідора”¹, што сведчыць пра тое, што далей дзеянне можа адбывацца ў сне (а можа і ў рэальнасці, гэта, як і ў многіх іншых фрагментах, аўтар пакідае вырашаць чытачу). У сваю чаргу, сон як нешта няпэўнае і ілюзорнае звязаны з тэмай прысутнасці (ці nepřысутнасці), якая актуалізуецца ў рамане *Адам Клакоцкі і ягоныя цені* на двух узроўнях – індывідуальным і калектыўным. Індывідуальны ўзровень звязаны з самой постаццю галоўнага героя і яго ідэнтычнасцю. Як падказвае сама назва рамана, Адам Клакоцкі існуе ў прасторы твора не толькі як асоба, якая нарадзілася напрыканцы XVIII стагоддзя, але і як “ягоныя цені” (ці дваінікі), якія існуюць у іншых стагоддзях пад іншымі імёнамі. Калектыўны ўзровень матыву прысутнасці звязаны з тэмай Радзімы і яе сталіцы: “Пра Менск можна гаварыць толькі ў Вялікі Поўдзень і выключна шэптам гаючай nepřысутнасці <...>, бо Менск – анталагічны скразняк, пройма, пустата <...>, гэты горад мне ўпершыню прысніўся ў сямнаццаць год”².

Раман *Хвілінка. Тры гісторыі*, на першы погляд, мае дакладна акрэслены хранатоп: дзеянне адбываецца ў Мінску напрыканцы 80-х гадоў XX стагоддзя, існуе нават дакладны адрас бістро “Хвілінка”: Праспект [цяпер – праспект Незалежнасці, раней Ленінскі, Францыска Скарыны. – І. А.], дом 22, хоць пазней аказваецца, што галоўнае дзеянне адбываецца ўсё ж такі не на гэтым узроўні рэальнасці. Тое ж і з катэгорыяй ідэнтычнасці – зноў выкарыстоўваецца матыў сну, паддаецца сумневу рэальнасць навакольнай рэчаіснасці, а таксама рэальнасць уласнай ідэнтычнасці: “Я замовіў падвойную, як звычайна, і стаяў за далёкай стойкай. <...> І тут за вакном адбылося штосьці надзвычайнае. Я адчуў гэта ўнутры, усёй сваёй істотай. Усё раптам знікла. <...> Свет павольна адыходзіў ад мяне, згортаўся ў клубочак, знікаў.

¹ І. Б а б к о ў, *Адам Клакоцкі...*, с. 71.

² *Ibidem*, с. 19.

<...> Усё заставалася такім, якім ёсць. Машыны рухаліся ў розных кірунках, кудысьці ішлі людзі, у шапіках прадавалі «Правду» і «Вечерний Минск», піянеры ўскідвалі рукі ў салюце... <...> І ў той жа час было ясна, што гэта толькі ілюзія, сон – усяго гэтага насамрэч няма. <...> Спачатку паплылі самыя простыя рэчы: кубачак з кавай, які стаяў на стойцы, раптам прыўзняўся і завіс у паветры, дакладна перада мной <...> Потым ад мяне аддзяліліся мае сны. Потым – і гэта самае дзіўнае – ад мяне аддзялілася маё Я і таксама пачало знікаць удалечыні”¹. Трэба заўважыць, што такі спосаб апісання цудоўнага не адпавядае лаціна-амерыканскай канцэпцыі магічнага рэалізму, бо наратар падкрэслівае, што ўсё гэта было дзіўным. Усе цуды, якія адбываюцца ў творах магічных рэалістаў, не з’яўляюцца аб’ектам здзіўлення, вось, напрыклад, цуд у Г.Г. Маркеса: “Толькі яна гэта сказала, як Фернанда адчула, як лёгкі парыў святла вырваў у яе з рук прасціны і расцягнуў іх у паветры на ўсю шырыню <...>, у гэты момант Рамэдзіас Прыўкрасная стала падымацца ўвышыню. Урсула, ужо амаль сляпая, была сярод іх адзінай, хто змог зразумець прыроду гэтага неадольнага павеву, і яна аддала прасціны на міласць светлага ветру і глядзела, як Рамэдзіас Прыўкрасная махае ёй на развітанне рукой сярод зіхоткіх прасцінаў”². Урсуле хутчэй было шкада аддаваць прасціны, чым дзіўна бачыць Рамэдзіас, якая адлятае на гэтых прасцінах у неба.

Метамарфозы адбываюцца не толькі з героем-наратарам. У апошняй частцы *Гексаграма сун: супчык са шпінату*, пераўвасабляецца Леа, гаспадар “Хвілінкі”: “Леа, які хвіліну таму быў у сваёй звыклай троечцы, стаяў перада мной у нейкіх штукацкіх апрапах. Ён нагадваў актора абласнога драмтэатра, які ўцёк з рэпетыцыі п’есы Шэкспіра”³. А разам з ім і ўся кавярня ператвараецца ў старадаўнюю карчму. Такая магічная развязка не ўпарадкоўвае падзеі, якія адбыліся раней, а, наадварот, заблытвае чытача, пакідаючы яго ў сумневах наконт размежавання “праўды” і “няпраўды”: бо, з аднаго боку, паўстае цудоўнае пераўтварэнне, а з іншага – у гэты час герой п’е “вельмі стары каньяк” “з той самай бутэлькі, што аніяк не магла скончыцца”⁴, і, адпаведна, можа знаходзіцца ў стане змененай свядомасці, што ў некаторай ступені нівелюе праўдзівасць ягоных сведчанняў – зноў маем дачыненне з магчымасцю цудоўнай і нецудоўнай трактоўкі прадстаўленых падзей.

Большасць тэарэтыкаў магічнага рэалізму так ці іначэй закраналі пытанне пра альтэрнатыву псіхалагізму ў творах магічных рэалістаў. Тэзіс пра адмову ад псіхалагічнага дэтэрмінізму фармуляваўся па-рознаму, аднак сутнасць заставалася такой самай: магічныя рэалісты не звярталі вялікай увагі на псіхалогію асобы, учынкi іх герояў былі абумоўленыя нечым большым, чым унутраныя механізмы іх псіхікі.

¹ І. Б а б к о ў, *Хвілінка...*, с. 24–26.

² Г.Г. М а р к е с, *op. cit.*, с. 175.

³ І. Б а б к о ў, *Хвілінка...*, с. 228.

⁴ *Ibidem*.

С. Ментон акрэсліваў гэта як аб'ектывізм і эмацыйную незаангажаванасць аўтара, В.Б. Фэрыс гаварыла пра юнгаўскую (а не фройдаўскую) перспектыву нарацыі, Т. Піндэль услед за лацінаамерыканскімі даследчыкамі – пра прымітыўнае, міфалагічнае тлумачэнне з'яў і падзей, К. Кісліцын – пра адмову ад псіхалагічнага дэтэрмінізму. У кожным выпадку даследчыкі па-рознаму акрэслівалі адну і тую ж з'яву (альбо розныя бакі адной і той жа з'явы): падзеі, якія разгортваюцца ў творах магічных рэалістаў, з'яўляюцца вынікам дзеяння складанай сістэмы, якая ўключае ў сябе калектыв (сацыяльную групу, племя, этнас, народ), месца (вёска, горад, краіна) і час (пэўны гістарычны перыяд).

Можна сцвярджаць, што эпоха (у рамане ёсць некалькі “эпох”: эпоха змагання¹ – час незалежнасці, эпоха “чаркі ды шкваркі”² – час Лукашэнкі) у рамане *Хвілінка. Тры гісторыі з'яўляецца адной з паўнапраўных гераінь, паколькі менавіта яе ўласцівасцямі абгрунтоўваецца пэўны ход гісторыі: прыватнай – у выпадку лёсаў герояў рамана, – і агульнай – у кантэксце лёсу краіны. Між іншым, самі героі – таксама вобразы хутчэй зборныя, уласцівыя той эпосе, чым індывідуальныя. Паэт Францішак – зборны вобраз творчай інтэлігенцыі, змагар Багдан – зборны вобраз удзельнікаў нацыянальна-вызвольнага руху, спявачка Эва Дамініка – вобраз заангажаванай у беларускую справу жанчыны, хоць акурат у яе выпадку цяжка меркаваць, бо аўтар не ўдзяліў ёй належнай увагі, і яе вобраз хутчэй дапаўняе два першыя, чым з'яўляецца самастойным. Эпоха часам адкрыта выступае ў тэксце і ажыццяўляе пэўныя дзеянні, што надзяляе яе выразнай суб'ектнасцю: “Эпоха запрасіла яго [Францішка. – І. А.] на сцэну: ён падзякаваў і застаўся за шырмай”³, “Эпохі прытрымліваюць гэтакі тып чалавека для пэўных падзеяў, асаблівых сітуацый”⁴, “Будучыня, якая пакуль толькі прыглядалася да іх і ціха пільнавала свой момант, відавочна нічога не хацела ведаць пра іх сцягі і пагоні, пра мову і культуру, пра песні і незалежнасць. І нават пра годныя пенсіі. Будучыня глядзела на іх скептычна”⁵.*

Некаторыя перадумовы для з'яўлення цэласнага канцэпту эпохі як вырашальнай сілы ў рамане *Хвілінка. Тры гісторыі* назіраюцца ўжо ў папярэднім творы: Адам Клакоцкі, каментуючы сон аднаго з рэспандэнтаў пра тое, як “коні нясуцца па полі, топчучы ўсё на сваім шляху, і рэспандэнт адчувае сябе адным з гэтых коняў”⁶, інтэрпрэтуе яго як “бег Гісторыі, няўмольнай і бязлітаснай”⁷. Логіка рэчаў цесна звязаная з эпохай, і героі рамана не могуць ёй супрацьстаяць. Паказальным прыкладам можа служыць апісанне феномену пераходу творчай інтэлігенцыі

¹ І. Б а б к о ў, *Хвілінка...*, с. 129.

² *Ibidem*, с. 125.

³ *Ibidem*, с. 55.

⁴ *Ibidem*, с. 77.

⁵ *Ibidem*, с. 126.

⁶ І. Б а б к о ў, *Адам Клакоцкі...*, с. 14–15.

⁷ *Ibidem*, с. 15.

на беларускую мову. Згодна з аўтарскай канцэпцыяй эпохі, індывідуальныя рысы герояў на ход гісторыі не ўплываюць: наадварот, магчыма, сама гісторыя (ці эпоха) надзяліла іх гэтымі хібаі для ажыццяўлення сваіх уласных планаў.

Такім чынам, у раманах І. Бабкова выразна актуалізаваўся шэраг тыповых для магічнага рэалізму рысаў. Перадусім наступныя: спецыфічнае паяднанне жыццёпадобнага з магічным у мастацкім свеце раманаў, пры якім у агульна рэалістычную карціну свету ўключаюцца элементы цудоўных, магічных, якія, аднак, не парушаюць асноўных законаў гэтага свету; адмысловыя ўласцівасці часу, месца і ідэнтычнасці, для якіх характэрна магчымасць “цудоўнай” трансфармацыі; адмова ад псіхалагічнага дэтэрмінізму і ролі адзінкі ў гісторыі на карысць “калектыўнай свядомасці” і эпохі (ці гісторыі) як звышсілы.

Iryna Aheyeva

Aesthetics of Magical Realism and Prose of Ihar Babkou

A b s t r a c t

The article is dedicated to the history of esthetic and literary search for magical realism and to the attempts at describing its basic distinctive features. It offers a broader perspective of interpretation of modern Belarusian literature by means of an analysis of Ihar Babkou's novels in relation to features typical of broadly defined magical realism.