

УДК 82-95:821.111

СКВОЗНЫЕ ТЕМЫ И АНАЛОГИИ ГЕРОЕВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ «МАГИЧЕСКОГО» РЕАЛИЗМА

Н.З. Шамсутдинова

Аннотация

В статье предпринимается сопоставительный анализ известных произведений латиноамериканской и британской литературы, традиционно рассматриваемых как пример литературы «магического» реализма. Романы Габриеля Гарсиа Маркеса и Салмана Рушди сравниваются с точки зрения общих тем и сквозных мотивов, характерных для творчества как британских авторов, так и писателей Латинской Америки.

Формирование латиноамериканской литературы, как известно, происходило под влиянием западноевропейской культуры, что нашло отражение во многих произведениях писателей Латинской Америки. В свою очередь британская литература «магического» реализма испытала весьма ощутимое влияние творчества латиноамериканских писателей. Особая роль в этом процессе принадлежит Габриелю Гарсиа Маркесу, мотивы и образы произведений которого встречаются как в романах, так и в произведениях малого жанра «магических» реалистов Великобритании. И хотя творчество латиноамериканского автора оказало весьма существенное влияние на многих писателей XX века, наиболее восприимчивым к нему оказалось творчество Салмана Рушди. Невозможно не заметить многочисленные аналогии самого известного произведения Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» с такими романами С. Рушди, как «Дети полуночи» или «Стыд».

Местом действия в романе Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», так же как и в романе Рушди «Стыд», служит вымышленное пространство: у Маркеса это Макондо, у Рушди – страна, «чье прошлое упрятано под плитой с затертыми надписями, своего названия не имеет» [1, с. 127]. Вымышленное селение Макондо у Гарсиа Маркеса является практически изолированным от цивилизации и фактически ограниченным в силу особенностей местности. Рушди на первых страницах своего романа заявляет, что рассказ его «почти не о Пакистане», так как «есть две страны, вымышленная и реальная, и занимают они одно и то же пространство». И рассказ, и автор, и страна «находятся словно бы за углом действительности».

Герой первой части романа «Стыд» Омар-Хайям Шакиль проводит свое детство в затхлом и тесном доме своих матушек в Нишапуре, т. е. в замкнутом пространстве. Как у большинства героев произведений «магических» реалистов, у Омара еще в детстве обнаруживается экстраординарный талант гипнотизера.

Уже в самом начале повествования Рушди определяет удел своего героя – одиночество, так как по велению своих матушек он «лишился общения с людьми... Среди множества вещей он жил как в пустыне» [1, с. 46].

Так же, как и в романе Гарсиа Маркеса, почти все герои Рушди обречены на одиночество. Учитель Эдуардо Родригеш подобно Омару-Хайяму является чужаком в Нишапуре. Обречена на одиночество и Рани Хараппа, жена Искандера Хараппы, оставаясь «узницей на краю земли» в Мохеждо в вотчине Хараппы в провинции Синд: «юность, и радость жизни убывают из нее капля за каплей; час за часом тяжелой ношей ложатся ей на плечи...» [1, с. 140]. Одинока на протяжении всей своей жизни Билькис, несмотря на то что, выйдя замуж за Резу Хайдара, она обретает многочисленных родственников в доме его бабушки. Так же, как и Билькис, Реза рано осиротел. Родня Хайдара наводит на мысль о многочисленности рода Буэндия в романе Маркеса: у Резы Хайдара было одиннадцать дядьев законнорожденных и почти столько же незаконнорожденных; в романе Гарсиа Маркеса многие женщины незнатного происхождения также стремились «породниться» с родом Буэндия и таким образом «улучшить» свой род.

Реза, подобно Буэндия в романе «Сто лет одиночества», совершает героический поступок, завоевав для своей «священной родины высокогорную долину». После объявления независимости в «новой» стране начинают орудовать новые люди. Так же, как и у Маркеса, политические потрясения связаны с *темой кровопролития*: «кровь лилась рекой, бандиты наживали миллиарды – чего и следовало ожидать». Здесь повествование предлагает пример разрушения категории времени: «Время в этом краю состарилось и заржавело, машину истории давно не пускали в ход и вдруг сразу включили на полную мощность» [1, с. 117]. Карьера Резы Хайдара стремительно идет в гору. Захватив долину Слез, он доказывает, «сколь могучий приток сил сулят иноземцы». *Мотив возмездия (или мести) за содеянное* прослеживается в линии потомства Резы: его первенец рождается мертвым. В романе Гарсиа Маркеса этот мотив переплетается с *мотивом инцеста и темой проклятья*, так как в семье Буэндия появляются дети с пороссячими хвостиками.

Мотив миграции обыгрывается Рушди при помощи метафоры. Когда он размышляет о мигрантах, он называет их «перелетными птицами», говоря, что человек переселяется, когда «отрывается от родной земли в поисках свободы; когда освобождаются целые народы, жившие на родной земле, как на чужбине, они обретают самоопределение». Ирония Рушди здесь имеет горьковатый привкус, так как автор считает, что мигрируя (или обретая независимость), мы «окончательно отрываемся не только от земли. Мы поднимаемся над историей, оставляя внизу и память, и время» [1, с. 125]. Народ без прошлого – безымянный народ. Рассуждая о языках нового государства, на которых переписывалась история (английский и урду), Рушди использует в повествовании еще одну метафору, называя Пакистан «фальшивым чудом». *Тема фальшивого чуда, бесполезности героя* или его дара является сквозной темой творчества Рушди; она также отчетливо прослеживается и в романе Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества».

Фальшивым чудом является в романе Суфия Зинобия, уродившаяся неподобающе маленькой. Суфия, подобно другим персонажам, обладает исключи-

тельным даром краснеть от стыда, будучи еще новорожденной. Даже через десять лет после рождения ее вспыхивающие пожаром щеки немало смущали родителей. Когда Бириамма наклонилась поцеловать девочку, она опалила губы так, что их пришлось лечить полмесяца целебным бальзамом.

Инаковость Суфии Зинобии усиливается, так как сообщается, что от перенесенной болезни она становится слабоумной и вместе с тем обретает сверхъестественную чувствительность ко всему, что творится вокруг в сфере невидимой. Как губка впитывает она множество «беспризорных» чувств.

Суфию Зинобию давил гнет «фальшивого чуда», так как она чувствовала себя воплощением семейного позора и стыда; в лабиринтах ее разума сошлись стыд (шарам) и злоба. Здесь присутствует аллюзия на сказки Анжелы Картер, так как Рушди заявляет, что в красавице жил зверь: «Так два главных персонажа сказки сошлись в одной моей героине...» [1, с. 209]. Лунатизм Суфии обретает такую силу, что каждый встречный впадает в транс, и это позволяет ей незамеченной выходить из дома.

Примеры феноменальных явлений или необъяснимого элемента широко представлены и в романе Гарсиа Маркеса, и в романе Рушди. Они пронизывают все повествование и относятся как к основным героям произведений, так и к второстепенным, и даже эпизодически упоминаемым: Капитан Тальвар уль-Хак обладает даром предвидения, Благовесточка производит на свет детей в арифметической прогрессии и т. д.

Говоря о призраке, который поселился в Суфии, Рушди осторожно сообщает, что о нем или о его прототипе можно было прочитать в газетах. «Его заметили на автостоянке, когда он был уже объят пламенем. Спасти юношу не удалось. Труп и место происшествия тщательно исследовали и пришли к почти невероятным выводам: юноша не обливал себя бензином, не пользовался огнем извне, он самовозгорелся» [1, с. 173].

Персонаж старца Дауда, сладкоречивого плюгавого человечка, который в один прекрасный день является к Резе Хайдару и начинает давать ему советы, появляется на страницах романа в разное время и является аналогом образа Мелькиадеса из «Ста лет одиночества», который в начале повествования «просвещает» Буэндиа, знакомя его с новыми «достижениями» человечества. Дауд в романе Рушди упрекает Резу Хайдара в том, что «дьявольские» штучки, привозимые из заграницы, такие, как холодильники или пластинки на семьдесят восемь оборотов с легкой музыкой, немецкие темные очки или духи с греховными ароматами, беспрепятственно проникают в страну, отчего таможенник на границе даже «тронулся умом».

Мотив запретной любви в романе «Стыд» звучит в истории отношений Омара-Хайяма Шакиля и его пациентки, ставшей впоследствии его законной супругой, Суфии Зинобии, и аналогичен истории героев романа Гарсиа Маркеса – Ремедиос Москоте и Аурелиано Буэндиа.

Образ Арджуманд Хараппы в произведении Рушди является аналогом образа Ремедиос Прекрасной из романа Гарсиа Маркеса. В свои двадцать лет она отвергла многочисленных женихов, и городские свахи махнули на нее рукой. Единственная дочь Искандера Хараппы обладала своеобразной, вызывающей красотой: «Из всех самых что ни на есть раскрасавиц, которыми богата наша

страна, на первое место по праву взойдет одна – пальма первенства принадлежит Арджуманд» [1, с. 236]. Другими словами неземная красота Арджуманд тоже оказывается бесполезной, фальшивым чудом.

И в том и в другом романе происходит сначала стремительное восхождение героя по карьерной лестнице, а затем развенчание и казнь.

Во многом наличие в рассматриваемых произведениях явных аналогий может быть объяснено с учетом основных характеристик самого метода «магического» реализма.

Во-первых, текст содержит так называемый необъяснимый элемент «магического», т. е. нечто, что читатель не может объяснить с точки зрения законов Вселенной в формулировках эмпирического западного дискурса, исходя из привычных знаний или приобретенных убеждений. Автор упраздняет противоречие между естественным и сверхъестественным на уровне текстуальной репрезентации. И читатель, который распознает эти два противоречащих логических кода на семантическом уровне, воздерживается от решения, что рационально, а что иррационально в вымышленном мире [2, р. 8].

Представление автором необъяснимого элемента в той же повествовательной плоскости, что и других обычных происшествий и событий, приводит к тому, что чудесные события воспринимаются как действительно происходящие. Например, Ремедиос Прекрасная в романе Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» «действительно» возносится к небесам, а Салим Синай в романе Рушди «Дети полуночи» «действительно» превращается в невидимого благодаря стараниям его жены Парвати.

Чудесные образы или события, проявляясь в реалистическом ключе, часто освещают центральные вопросы повествования. Зов крови, который чудесным образом бродит от сына к матери в романе «Сто лет одиночества», подчеркивает запутанную, не исключаящую инцеста природу семьи Буэндия, узы которой особенно крепки. Например, полковник Аурелиано предсказывает смерть своего отца, объявляя о том, что он прибыл на погребение. Хосе Аркадио Сегундо и Аурелиано Сегундо делят Петру в течение почти двух месяцев до тех пор, пока они оба не начинают страдать от одной и той же болезни, и спустя много лет умирают в одно мгновение.

Причины и следствия тех или иных событий или явлений могут излагаться подробно, с небольшими деталями или без комментариев, с учетом экстраординарных, но действительно существующих явлений и событий. «Магический» реализм представляет сосуществование в повествовании естественного и сверхъестественного как неразделимого целого, причем естественное кажется странным, а сверхъестественное – обычным. В романе «Сто лет одиночества», например, рационально ожидаемое часто оспаривается сюрпризами действительно существующего. Так, замечания, подобные тому, что Ребекка, вопреки всем ожиданиям, оказалась очень красивой, повторяются в тексте многократно. В романе «Дети полуночи» Рушди подразумевает взаимодействие обычного и экстраординарного при описании колибри как *a creature which would be impossible if it did not exist* «существо, которое было бы невозможным, если бы не существовало». Перед тем как мы узнаем, что Салим чудесным образом путешествовал невидимым внутри корзины, он описывает город Дакку во время индийской ок-

купации, где он видит “many things which were not true, which were not possible, <...> we moved through the impossible hallucination of the night” [3, p. 449] («много всякого такого, что не было правдой, что было просто невозможно, <...> мы пролагали себе путь среди невозможных ночных галлюцинаций» [4, с. 581]). Чудесное описывается как действительно существующее, а исторически правдоподобное – как невозможное. Лживые заявления пакистанского правительства о количестве индийских самолетов, сбитых во время войны между Индией и Пакистаном (в «Детях полуночи»), а также открытие льда, свойств магнита и кино или отрицание правительством смертельных случаев во время банановой кампании в Макондо («Сто лет одиночества») воспринимаются так же, как и чудесные голоса Салима или летающие ковры Макондо. Салим заявляет, что он принимает “matter of fact descriptions of the outré and bizarre, and their reverse, namely heightened, stylized versions of the everyday” [3, p. 261] («прозаичные, точные описания запредельного и странного и, наоборот, приподнятые, стилизованные версии повседневности» [4, с. 337]).

Во-вторых, повествование в произведениях «магического» реализма подробно описывает наличие мира феноменальных явлений. Реалистическое описание создает вымышленный мир, который напоминает мир реальный благодаря широкому использованию деталей. С одной стороны, такое внимание к деталям продолжает реалистическую традицию; с другой стороны, включение в повествование чудесных событий или явлений (таких, как манускрипт Мелькиадеса, передающее и получающее «радио-сигналы» сознание Салима) представляет их как интригующие чудесные детали. Ролан Барт утверждает, что реализм отделяет детали эффектом реальности (*effect de reel*), который передает не только конкретную информацию, а скорее идею о том, что данная история реальна. Кроме того, необъяснимые детали «магического» реализма могут, наоборот, указывать на то, что все это может быть воображаемым. Степень срастания «магического» с реальным подчеркивалась еще Францем По в его первоначальном толковании «магического» реализма в живописи: “with the word ‘magical,’ as opposed to ‘mystical’, I wish to indicate that mystery does not descend the represented world, but rather hides and palpitates behind it” [5, p. 22] («в понятии «магического», в отличие от «мистического», таинственное пульсирует и скрывается за изображаемой реальностью»).

Иллюстрацией такого смешанного явления является тот способ, при помощи которого чудесные события обычно обосновываются текстуально в традиционно реалистической манере. Вознесение Ремедиос Прекрасной в романе «Сто лет одиночества» начинается вполне конкретно, когда Фернанда, находясь в прачечной, чувствует, как «легкий порыв света вырвал у нее из рук простыни и распластал их в воздухе во всю ширь» [6, с. 217]. В роман «Дети полуночи» Рушди помещает повествование о событиях, касающихся обретения Индией независимости и последовавших за этим беспорядках.

Воспроизведение событий, прочно основанных на исторической реальности, часто является альтернативной версией официально санкционированных заявлений. Переписывание истории Латинской Америки Гарсиа Маркесом в вымышленном Макондо, например, включает резню, о которой не упоминали официальные документы. Сочетание исторических событий и мифа является

наиболее существенным аспектом коллективной памяти. Как отмечается в романе «Дети полуночи», иногда легенды становятся реальностью и бывают полезнее фактов. Такие истории могут включать «чудесное» и народную мудрость, как, например, события, о которых повествуют Урсула или Мелькиадес в романе «Сто лет одиночества».

Историческая основа отчетливо проявляется в том, что в зарубежной литературной критике называется *felt history* (прочувствованная история), т. е. когда персонаж как бы испытывает на себе силу истории. Этот эффект в литературе «магического» реализма преувеличивается и усиливается: примером может служить буквальное разделение на части Салима как результат отождествления героя с силами, разделившими его страну.

В-третьих, читатель может испытывать некоторые сомнения в попытке согласовать два противоречивых понимания событий. Вопрос веры здесь становится центральным, и такая неуверенность в принятии решения, идущая от столкновения культурных систем в пределах повествования, направлена в сторону веры в экстрасенсорные явления. Но повествование ведется реалистическим методом, который традиционно их исключает. И поскольку системы веры различны, вполне понятно, что читатели, относящиеся к определенной культуре, будут сомневаться меньше, чем другие, поскольку зависят от своих верований и повествовательных традиций. Иначе говоря, «магический» реализм расширяет вымышленную реальность для того, чтобы включить события, которые в критической литературе называются «магическими» в реализме. Читатель изначально сомневается в том, как следует понимать то или иное событие – как сон, галлюцинацию персонажа или как чудо. В некоторых случаях повествование якобы допускает возможность интерпретации того, о чем сообщается как о снах, чтобы представить их как возможность. Как замечает Салим, с одной стороны, это всего лишь “the invasions of dreams – or a mother’s knowledge, or a woman’s intuition”, “there was no proof”, “not something that will stand up in court” [3, p. 60] («вторжение в сны – или материнская осведомленность, или женская интуиция, называйте это как хотите, – не имеет силы в суде» [4, с. 80]), а с другой стороны, учитывая способность детей полуночи проникать в мысли и сердца людей, “don’t make the mistake of dismissing what I’ve unveiled as mere delirium” [3, p. 240] («ошибкой было бы отмахнуться с порога все, что я раскрыл перед вами, сочтя мои слова пустым бредом» [4, с. 309]). Когда Салим повествует о том, как Парвати сделала его невидимым и ему удалось перебраться в Индию из Пакистана незамеченным, Падма прерывает его рассказ и задает вопрос, и они размышляют над чудом его превращения:

“Then Parvati whispered some other words, and, inside the basket of invisibility, I Saleem Sinai, complete with my loose anonymous garment, vanished instantly into thin air.

“Vanished? How vanished, what vanished?” Padma’s head jerks up; Padma’s eyes stare at me in bewilderment. I shrugging, merely reiterate: Vanished, just like that. Disappeared. Dematerialized. Like a djinn: proof, like so...” [3, p. 455].

(«Тогда Парвати произнесла шепотом другие слова, и я, Салем Синай, вместе с моим просторным, скрывающим все одеянием, сидящий внутри корзинки-невидимки, внезапно рассеялся, растворился, исчез.

– Исчез? Как это исчез, кто это исчез? – Падма вскидывает голову, в изумлении таращит на меня глаза. Я пожимаю плечами и просто повторяю то, что сказал: да, исчез. Растворился. Рассеялся. Как джинн: фу – и нету» [4, с. 589]).

Другими словами, текст может диктовать читателю сомнения, или же читатель сам начинает сомневаться, так как не уверен в природе происходящих событий.

Часто «чудесное» в произведениях магического реализма представляется как очевидное и не вызывающее сомнений (например, летающие ковры в романе «Сто лет одиночества», вознесение Ремедиос Прекрасной, блуждающая по Макондо кровь Хосе Аркадио в поисках Урсулы). Такая манера представления является определяющей характеристикой для А. Чанади в ее разграничении «магического» реализма и фантастики. В «магическом» реализме «authorial reticence... naturalizes the supernatural» («авторские умалчивания... рационализируют сверхъестественное»), так что “does not disconcert the reader” («оно не вызывает у читателя сомнений») [7, p. 61].

Поскольку фантастика зашифровывает сомнение, Чанади считает, что она представляет противоречие “the simultaneous presence of two conflicting codes in the text” («одновременное присутствие двух противоречивых методов повествования») как неразрешимое. Другая причина, по которой подобное разграничение чудесного и реального остается проблематичным, заключается в том, что даже, если текст не провоцирует сомнения, уверенность читателя в законах реализма весьма сильна.

В-четвертых, повествование соединяет различные миры или реальности. Размываемые границы между двумя мирами прослеживаются, например, в романах «Сто лет одиночества» и «Дети полуночи». Как отмечает Фарис, если литература исчерпала себя в одном из миров, то, возможно, в текстах будет создан другой мир, в котором литература будет продолжать свое существование [2, p. 22]. То, как эти две реальности представлены в произведениях «магического» реализма, означает, что происходит размывание границ также между реальностью и вымыслом, что позволяет говорить о постмодернистской сущности «магического» реализма. Сомнение, касающееся двух миров, свойственное фантастике, заменяется противостоянием двух различных онтологических уровней в структуре текстов.

Наконец, в-пятых, «магический» реализм разрушает привычные представления о времени, пространстве и идентичности. Привычное чувство времени в романе Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» нарушается из-за дождя, который идет четыре года, одиннадцать месяцев и два дня, а также из-за бессонницы, которая стирает понятие прошлого при упоминании о комнате, в которой всегда март и всегда понедельник. Причем разрушаются не только привычные представления о времени и пространстве, но также и чувство идентичности. Полифоническая природа повествования и культурная гибридность, которая характеризует «магический» реализм, распространяется на персонажи. Поскольку Салим удерживает в сознании более пятисот детей полуночи, с которыми он общается, возникает вопрос, является ли Салим по-прежнему самим собой. Он постоянно ставит под сомнение проблему своей идентичности. С одной стороны, он заявляет: “I am glad,” my Padma says, I am happy you ran away.’ But I insist:

not I. He. He, the Buddha. Who, until the snake, would remain not-Saleem” [3, p. 431] («Я рада, – говорит моя Падма. – Я счастлива, что ты сбежал. – Настаиваю, однако: не я. Он. Он, будда. Тот, который до встречи со змеей остается не-Салемом» [4, с. 557]). И он расширяет представление о множественной и подвижной идентичности: “Who what am I? My answer: I am the sum total of everything that went before me, of all I have been seen done, of everything done-to-me. I am everyone everything whose being-in-the-world affected was affected by mine. I am anything that happens after I’ve gone which would not have happened if I had not come. Nor am I particularly exceptional in this matter; each ‘I’, every one of the now-six-hundred-million-plus of us, contains a similar multitude. I repeat for the last time: to understand me, you’ll have to swallow a world” [3, p. 457–458] («Но кто я – что я? Ответ: я – сумма, итог всего того, что прошло передо мной; всего, чем я был, что я видел и делал; всего, что делали со мной. Я – любой человек, любая вещь, чье присутствие в мире как-то затронуто моим существованием; чье бытие затрагивало меня. Я – все то, что произойдет, когда меня не будет, и что не произошло бы, если бы меня не было вообще. И я в этом смысле не представляю собой какой-то особый феномен: любое «я», любой из нас – уже более-шестисот-миллионов – включает в себе подобное множество. Последний раз повторяю: чтобы понять меня, вы должны поглотить весь мир» [4, с. 593–594]). Таким образом, он подчеркивает мощь личной множественности, удерживая в своей голове детей полуночи, но, кроме этого, он говорит, что внутренний голос матери звучит в его голове, грусть его дяди проникает в него, а в сознании присутствуют мечты Марии Перейры.

Таким образом, произведения «Стыд» и «Дети полуночи» Салмана Рушди и «Сто лет одиночества» Габриеля Гарсиа Маркеса, отличающиеся наличием характерных признаков литературы «магического» реализма, объединяет единство главных тем и мотивов, сходство персонажей и характера повествования.

Summary

N.Z. Shamsutdinova. Analogous Themes and Characters in “Magical” Realism Writings.

The article deals with comparative analysis of well-known samples of Latin-American and British literature, which are traditionally considered to be “magical” realism writings. Works by Gabriel Garcia Marques and Salman Rushdie are compared from the viewpoint of common themes and motives typical for the novels by British and Latin-American writers.

Литература

1. *Ruшди С.* Стыд. – СПб.: Амфора, 2007. – 444 с.
2. *Faris Wendy B.* Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative. – Nashville: Vanderbilt Univ. Press. – 2004. – 480 p.
3. *Rushdie S.* Midnight’s Children. – N. Y.: Penguin Books, 1980. – 533 p.
4. *Ruшди С.* Дети полуночи / Пер. с англ. А. Миролубовой. – СПб.: Лимбус Пресс, 2006. – 760 с.
5. *Roh Franz.* Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neusten europaischen Malerei. – Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925.
6. *Гарсиа Маркес Г.* Сто лет одиночества. – СПб.: Азбука, 1999. – 383 с.

7. *Chanady Amaryl Beatrice*. Magical Realism and the Fantastic. – New York; London: Garland Publishing, 1985. – 179 p.

Поступила в редакцию
12.11.07

Шамсутдинова Нелли Зефаровна – старший преподаватель кафедры английского языка Казанского государственного университета.

E-mail: *Nellie.Shamsutdinova@ksu.ru*