

Научная статья
УДК 821.111
doi: 10.17223/19986645/87/10

Специфика фантастического в романах С. Рушди (на материале произведений «Дети полуночи» и «Стыд»)

Екатерина Владимировна Васильева¹

¹ Воронежский государственный педагогический университет, Воронеж, Россия,
vevvrn@mail.ru

Аннотация. В результате сравнительного анализа фантастического в романах С. Рушди «Дети полуночи» и «Стыд» выявляются отличительные особенности фантастики в этих произведениях, что обусловлено различным культурно-историческим материалом, который лег в основу изображаемых событий. В «индийском» романе «Дети полуночи» активно используются мифопоэтические приемы для художественного воплощения исторической реальности и внутреннего мира героев. В «пакистанском» романе «Стыд» гиперболизация, гротеск становятся основными приемами фантастического, которое служит сатирическому разоблачению общественных и нравственных пороков.

Ключевые слова: С. Рушди, «Дети полуночи», «Стыд», магический реализм, фантастическое, миф, гротеск, гиперболизация

Для цитирования: Васильева Е.В. Специфика фантастического в романах С. Рушди (на материале произведений «Дети полуночи» и «Стыд») // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 87. С. 175–193. doi: 10.17223/19986645/87/10

Original article
doi: 10.17223/19986645/87/10

Specifics of the fantastic in Salman Rushdie's novels (on the material of *Midnight's Children* and *Shame*)

Ekaterina V. Vasiljeva¹

¹ Voronezh State Pedagogical University, Voronezh, Russian Federation, vevvrn@mail.ru

Abstract. The article analyzes the specific of the fantastic in the works of Salman Rushdie, a British writer of Indian origin. The difference of fantasy in his novels *Midnight's Children* and *Shame* is revealed by a comparative analysis. The principles of comparative, structural typological, socio-cultural, and mythopoetic analyses are used in the work. The article specifies the definition of magic realism as it is applied to a wide range of literary phenomena. The similarity of cultural and historical conditions in the development of India and the countries of Latin America in the 20th century

allows comparing the literary techniques of Rushdie and of Marquez, who Rushdie was influenced by. The research shows that, in *Midnight's Children*, the main way to create its artistic world is mythological fantasy. The presence of mythological and folk images is characteristic of this type of the fantastic. Frequent uses of metaphorisation to represent the reality as a special principle of organizing the literary world is typical for it as well. The article justifies that metaphor in Rushdie's novel looks like mythological identity. Mythopoetic techniques are actively used in the "Indian" novel *Midnight's Children* to reveal the historical reality, the inner world of the characters, their personal development, and the development of the new independent India. In the research, the reality of the novel is described as marvelous, where fantasy exists in the routine, and this brings *Midnight's Children* close to magic realism. The analysis proves that myth disappears in the novel *Shame* and the fantastic becomes more grotesque and absurd. Rushdie, choosing an allegorical way of literary synthesis, depicts a phantasmagoric, not marvelous, reality. In the "Pakistan" novel, hyperbolization and grotesque become the main techniques of fantasy that help to reveal satirically social and moral vices. In Pakistan, violations of fundamentals of natural life, rejection of its historical past, harsh moral laws, and absence of liberty lead to the deformation of personality and destructive social life. Fantasy in this novel is shown as grotesque exaggeration, distortion of normal proportions, absurd and consternation. The article concludes that the significant difference between the literary worlds of these two novels is the nature of fantasy, which is an inherent part of their realities. The specification of the novels' fantastic is based on the different cultural and historic data of the depicted events.

Keywords: Salman Rushdie, *Midnight's Children*, *Shame*, magic realism, fantastic, myth, grotesque, hyperbolization

For citation: Vasiljeva, E.V. (2024) Specifics of the fantastic in Salman Rushdie's novels (on the material of *Midnight's Children* and *Shame*). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 87. pp. 175–193. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/87/10

Англоязычный писатель индийского происхождения С. Рушди (р. 1947), бесспорно, является одним из наиболее ярких представителей постколониальной литературы. Творческая манера С. Рушди формируется на основе восточной и западноевропейской культуры и литературы: в его произведениях достигается удивительно органичный художественный синтез различных элементов, начиная с фольклорно-мифологических образов и мотивов и заканчивая приемами постмодернистской литературы. Многообразие и многогранность художественного мира романов этого писателя поражают воображение, конкретно-чувственное воплощение реального и фантастического приковывает внимание.

Отталкиваясь от принятого в отечественном литературоведении различения содержательного и формального аспектов проявления фантастического в произведении (фантастика-содержание реализуется в особых жанровых формах; фантастика-форма присутствует в произведении как прием) [1], мы будем рассматривать фантастическое как структурный элемент поэтики романов С. Рушди. Понятие «фантастическое» в нашей работе используется в смысле фантастическое начало, характерное для произведений, в которых фантастика (различные виды фантастических элементов и приемы

их включения в повествование) в качестве вторичной условности становится важным моментом организации художественного мира писателя. «Фантастика обладает своим фантастическим типом образности со свойственными ему высокой степенью условности. Откровенным нарушением реальных логических и закономерностей, естественных пропорций и форм изображаемого объекта. <...> Поэтика фантастического образа достигается за счет резкого отталкивания от эмпирической действительности, поэтому в основе всякого фантастического произведения лежит оппозиция фантастического – реального» [2. Стб. 1119]. В историко-литературной перспективе фантастика прошла долгий путь развития, фантастическое начало на каждом этапе развития художественной литературы приобретает новые виды и формы¹.

С. Рушди в своем творчестве активно использует разнообразные средства вторичной условности, и прежде всего фантастику. «Фантазия писателя неумна и необузданна, его воображение находится на постоянной точке кипения, в нем бурлят эпохи, события, судьбы, люди, звери, боги, монстры» [7. С. 228]. Свою писательскую стратегию изображения исторической и повседневной реальности С. Рушди формулирует в автобиографическом произведении «Джозеф Антон»: «...привычка лишает нас умения видеть необычное в жизни; что мы привыкаем к заведенному ходу вещей, к обыденности, что-то вроде пленки или слоя пыли туманит наше зрение, и поэтому от нашего взора ускользает подлинная, чудесная суть земной жизни. Задача художника в том и состоит, чтобы убрать мутную пелену и вернуть нам способность удивляться» [8. С. 147]. Включение С. Рушди различных форм фантастического в художественное повествование и становится одним из способов воздействия на читательское воображение.

Более пристальный анализ художественных миров таких романов, как «Дети полуночи» (1981) и «Стыд» (1983), позволяет говорить, что художественные реальности «индийского» романа «Дети полуночи» и «пакистанского» «Стыд» во многом отличаются, так как имеют в своей основе различные виды фантастического. Специфика фантастики, особенности соединения реального и фантастического при изображении исторических событий и судеб героев в произведениях С. Рушди и являются предметом исследования в данной статье.

¹ Проблемы фантастического и фантастики (фантастическое в историко-литературной перспективе, разграничение содержательного и формального аспектов фантастического, различные виды и приемы фантастики) рассматриваются в трудах Ю.И. Кагарлицкого [3], Е.Н. Ковтун [4], Т.А. Чернышевой [1], Р. Лахманн [5]. Концепция завуалированной, неявной фантастики представлена в трудах Ю. Манна. Ц. Тодоров [6] предлагает принципиальное различие «необычного-фантастического-чудесного».

Творческий метод этого автора определяют как «магический реализм» и часто сравнивают его произведения с романом Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества»¹. Термин «магический реализм» используется по отношению к достаточно широкому кругу эстетических явлений, поэтому, на наш взгляд, требуются некоторые уточнения. В отечественном литературоведении проблему содержания термина «магический реализм» одним из первых затрагивает А.Ф. Кофман [15]. В своей статье он обращает внимание на то, что понятие «магический реализм», возникнув в недрах европейского изобразительного авангардизма, оказалось востребованным в литературоведении и во многом отражает суть латиноамериканской литературы 40–60-х гг. XX в. Обозначая различные художественные явления, термин «магический реализм» изменил со временем и свое содержание. В исследовании А.А. Гугнина [16] прослеживаются возникновение термина и его семантическая эволюция, а также дается аналитический обзор различных художественных явлений в области изобразительного искусства и литературы (в основном Западной Европы), для описания которых используется данный термин. Чтобы акцентировать принципиальное отличие латиноамериканского варианта «магического реализма», в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» [2] предложен дифференцированный подход в использовании данного термина: в энциклопедию включены две статьи, раскрывающие понятия «магический реализм» и «магический реализм латиноамериканский».

Принципиальным отличием между европейским² и латиноамериканскими вариантами магического реализма является то, что для европейского типа магического реализма фантастика носит преимущественно субъективный характер: сознание автора, персонажа, рассказчика деформирует, трансформирует изображаемую реальность; латиноамериканский вариант предполагает художественное воплощение действительности с точки зрения

¹ В ряде работ отечественных исследователей (Л.В. Братухина [9], Е.Б. Маслова [10], Н.З. Шамсутдинова [11]) рассматриваются проблемы своеобразия художественного мира произведений С. Рушди в контексте поэтики «магического реализма». В зарубежном литературоведении соединение реального и фантастического при изображении исторической реальности рассматривается как явный признак «магического реализма» в работах А.Дж. Анантса [12], С. Андерсона [13], У. Клювик [14]. Аналитический обзор различных точек зрения по данной проблеме дается в статье Л.В. Братухиной [9].

² Термин «магический реализм», впервые введенный немецким искусствоведом Францем Роо в 1923 г. по отношению к живописи, получил дальнейшую разработку благодаря итальянскому писателю и критику М. Бонтемпелли, издателю литературного журнала «Новеченто». Концепция М. Бонтемпелли предлагала различать два уровня «магического». «Эпитет “магический” заключал в себе два уровня: во-первых, наряду с первичной, видимой, реальностью он включал в себя вторую, загадочную и необъяснимую, скрытую от наивного взгляда сторону действительности, которую писатель должен был обнаружить и “реалистически” изобразить в своем произведении, и, во-вторых, “магической” должна была быть сама способность художника снова соединить воедино распавшийся и обособившийся мир предметов и человеческих отношений...» [16. С. 27]. Европейский вариант «магического реализма» представлен в немецкой литературе второй половины 1940-х гг. Подробнее см.: [16].

фольклорно-мифологического мироощущения, для которого характерно восприятие реальности как чудесной. На это различие обратил внимание А. Карпентьер в предисловии к повести «Царство земное» (1949): «...мир чудесного, когда его пытаются вызвать к жизни в безверии, как столько лет делали сюрреалисты, – был и будет всего лишь литературным трюком, который в конечном итоге оказывается столь же малоинтересным, как некоторые произведения той литературной школы, которая берет в качестве материала сновидения, но организует их по законам логики» [17. С. 33].

Карпентьер объясняет наличие чудесного в своем произведении, смешение фантастического и реального как отражение действительности Латинской Америки (природные особенности, история, культура, верования), которая и есть чудесная реальность: «Понятие чудесной реальности, которое я отстаиваю, – это наша, американская чудесная реальность, которую мы обнаруживаем в ее первозданном, пульсирующем, вездесущем виде во всей латиноамериканской действительности. Здесь необычное – повседневность...»; «Что касается чудесной реальности, стоит только протянуть руку – и коснешься ее» [18. С. 115]. Новое качество присутствия фантастического в произведениях латиноамериканских авторов заключается в том, что намеренно стирается граница между тем, что воспринимается как фантастическое с рациональной точки зрения, и реальным, обыденным, повседневным. По собственному признанию Г.Г. Маркеса, он исходит «из необходимости разрушить демаркационную линию между тем, что казалось реальным, и тем, что казалось фантастическим, ибо в мире... этого барьера не существовало» (цит. по: [19. С. 361]). Важнейшей особенностью художественного мира знаменитого романа Маркеса «Сто лет одиночества» является взаимопроникновение различных фантастических элементов (сказочных, сверхъестественных, чудесных) и реальных при изображении событий личного и исторического масштаба. «Для воплощения этой «фантастической реальности», как называл ее сам автор, он прибегает к различным средствам, используя то манеру устных рассказов, памятных с детства, то опыт газетной работы, научивший его придавать достоверность невероятным вещам с помощью подчеркнуто будничных деталей» [19. С. 362]. Т.Н. Красавченко обращает внимание на оценку специфики «магического реализма» Маркеса, которая дана С. Рушди в его речи по поводу кончины великого колумбийского писателя в 2014 г.: «Проблему с понятием “магический реализм”... С. Рушди видит в том, что люди слышат лишь первую часть определения – “магический”, не обращая внимание на вторую половину “реализм”. Будь “магический реализм” просто “магическим”, он был бы просто “игрой”, “плодом” прихоти. Именно потому, что магическое в “магическом реализме” имеет глубокие корни в реальности, вырастает из реального и преподносит его в неожиданном свете, оно и работает, производит впечатление» [20. С. 215].

Развернутую характеристику магического реализма как художественного типа мышления можно увидеть в исследованиях А.Ф. Кофмана [15],

Е.Г. Масловой [10], Н.З. Шамсутдиновой [11]. Опираясь на работы отечественных исследователей, можно выделить основные знаковые особенности латиноамериканского варианта магического реализма:

- использование архаических мифов, этнографических легенд и других фольклорных элементов в качестве моделирования коллективного бессознательного, которое становится призмой художественного изображения действительности;

- изображение фантастического (чудесного и сверхъестественного с рациональной точки зрения) в детально выписанных конкретно-чувственных образах, что создает иллюзию реальности и естественности происходящего;

- неразличение реального и фантастического, действительного и воображаемого в художественном мире произведения (имитация мифологического мироощущения);

- карнавализация авторского мироощущения.

В дальнейшем в нашей статье мы будем использовать термин «магический реализм» именно в этом значении. «Традиция магического реализма, воспринимаемая сегодняшним литературоведением как один из важнейших культурно-художественных ориентиров, характерная тенденция в развитии западного литературного сознания XX века, по общему признанию, вырастает из его латиноамериканского варианта» [10. С. 254]. Мы разделяем точку зрения отечественных литературоведов [10, 15, 16], что литература магического реализма конца XX – начала XXI в. опирается, прежде всего, на традиции его латиноамериканского варианта, потому что «латиноамериканским магическим реалистам удалось вдохнуть новую жизнь в малопопулярное в европейских литературах направление» [2. Стб. 490].

Стоит согласиться с А.Ф. Кофманом, что произведения латиноамериканских писателей оказали «существенное воздействие на европейскую и североамериканскую литературы, в особенности на литературы стран “третьего мира”» [2. Стб. 493]. Типологически схожие художественные миры мы можем встретить, прежде всего, в произведениях с характерными чертами мультикультурализма, например в произведениях Т. Моррисон и С. Рушди. В целом ряде исследований [9, 10, 11, 14] проводится сопоставление поэтики романов Рушди (прежде всего, «Детей полуночи») и художественной манеры Г.Г. Маркеса. На близость художественного видения указывает и сам Рушди: «Его (Маркеса. – Е.В.) мир был моим миром, существовавшим на испанском. Неудивительно, что я полюбил его» (цит. по: [20. С. 216]). По утверждению С.П. Толкачева, «как метод отображения действительности, магический реализм строится на разъятии и трещинах между различными культурными формациями, и его художественная ось пронизывает пласты пересечения и наложения радикально различных способов мышления» [21. С. 250].

«Дети полуночи» – широкое эпическое полотно, охватывающее промежуток времени с 1914 по 1978 г., где повествуется о трудном рождении Независимой Индии, о формировании новой национальной мифологии и о непростом обретении героем своего «я», осознании своей «индийскости».

В данном произведении Рушди подлинные исторические события второй половины XX в.: провозглашение независимости Индии в 1947 г., разделение бывшей британской колонии на два новых государства, кровавый индо-пакистанский конфликт, политическое противостояние и битвы за власть – изображаются в соответствии с традициями магического реализма, т.е. конкретные исторические и повседневные события присутствуют в тесном переплетении с фантастическими и фольклорно-мифологическими образами.

Повествование ведется от имени героя-рассказчика, Салема Синая, который излагает свою биографию как историю своей семьи и историю своей страны. Опираясь на конкретные исторические факты и факты собственной биографии, С. Рушди при этом прибегает к приему фантастического допущения. Салем Синай – дитя полуночи, рожденный с 14 на 15 августа 1947 г., в знаменательный момент провозглашения независимости Индии. Салем появляется на свет ровно в полночь, когда премьер-министр Временного правительства Джавахарлал Неру сообщил индийскому народу о конце британского владычества: «Стрелки сошлись, словно ладони, почтительно приветствуя меня... именно в тот момент, когда Индия обрела независимость, я кувыркнулся в этот мир... и моя судьба неразрывно сплелась с судьбой моей страны» [22. С. 5].

В соответствии с особым историческим моментом в эту полночь рождаются чудо-дети, свободные от условностей человеческой природы и наделенные самыми различными фантастическими качествами и способностями: родился мальчик, «который умел входить в зеркала и выходить через любую отражающую поверхность на земле» [22. С. 305], девочка Сундари отличалась такой красотой, «что через несколько секунд после рождения ослепила собственную мать» [22. С. 305], а малышка из Гоа обладала даром умножать рыб, были также мальчик-оборотень, ребенок, меняющий пол, Парвати-колдунья.

Сам Салем Синай был наделен даром читать мысли людей, что позволило в дальнейшем детям полуночи, живущим в разных частях Индии, устраивать телепатические заседания Конфедерации Детей Полуночи на территории сознания Салема. Рассказчик при этом утверждает, что не грешит против законов реальности, не фантазирует и его сознание не затуманено болезнью. «Я уже говорил, что не собираюсь выражаться метафорически; все, что я написал <...>, следует понимать буквально: это истинная, святая правда. Реальность может содержать в себе метафору; это не делает ее менее реальной. Тысяча и одно дитя было рождено: тысяча и одна возможность, какие раньше никогда не предоставлялись в одном и том же месте, в одно и то же время» [22. С. 309].

В романе Рушди чудесное и фантастическое является неотъемлемой частью богатой в своем многообразии индийской реальности, о которой повествует рассказчик. Авторская концепция художественной реальности С. Рушди в данном случае во многом совпадает с утверждением чудесной, магической реальности родоначальников «магического реализма», в частности А. Карпентьера, который утверждал, что в его книге «мир чудесного

возникает... самопроизвольно порождаемый действительностью», что за ней он «следовал неотступно и во всех ее подробностях» [17. С. 35].

Автор наделяет героя-рассказчика целым рядом чудесных качеств, таких как способность читать чужие мысли, различать и определять чужие запахи, а также амбивалентной сущностью, что сближает его с мифологическим персонажем, трикстером, способным быть проводником во времени и пространстве: связывать прошлое и настоящее, восток и запад, фольклорно-мифологическое наследие Индии и феномены западноевропейской культуры и литературы. Герой неоднократно сопоставляется с индуистским божеством – слоголовым Ганешей – богом мудрости и образованности, покровителем искусства и литературы.

Цивилизованное сознание Салема Синая тем не менее опирается на многовековые традиции индийской культуры и определяется опытом коллективного мифологического сознания, что и порождает магическую, чудесную реальность романа. В произведении присутствует следующая характеристика героя-рассказчика: «...голова его, кроме веры в Аллаха, была забита самыми разными религиями (я... жил в стране, где численность богов соперничает с народонаселением)» [22. С. 479]. По мнению А.Ф. Кофмана, повествование магического реализма «строится на взаимодействии художественных ракурсов; “цивилизованное” сознание осмысляет мифологическое сознание и переосмысляет себя самое в сопоставлении с ним» [2. С. 492]. Эту особенность мы можем наблюдать в романе Рушди. Фольклорно-мифологический пласт многовековой многоликой индийской культуры становится тем магическим кристаллом, через призму которого герой-рассказчик освещает события личной жизни и историю всей страны, что способствует возникновению чудесной реальности, где одновременно присутствует реальное и фантастическое. В рамках сознания повествователя мы сталкиваемся с причудливым, чудесным, но удивительно органичным миром, где фантастическое существует в самой повседневности. Чудесное, уравновешенное легкой иронией, искрометным юмором, подается конкретно, обстоятельно, зримо.

В «Детях полуночи» активно используются мифопоэтические приемы при художественном воплощении исторической реальности и внутреннего мира героев, их личностного становления и развития новой независимой Индии. Стирание границ между реальным и фантастическим, что является характерной особенностью литературы магического реализма, достигается в романе Рушди имитацией мифологического мышления. По мнению Э. Кассирера, специфика мифологического мышления заключается «в неразличении реального и идеального, вещи и образа, «начала» и принципа, в силу чего сходство или смежность преобразуются в причинную последовательность, а причинно-следственный процесс имеет характер материальной метафоры» [23. С. 18]. Художественная литература XX в. активно использует эти особенности мифологического мышления как особый прием. Такой способ изображения можно условно назвать «мифологической фантастикой». В результате такого подхода к изображению исторических событий и

жизни героев в художественном мире Рушди достоверная, скрупулезно воссозданная реальность и фантастический вымысел не просто сосуществуют, а переплетаются, «перетекают» друг в друга, а иногда словно меняются местами, действительность превосходит самое безудержное воображение.

Одной из важнейших особенностей детей полуночи являлась неразрывная связь с судьбой и историей Новой Индии: «...родились дети, бывшие лишь частично отпрысками своих родителей – дети полуночи были детьми времени, рожденными, как вы понимаете, самой историей. Такое бывает» [22. С. 180]. В романе автором как важный художественный прием используется логика мифологического тождества смежных явлений во времени и пространстве, поэтому судьбы героя и страны переплетаются в фантастическом единстве. По словам Салема Синая, он чувствует «буквальную и метафорическую» связь со своей страной, которую называет кровной сестрой: «...меня переполняло мучительное чувство сопричастности стране, с которой мы не только родились в один день и час, словно близнецы, но и росли и мужали вместе, так что все, что случалось с каждым из нас, случалось с обоими вместе. Если я... терпел невзгоды, то же было и с моей сестрицей-двойняшкой, занимающей целый субконтинент» [22. С. 597].

Выстраивая повествование об истории своей семьи, Салем пытается проследить «способы сцепления» личности и истории. Тождество, которое сродни мифическому, сопричастность героя-рассказчика происходящему и дают особый ракурс изображения. Вследствие этого одним из важных проявлений фантастического становится использование перевернутых причинно-следственных связей. Исторические события в романе зачастую объясняются личными или семейными происшествиями. Так начало индо-пакистанского конфликта мотивируется тоской семьи Салема, которой пришлось бежать в Пакистан, по родному Бомбею и Кашмиру.

В «Детях полуночи» С. Рушди выбирает одним из ведущих приемов изображения метафору, которая, как в мифе, не утрачивает конкретно-чувственного наполнения, а иногда и намеренно подчеркивается ее первоначальный прямой, материальный смысл. «Слияние метафорического и прямого смыслов становится основным художественным приемом магического реализма Рушди, на котором базируется авторский замысел: представить метафору как художественную реальность» [10. С. 261]. В романе мир изображен как единое нерасторжимое целое, где люди, конкретные предметы и события имеют тесную взаимосвязь, в результате чего приобретают свойства и качества друг друга: «Вещи – даже люди – пропитывают друг друга... как вкус при готовке» [22. С. 52].

На пограничье «миф – метафора» и существует фантастическая условность в «Детях полуночи». Синай, обладая особым даром распознавать различные ароматы, воспринимает через запах и другие явления реальности, в том числе абстрактные, нематериальные: «Ароматы чувств и мыслей, запахи вещей-каковы-они-есть – все это я вынюхивал без труда. Когда подправили Конституцию, дабы предоставить премьер-министру чуть-ли-не

абсолютную-власть <...> ноздри мне снова защекотал резкий запахок деспотизма. Так воняют старые промасленные тряпки, когда их жгут на костре» [22. С. 659]. Запах Карачи (Пакистан) резко отличается от запаха Бомбея (Индия): «...мои новые сограждане выпускали пресный, выхолощенный запахок молчаливого согласия, и он, этот запах, угнетал мой нос, который вдыхал – совсем недавно, хоть и короткое время – пряный, богатый специями бомбейский нонконформизм» [22. С. 476].

После финансовых неудач бледность Ахмеда Синая, отца главного героя, стала такой сильной, что «он начал самым буквальным образом обесцвечиваться... кожа его постепенно бледнела, волосы выцветали, и через несколько месяцев он стал совершенно белым...». Врачи не смогли объяснить причину такой бледности, а Ахмед Синай начинает бравировать своей бледностью: «Все лучшие люди – белые под своей кожей; я только бросил прикидываться» [22. С. 277]. Развивая и обыгрывая эту деталь, Рушди превращает ее в метафору, а потом и в символ стремления индийских предпринимателей занять место ушедших англичан. Этот эпизод заканчивается ироническим выводом героя-рассказчика: «...в первые девять лет независимости подобному расстройству пигментации <...> подверглось немалое число индийских бизнесменов. По всей Индии я наткнулся на добросовестных национальных дельцов... и эти деловые люди сильно, сильно побледнели или продолжали бледнеть на глазах!» [22. С. 277].

Используя возможности магического реализма, С. Рушди осмысляет и оценивает противоречивые события становления индийской независимости в XX в., сложные и не всегда однозначные политические и социальные преобразования. Один из важнейших политических вопросов, который затрагивается в романе: что произошло со свободой Субконтинента? «Как могло получиться, что забитые, неграмотные, вечно голодные массы сумели объединиться, восстать против организованной мощи Британской империи <...> и остаться с пустыми руками?» [7. С. 227].

При художественном осмыслении исторических событий Рушди избегает рациональных причинно-следственных мотивировок произошедшего. В романе Рушди возникает одиозный, шокирующий образ главы Новой Индии – Индиры Ганди. В нашем сознании – это прогрессивный политический деятель, под руководством которого в стране проходили демократические преобразования. Но в романе образ Индиры Ганди дается через субъективное восприятие Салема Синая, а точнее, через призму мифологического коллективного бессознательного, поэтому приобретает противоположные, демонические черты.

Новому политическому мифу о главе Национального конгресса, который тиражируется средствами массовой информации и сторонниками Индиры Ганди («Индия – это Индира, а Индира – Индия»), рассказчик противопоставляет совсем другой образ, который тоже имеет мифопоэтические черты. Индиру, мать нации, в повествовании Салема вытесняет Индира-Вдова. Именно как Вдова она присутствует в повествовании, зловещей тенью осе-

няя события и являясь предвестницей гибели героя. Излагая биографию Индиры Ганди, рассказчик намеренно подчеркивает ее положение вдовы. Традиционно в Индии женщина, потерявшая мужа, должна была как благочестивая вдова последовать за мужем на погребальный костер. И хотя обряд самосожжения был официально запрещен британскими властями еще в 1829 г., отношение к вдовам в Индии было особое: они должны носить траур, не имели права посещать публичные места. С точки зрения архаического сознания вдова не принадлежит жизни. Поэтому, подчеркивая вдовий статус женщины, возглавившей нацию, рассказчик отказывает ей в отождествлении с богиней-матерью, дарующей жизнь. Во главе страны стоит женщина, несущая смерть.

Вдова расправляется с детьми полуночи, которые являлись воплощением, а точнее, потенциалом свободы. Дети полуночи, первое поколение свободы, погибают, не реализовав себя, как не реализовались и условия, ради которых «они были зачаты Историей».

«Но рука Вдовы (Менака Ганди, невестка Индиры Ганди, ее политический союзник. – Е.В.) поведала мне, что тот, кто претендует на роль высшего существа, более всего боится других потенциальных божеств, поэтому... нас, волшебных детей полуночи, ненавидела, боялась, погубила Вдова, которая не довольствовалась ролью премьер-министра Индии, которая стремилась также стать Деви, Богиней-Матерью в самом грозном ее обличье» [22. С. 681].

Фантазмагорические события, связанные с личностью Индиры Ганди, выстраиваются в мифологическое тождество: политическая борьба – благоустройство городов и связанное с ним уничтожение трущоб – насильственная стерилизация населения (планирование семьи) – уничтожение детей полуночи – гибель свободы. Устранение детей полуночи приобретает мифологический подтекст: их ждет не физическая смерть, а вазэктомия («Сперэктомия – выкачивание надежды», – утверждает Салем Синай), лишение возможности продолжения жизни. Этот эпизод расправы, который носит мрачный фантазмагорический характер, заканчивается достаточно буднично. После устранения детей полуночи были назначены политические выборы – теперь Индире Ганди бояться нечего. Индира-Мать обращается своей темной стороной, предстает Вдовой, несущей не жизнь, а смерть. В 1947 г. появился миф о свободе Индии. Через 31 год в очередной День Независимости «тусклые запахи: разочарование, коррупция, цинизм», говорят о том, что «миф о свободе уже не тот» [22. С. 712].

В романе «Дети полуночи» фольклорно-мифологическое начало становится базой, основой всего повествования и призмой изображения, мифологическая фантастика ассимилирует различные формы и приемы современной западноевропейской литературы, что позволяет автору создать яркое метафорическое повествование, где реальность органично уживается с чудесным. Многоликая, богатая различными культурными, религиозными, мифологическими традициями действительность Индии XX в. в повество-

вании Рушди предстает как чудесная реальность, где одновременно присутствует реальное и фантастическое, комическое и трагическое, сакральное и бытовое.

Можно утверждать, что фантастическое в контексте магического реализма в литературе второй половины XX в. приобретает новое качество. Читатель постоянно пребывает в ситуации некоей двойственности: с одной стороны, автором намеренно стирается граница между реальным и фантастическим, таким образом разрушается традиционная оппозиция фантастического произведения, противопоставление фантастического – реального, с другой стороны, читательское восприятие, преимущественно рациональное, фиксирует наличие различных фантастических элементов в художественном мире произведения, что и создает особый художественный эффект.

Роман «Стыд» (1983) был написан всего два года спустя после нашумевшего бестселлера «Дети полуночи». На первый взгляд эти произведения строятся по схожей художественной модели и имеют общие принципы повествовательной организации. Так, Н.З. Шамсутдинова [11] в результате сопоставления романов Г.Г. Маркеса («Сто лет одиночества») и С. Рушди («Дети полуночи», «Стыд») выявляет общие сквозные темы и мотивы, характерные для произведений этих авторов.

«Стыд», как и «Дети полуночи», – это история нескольких семей, где судьбы персонажей соотносятся с историей страны. Общим является и то, что повествование ведется от имени рассказчика, который имеет автобиографические черты и выступает сторонним наблюдателем, свидетелем происходящего, используются метакомментарии – рассуждения повествователя о выборе художественной стратегии своего повествования. По замечанию индолога М. Салганик, «“Стыд” – в еще большей степени, чем “Дети полуночи”, – композиционно держится на жестком каркасе подлинных событий новейшей политической истории Пакистана, и действующие лица истории описаны с опознаваемым портретным сходством: Зульфикар Али Бхутто и члены его семьи, включая, конечно, Беназир; диктатор Зия-уль-Хак...» [7. С. 230].

Сам автор замечает: «Рассказ мой не о Пакистане. Или почти не о Пакистане. Есть две страны, вымышленная и реальная, и занимают они одно и то же пространство. Или почти одно и то же. Рассказ мой, как и сам автор, как и вымышленная им страна, находятся словно бы за углом действительности. <...> Мне думается, что пишу я все же не только о Пакистане» [24. С. 34–35]. В одном из авторских отступлений Рушди обосновывает свой отказ написать «реалистический» роман о Пакистане. Он перечисляет различные отрицательные явления и нелепости политической и общественной жизни этой страны: «Рассказал бы я и о мусульманском клубе в Карачи, там по сей день красуется табличка «Женщинам и собакам вход запрещен» [24. С. 98]; «...страна создает собственные атомные реакторы, а выпускать собственные холодильники не под силу» [24. С. 98]; «...почему бы тогда не осудить самого главного бандита – государство, ведь у него грабеж возведен в ранг

политики. Да, примеров хоть отбавляй. Зверски истребляют людей в Белуджистане; целевые стипендии для учебы за рубежом достаются экстремистам из партии «Джамаат»; сари чуть не всенародно объявляется неприличной одеждой» [24. С. 99]. Приведя подобные примеры, автор утверждает, что напиши он об этом, такую книгу запретили бы. Поэтому, по ироническому замечанию автора-повествователя, он пишет «что-то вроде сказки на современный лад» [24. С. 100]. Таким образом, С. Рушди выбирает условно-иносказательный способ художественного обобщения при воплощении исторической реальности.

Важным отличием художественных миров этих романов является природа фантастического, которое становится неотъемлемой частью художественной реальности произведений. Мы уже говорили, что в «Детях полуночи» фантастическое носит преимущественно мифологический характер. Коллективное бессознательное мифа во многом становится призмой художественного преобразования исторической реальности. В романе «Стыд» миф исчезает, фантастическое приобретает черты гротеска и абсурда. Рушди изображает не чудесную, а фантасмагорическую реальность.

Основным лейтмотивом романа становится стыд, понятие, вынесенное в заглавие произведения. Рушди специально останавливается на значении этого слова: «This word: shame. No, I must write it in its original form, not in this peculiar language tainted by wrong concepts and the accumulated detritus of its owners' unrepented past, this Angrezi in which I am forced to write, and so for ever alter what is written <...> Sharam, that's the word. For which this paltry 'shame' is a wholly inadequate translation. Three letters, shin rè mim (written, naturally, from right to left); plus zabar accents indicating the short vowel sounds. A short word, but one containing encyclopaedias of nuance» [25] («СТЫД. Написать бы мне это слово на родном, а не на чужом языке... ШАРАМ – вот нужное мне слово! Вроде маленькое слово, а значений и оттенков – на целые тома» [24. С. 51]). В отечественных критических работах уточняется перевод английского слова «shame». С точки зрения М. Салганик [7], более точным будет слово «срам», а Е. Калининкова [26] предлагает «shame» перевести как «позор».

«А что суть противоположность стыда? Что останется, если, подходя арифметически, вычешь шарам из нашей жизни? Останется, очевидно, бесстыдство» [24. С. 51–52]. О крайних проявлениях этого морального качества, о стыде и бесстыдстве общественной, политической и частной жизни героев и будет вести рассказ повествователь: «...это рассказ о любовном соперничестве, честолюбии, власти, покровительстве, предательстве, смерти, мести» [24. С. 264].

Человек, утративший стыд, способен на все: он не гнушается предательства и злодейства, зверства и вероломства. Для него все это лишь неизбежные средства достижения власти и благополучия. Олицетворением бесстыдства в романе становится Омар-Хайам Шакиль. Описание детства и отрочества героя включает различные элементы фантастического. Необычна исто-

рия рождения ребенка: он появился в богатой семье сестер Шакиль. Воспитанные строгим отцом, не получившие образования и заточенные в женской половине особняка, девушки были лишены общения с внешним миром. После смерти отца они устроили роскошный званый вечер. А вследствие этого знаменательного события «пополз по городским базарам слухок: мол, в ту разудалую ночь одна из задавак сестер что-то потеряла и что-то очень скоро обретет – прибавление в семействе, так сказать. О, какой стыд! Стыд и срам!» [24. С. 16].

Чтобы скрыть свой позор, сестры возвращаются к затворническому образу жизни, ограждая себя и ребенка от осуждения и сплетен. В городе так никто и не узнал, кто является матерью незаконнорожденного ребенка. Об этом не узнает и сам Омар. Описывая поведение сестер, автор прибегает к явному преувеличению, фантастическая гиперболизация приводит к возникновению гротескных образов. Чтобы сохранить тайну, они «держались единым фронтом, во всем до мелочей повторяя друг друга. <...> втроем выказывая все признаки беременности» [24. С. 20]. «И вот все трое одновременно начали раздаваться в бедрах, у них стали наливаться груди. Случись затошнит одну, остальных тут же выворачивало наизнанку, причем их сердобольные позывы совпадали с точностью до секунды <...>. Прочие запросы их организмов тоже совпадали. Весили они одинаково, уставали одновременно, просыпались минута в минуту... Даже схватки у всей троицы были одинаковы, три чрева готовились исторгнуть одного младенца» [24. С. 21]. Рушди изображает сестер Шакиль как фантастическое триединое существо: «Путаница коснулась не только душ, но и тел, обратив сестер то ли в кентавров, то ли в русалок» [24. С. 53].

Ограждаемый от позора Омар Шакиль, разделяя образ жизни своих матерей-затворниц, не имеет прямых контактов с внешним миром, вследствие чего в его сознании формируется фантастическая картина мира: «И представление о перевернутом мире сызмальства не покидало Омар-Хайяма: все-то на белом свете вверх тормашками. Или того хуже: ему казалось, что он живет на самом краешке мироздания и вот-вот упадет» [24. С. 24]. Дом Шакилей представляется ребенку как бесконечный лабиринт, населенный тенями прошлого, в котором смешаются представления о времени и пространстве. Лишенный сна из-за ночных кошмаров, Омар бродит по огромному дому, в котором царят запустение и разруха. «А однажды Омар-Хайям даже заблудился. Он исступленно метался по закоулкам – так, наверное, путешественник во времени, лишившись своей чудесной машины, страшится навечно затеряться в пучине истории – и вдруг замер в ужасе на пороге комнаты: сквозь разваленную стену к нему тянулись толстые древесные корнищупальца, словно умоляя напоить» [24. С. 39]. Итак, описание детства героя строится с помощью приемов явного преувеличения, сгущения, нарушения пропорций, гротеска, что создает у читателя ощущение фантастической неестественности, абсурдности жизни героя. Огражденный от позора, не знающий чувства стыда, но лишенный свободы до двенадцати лет, Омар Шакиль так и будет жить, не признавая норм морали, не различая добра и зла.

«Порой о нем отзываются как о настоящем выродке без стыда и совести» [24. С. 116].

Ключом к пониманию основного принципа фантастического в романе «Стыд» является метафора «фальшивое чудо», использованная по отношению к героине Суфии Зинобии и к самой стране Пакистан. Если Омар Шакиль – олицетворение бесстыдства, то Суфия Зинобия, дочь диктатора генерала Резы Хайдара, – олицетворение стыда, которого лишены окружающие, ее жизнь – воплощение женской судьбы, рабского униженного положения женщины в мусульманском мире. Нелюбимая дочь своей матери, Стыдоба, слабоумная Суфия обладала обостренным чувством стыда: «...краснела всякий раз, когда кто-либо замечал ее присутствие на белом свете. А еще, мне думается, краснела она за весь белый свет» [24. С. 180]. Ненависть и унижение, которым подвергалась Суфия Зинобия, порождают в ней неконтролируемую агрессию. В душе героини поселяется Зверь – в состоянии сомнамбулизма она совершает страшные убийства. В конце романа она превращается в чудовище, «белую пантеру», как окрестили ее в народе; именно она убивает своего мужа Омара Шакиля. По меткому замечанию М. Салганик, «метафорой Индии стали ее чудо-дети, так никому и не понадобившиеся. Метафора Пакистана – “фальшивое чудо”, слабоумная и тем освобожденная и от прошлого, и от вины за него Суфия Зинобия, дочь, обманувшая родителей, уверенных в том, что зачали сына» [7. С. 229].

Рушди воспринимает Пакистан как искусственно созданное государственное образование, в котором отсутствует живое органическое начало, жители этой страны постарались отмежеваться от Индии, от общего исторического прошлого, от ее культуры и мифологии. «Ни для кого не секрет, что само слово ПАКИСТАН – акроним, его придумали в Англии в кругах мусульманской интеллигенции. <...> Итак, Пакистан родился на Западе и лишь потом попал на Восток, перешел все границы и барьеры (в том числе и языковые) и утвердился в Истории. Такой вот возвращенец-переселенец на поделенную надвое землю, похоронивший прошлое под надгробием, с которого спешно стерли все надписи. Будто и не бывало никогда индийского прошлого, новой стране – новая история. И не важно, на каком фундаменте она зиждется, все индийское – стереть и переписать заново!» [24. С. 125–126]. Размышляя об искусственном разделе Индии, неоднозначный политический эксперимент – создание страны для мусульман (Пакистан – страна чистых) и современную историю страны – Рушди называет «неудачей мечтателей-утопистов», которые «для этого полотна выбрали нестойкие краски, как у Леонардо; то ли не достало создателям воображения – вот и сложилась картина, полная вопиющих несуразиц» [24. С. 126]. И в заключение делает вывод: «Пакистан – это фальшивое чудо» [24. С. 126].

Именно поэтому стихия мифа, стихия чудесного исчезает в этом романе. Нарушение естественных основ бытия, отказ от исторического прошлого, суровые моральные законы, отсутствие свободы приводят к деформации личности и общественной жизни. Фантастическое в этом романе возникает

как гротескное преувеличение и искажение нормальных пропорций, как абсурдное и чудовищное.

Ярким примером гротескного преувеличения является судьба Благовесточки, младшей дочери Резы Хайдара и сестры Суфии Зинобии. Выйдя замуж, она начинает рожать детей. Ее плодовитость описывается как чудовищное явление, выходящее за рамки естественного: в первый год – один ребенок, во второй – два, и дальше каждый год прибавление семейства в соответствии с немислимой прогрессией: «...как из рога изобилия исторгались из ее чрева все новые и новые дети... Все чувствовали жуткую предрешенность: на этот раз родится не иначе как восьмеро, и на будущий год – девятеро, а потом целый десяток» [24. С. 348].

Мотивировкой фантастического в романе «Стыд» часто становятся людская молва, сплетни, досужие вымыслы, миф, но в его бытовом, а не бытийном воплощении, что и ведет к фантастическому преувеличению. Фантастическое может порождаться и различными состояниями измененного сознания. Больное воображение, кошмар искажают реальную картину мира: сознание Омара Шакиля, затуманенное малярийным бредом, порождает кошмарные видения; страх расплаты за содеянное ведет к тому, что диктатор Реза Хайдар слышит голос свергнутого им и уничтоженного премьер-министра Искандера Хараппы. Фантастика в романе «Стыд» утрачивает мифологическую основу и приобретает черты абсурда и фантазмагии. Эти особенности фантастического ставят под сомнение соотношение романа «Стыд» с произведениями «магического реализма».

Таким образом, романы «Дети полуночи» и «Стыд», имея явное сходство в организации повествования, тем не менее обладают концептуальным отличием художественных миров. Автор относится к исторической и культурной реальности Индии и Пакистана по-разному. Политические и общественные изменения в независимой Индии могут изображаться Рушди как драматические и даже трагические, но при этом в романе присутствует вера автора в способность Индии к самообновлению и развитию благодаря богатой, самобытной и многообразной культуре этой страны. Отказ от исторического прошлого, утверждение религиозного диктата по отношению к общественной и личной жизни в Пакистане вызывает критическое неприятие С. Рушди. Авторская позиция реализуется в выборе различных типов фантастического для воплощения «индийской» и «пакистанской» реальностей: мифологическая фантастика формирует богатую, вызывающую удивление чудесную реальность Индии; фантастика гротеска и абсурда порождают чудовищную действительность Пакистана.

Список источников

1. Чернышева Т.А. Природа фантастики. Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1984. 336 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М. : Интелвак, 2003. 1600 стб.
3. Захарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? М. : Худож. лит., 1974. 352 с.

4. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа: (На материале европейской литературы первой половины XX века). М. : Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
5. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М. : Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.
6. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
7. Салганик М.О. О благотворности сомнений. Салман Рушди – «Стыд» и другие романы // Иностранная литература. 1989. № 9. С. 225–233.
8. Рушди С. Джозеф Антон. М. : Corpus, 2012. 864 с.
9. Братухина Л.В. Онтология «иноного» мира в контексте поэтики «магического реализма» (по роману С. Рушди «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей») // Мировая литература в контексте культуры. 2019. № 8 (14). С. 18–31.
10. Маслова Е.Г. Магический реализм как парадигма культурно-художественного сознания современного общества // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. Филология и искусствоведение, 2012. № 10. С. 254–269.
11. Шамсутдинова Н.З. «Магический» реализм в современной британской литературе (Анжела Картер, Салман Рушди) : дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 181 с.
12. Ananth A.G. Traits of Magic Realism in Salman Rushdie's *Midnight's Children* // International Journal of Computer Techniques. 2017, May–June. Vol. 4. Is. 3. P. 79–83.
13. Anderson S. A New Definition of Magic Realism: An Analysis of Three Novels as Examples of Magic Realism in a Postcolonial Diaspora // Honors Program Projects/ 2016. URL: https://digitalcommons.olivet.edu/honr_proj/82/? (дата обращения: 12.02.2023).
14. Kluwick U. Exploring Magic Realism in Salman Rushdie's Fiction. New York : Routledge, 2011. 234 p.
15. Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе // Современный роман: Опыт исследования. М. : Наука, 1990. С. 183–201/
16. Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: (Феномен и некоторые пути его осмысления). М. : НЦ германо-славянских исследований РАН, 1998. 117 с.
17. Карпентьер А. Избранное. М. : Радуга, 1988. 576 с.
18. Карпентьер А. Барочность и чудесная реальность // Карпентьер А. Мы искали и нашли себя: Художественная публицистика. М. : Прогресс, 1984. С. 109–121.
19. Кутейщикова В.Н., Основат Л.Н. Новый латиноамериканский роман. М. : Сов. писатель, 1983. 424 с.
20. Красавченко Т.Н. Рушди С. Вспоминая жизнь и творчество Габриэля Гарсиа Маркеса: магия, служащая истине // Социальные и гуманитарные науки: Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2014. № 4. С. 213–217.
21. Толкачев С.П. Смешение культур и чуждых этических систем как источник тематики постколониальных романов // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2 (2). С. 248–254.
22. Рушди С. Дети полуночи. СПб. : Лимбус Пресс, 2006. 760 с.
23. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. М. : Сов. энцикл., 1991. Т. 1. 671 с.
24. Рушди С. Стыд. СПб. : Амфора, 2007. 444 с.
25. Rushdie S. Shame. URL: <https://www.bookfrom.net/salman-rushdie/page,4,35105-shame.html> (дата обращения 10.12.2022).
26. Калининкова Е. Феномен Салмана Рушди // Азия и Африка сегодня. 1997. № 1. С. 44–47.

References

1. Chernysheva, T.A. (1984) *Priroda fantastiki* [The Nature of Fantasy]. Irkutsk: Irkutsk State University.

2. Nikol'yukin, A.N. (ed.) (2003) *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow: Intelvak.
3. Kagarlitskiy, Yu.I. (1974) *Chto takoe fantastika?* [What is Fantastic?]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
4. Kovtun, E.N. (1999) *Poetika neobychnogo: Khudozhestvennye miry fantastiki, volshebnoy skazki, utopii, pritchi i mifa (Na materiale evropeyskoy literatury pervoy poloviny XX veka)* [Poetics of the Extraordinary: Artistic worlds of fantasy, fairy tales, utopia, parables and myths (Based on the material of European literature of the first half of the 20th century)]. Moscow: Moscow State University.
5. Lakhmann, R. (2009) *Diskursy fantasticheskogo* [Discourses of the Fantastic]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
6. Todorov, Tz. (1999) *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre]. Moscow: Dom intellektual'noy knigi.
7. Salganik, M.O. (1989) O blagotvornosti somneniy. Salman Rushdi – “Styd” i drugie romany [About the benefits of doubt. Salman Rushdie – “Shame” and other novels]. *Inostrannaya literatura*. 9. pp. 225–233.
8. Rushdie, S. (2012) *Dzhozef Anton* [Joseph Anton: A Memoir]. Translated from English. Moscow: Corpus.
9. Bratukhina, L.V. (2019) Ontologiya “inogo” mira v kontekste poetiki “magicheskogo realizma” (po romanu S. Rushdi “Dva goda, vosem’ mesyatsev i dvadtsat’ vosem’ nochey”) [Ontology of the “other” world in the context of the poetics of “magical realism” (based on the novel by S. Rushdie Two Years, Eight Months and Twenty-Eight Nights)]. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury*. 8 (14). pp. 18–31.
10. Maslova, E.G. (2012) Magicheskiy realizm kak paradigma kul'turno-khudozhestvennogo soznaniya sovremennogo obshchestva [Magic realism as a paradigm of cultural and artistic consciousness of modern society]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Filologiya i iskusstvovedenie*. 10. pp. 254–269.
11. Shamsutdinova, N.Z. (2008) “Magicheskiy” realizm v sovremennoy britanskoy literature (Anzhela Karter, Salman Rushdi) [“Magical” realism in modern British literature (Angela Carter, Salman Rushdie)]. Philology Cand. Diss. Moscow: Moscow State University.
12. Ananth, A.G. (2017) Traits of Magic Realism in Salman Rushdie’s *Midnight’s Children*. *International Journal of Computer Techniques*. 3 (4). pp. 79–83.
13. Anderson, S. (2016) A New Definition of Magic Realism: An Analysis of Three Novels as Examples of Magic Realism in a Postcolonial Diaspora. *Honors Program Projects*. [Online] Available from: https://digitalcommons.olivet.edu/honr_proj/82/ (Accessed: 12.02.2023).
14. Kluwick, U. (2011) *Exploring Magic Realism in Salman Rushdie’s Fiction*. New York: Routledge.
15. Kofman, A.F. (1990) Problema “magicheskogo realizma” v latinoamerikanskom romane [The problem of “magical realism” in the Latin American novel]. In: Tsuranova, E.A. (ed.) *Sovremennyy roman. Opyt issledovaniya* [Contemporary Novel. Research experience]. Moscow: Nauka. pp. 183–201.
16. Gugin, A.A. (1998) *Magicheskiy realizm v kontekste literatury i iskusstva XX veka (Fenomen i nekotorye puti ego osmysleniya)* [Magical Realism in the Context of Literature and Art of the 20th Century (Phenomenon and some ways of understanding it)]. Moscow: Institute of Slavic Studies RAS.
17. Karpent'er, A. (1988) *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Raduga.
18. Karpent'er, A. (1984) *My iskali i nashli sebya: Khudozhestvennaya publitsistika* [We Searched for and Found Ourselves: Artistic journalism]. Moscow: Progress. pp. 109–121.
19. Kuteyshchikova, V.N. & Ospovat, L.N. (1983) *Novyy latinoamerikanskiy roman* [New Latin American Novel]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
20. Krasavchenko, T.N. (2014) Rushdi S. Vspominaya zhizn' i tvorchestvo Gabrielya Garsia Markesa: magiya, sluzhashchaya istine [Rushdie S. Remembering the life and work of

Gabriel García Márquez: magic serving the truth]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7: Literaturovedenie*. 4. pp. 213–217.

21. Tolkachev, S.P. (2015) Smeshenie kul'tur i chuzhdykh eticheskikh sistem kak istochnik tematiki postkolonial'nykh romanov [Mixing of cultures and alien ethical systems as a source of themes for postcolonial novels]. *Vestnik nizhegorodskogo un-ta im. N.I. Lobachevskogo*. 2 (2). pp. 248–254.

22. Rushdie, S. (2006) *Deti polunochi* [Midnight's Children]. Translated from English. Saint Petersburg: Limbus Press.

23. Tokarev, S.A. (ed.) (1991) *Mify narodov mira. Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]. Vol. 1. Moscow: Sov. Entsiklopediya.

24. Rushdie, S. (2007) *Styd* [Shame]. Translated from English. Saint Petersburg: Amfora.

25. Rushdie, S. (n.d.) *Shame*. [Online] Available from: <https://www.bookfrom.net/salman-rushdie/page,4,35105-shame.html> (Accessed: 10.12.2022).

26. Kalinnikova, E. (1997) Fenomen Salmana Rushdi [The phenomenon of Salman Rushdie]. *Aziya i Afrika segodnya*. 1. pp. 44–47.

Информация об авторе:

Васильева Е.В. – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка, современной русской и зарубежной литературы Воронежского государственного педагогического университета (Воронеж, Россия). E-mail: vevvrn@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

E.V. Vasiljeva, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Voronezh State Pedagogical University (Voronezh, Russian Federation). E-mail: vevvrn@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 21.03.2023;
одобрена после рецензирования 18.04.2023; принята к публикации 07.03.2024.*

*The article was submitted 21.03.2023;
approved after reviewing 18.04.2023; accepted for publication 07.03.2024.*