

Хмельницький національний університет
Факультет міжнародних відносин і права
Кафедра іншомовної освіти і міжкультурної комунікації

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

ПОЕТИКА МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ В СУЧАСНІЙ ПРОЗІ БРИТАНІЇ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ САЛМАНА РУЩІ «ОПІВНІЧНІ ДІТИ»)»

Рівень вищої освіти Другий (магістерський)

Галузь знань 01 Освіта /Педагогіка

Спеціальність 014. Середня освіта (за предметними спеціальностями)

Предметна спеціальність 014.02. Середня освіта. Мова і зарубіжна література (англійська)

Додаткова предметна спеціальність 014.02. Середня освіта. Мова і зарубіжна література (німецька)

Освітня програма Середня освіта. Англійська мова і література


Шифр КвР.СОА.23240.01.09

Виконала студ. 2-го курсу група СОАм-23-1
Шифр


Підпис

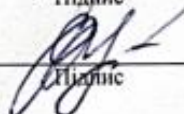
Катерина МАТВЕЙЧУК
Ім'я, ПРІЗВИЩЕ

Керівник канд. філол. наук, доцент
Науковий ступінь, вчене звання


Підпис

Володимир КРАМАР
Ім'я, ПРІЗВИЩЕ


Нормоконтролер канд. пед. наук, доцент


Підпис

Світлана КОРОЛЬ
Ім'я, ПРІЗВИЩЕ

До захисту допускаю:

Завідувач кафедри іншомовної освіти і міжкультурної комунікації

16 грудня



Підпис

Наталія БІДЮК
Ім'я, ПРІЗВИЩЕ

ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет міжнародних відносин і права

Кафедра іншомовної освіти і міжкультурної комунікації

Рівень вищої освіти другий (магістерський)

Рівень вищої освіти Другий (магістерський)

Галузь знань 01 Освіта / Педагогіка

Спеціальність 014. Середня освіта (за предметними спеціальностями)

Предметна спеціальність 014.02. Середня освіта. Мова і зарубіжна література (англійська)

Додаткова предметна спеціальність 014.02. Середня освіта.

Мова і зарубіжна література (німецька)

Освітня програма Середня освіта. Англійська мова і література

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри іншомовної освіти
і міжкультурної комунікації

02.09.2024

ЗАВДАННЯ

НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ

Матвейчук Катерина Валеріївна

Прізвище, ім'я, по батькові студента

1 Тема роботи

Костюм національного реалізму в сучасній
моді: традиції (на прикладі дизайну
С. Рундзі «Дієвий дім»)

Керівник роботи

Грашар Володимир Броніславович, к.д.ч., проф.

Прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, учене звання

Затверджено наказом ректора університету від 26.08.2024 р. № 60, додаток № 3

2 Строк подання студентом роботи на кафедру 16.12.2024 р.

3 Вихідні дані до роботи В роботі аналізуються питання
постмодернізму та художній засоби стилістичного
націоналізму в прозі

4 Зміст пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити)

Визначити поняття постмодернізму та
націоналістичної літератури. Розкрити
основні сюжети композиції роману С. Рундзі

5 Перелік графічного матеріалу (із зазначенням обов'язкових креслень)

6 Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
		02.09.2024	02.09.24
		<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>
		<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>
		<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>

7 Дата видачі завдання _____

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

Назва розділу кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітка
Формування літератури за темою	1-20 жовтня 2024	вик.
Написання чернетки розв'язку	21 жовтня - 10 листопада	вик.
Написання краткого розв'язку	10-20 листопада	вик.
Оформлення та подача оформленої версії роботи	2 грудня	вик.
Попередній захист роботи	21 листопада	вик.
Захист кваліфікаційної роботи	23 грудня	вик.

Студент

[Signature]
Підпис

Катерина Шамбейчук
Ім'я, ПРІЗВИЩЕ

Керівник кваліфікаційної роботи

[Signature]
Підпис

Владислав Крамар
Ім'я, ПРІЗВИЩЕ

АНОТАЦІЯ

Матвейчук К.В. Поетика магічного реалізму в сучасній прозі Британії (на матеріалі роману Салмана Рудші «Опівнічні діти») - Дипломна робота магістра.

Кваліфікаційна робота магістра на здобуття кваліфікації магістра за спеціальністю 014.02 - Середня освіта (Мова і література (англійська)). - Хмельницький національний університет, факультет міжнародних відносин і права, кафедра іншомовної освіти і міжкультурної комунікації, наук. кер.: канд. філол. наук, доц. Крамар В.Б. - Хмельницький, 2024.

Загальний обсяг роботи становить 70 сторінок. Робота містить 60 джерел посилань.

Ключові слова: поетика, постмодернізм, магічний реалізм, алегорія, колоніальна література.

Кваліфікаційна робота магістра присвячена розглядові поетичних та ідейних особливостей магічного реалізму британського постмодернізму. Досліджено особливості сприйняття західним письменником проблем Сходу. Запропоновано тезу, що постмодернізм став найадекватнішим мистецьким засобом самореалізації нового азійського роману. Аналіз здійснено на матеріалі роману С.Рудші «Опівнічні діти». Розглянуто основні поняття сучасних літературознавчих теорій, досліджено імплементацію постулатів екзистенціалізму засобами художньої алегорії. Надано характеристику основним та другорядним персонажам твору. Простежено діалектику авторського тлумачення основних філософських, релігійних і художніх концептів одного з провідних прозаїків британської прози ХХ століття.


Підпис автора

16.12.2024
Дата подання роботи до захисту

SUMMARY

Matveychuk K.V. Poetics of Magical Realism in Contemporary British Prose (Based on Salman Rudshi's Novel "Midnight's Children") - Master's Thesis.

Qualification work for Master's degree in specialty 014.02 Secondary education. Language and Foreign Literature (English). – Khmelnytskyi National University, Faculty of International Relations and Law, Department of Foreign Language Education and Intercultural Communication, scientific supervisor: Doctor of Philosophy (Philology), Associate Professor Kramar V.B. - Khmelnytskyi, 2024.

The total volume of the work is 70 pages. The work contains 60 references.

Keywords: poetics, postmodernism, magical realism, allegory, colonial literature.

Qualification work analyses the poetic and ideological features of British postmodern magical realism. The features of Eastern problems perception by a Western writer are investigated. The thesis is proposed that postmodernism has become the most adequate artistic means of self-realization of the new Asian novel. The analysis is carried out on the material of S. Rushdie's novel "Midnight's Children". The main concepts of modern literary theories are considered, the implementation of the postulates of existentialism by means of artistic allegory is investigated. The main and secondary characters of the work are characterized. The dialectics of the main philosophical, religious and artistic concepts of one of the leading prose writers in the 20th century British prose of is traced.



Author's signature



The date of the work submission to defence

ЗМІСТ

Вступ.....	7
1 Екзотичний компонент та пересотворена реальність як базові компоненти естетики «магічного реалізму».....	11
1.1. Культура Сходу крізь призму західного роману кінця XIX-середини XX ст.....	11
1.2 Постколоніальна поетика в системі європейського постмодернізму.....	13
1.3. Пересотворена реальність як наслідок естетичної революції XX ст.....	15
1.4 “Магічний реалізм” як екзотична ланка жанру фантастики в прозі XX-XXI ст.	17
1.5 “Магічний реалізм” в контексті літератури сучасної Британії.....	23
1.8 Міф та алегорична експансія.....	27
1.9 Міфічна символіка бароко як засіб розкриття постколоніальної теми.....	30
2 Особливості «магічної» поетики роману «Опівнічні діти».....	34
2.1. Творчість С.Рушді в контексті постмодерністського роману....	34
2.2 Джунглі як просторове уособлення епічного світобачення.....	36
2.3 Магічний персонаж як засіб розкриття законів казкових лабіринтів.....	39
2.4. Магічні риси художнього часу та простору в романі "Діти опівночі"	47

2.5 Циклічні зміни сюжетних компонентів як втілення конфлікту особистості та історії в міфічному романі.....	51
2.6 Місто як казковий осередок нової реальності для героїв С.Рушді	53
Висновки.....	57
Перелік джерел посилання.....	64

ВСТУП

Актуальність теми. Магічний реалізм – це літературний напрям, який поєднує реалістичний опис подій із елементами магії, міфології та фантазії. Корінням напрямку вважають європейський модернізм першої половини ХХ ст., зокрема творчість німецьких письменників магічної прози, яку започаткував письменник і мистецтвознавець Франц Рох. Він же у 1925 році запропонував термін "магічний реалізм". Світову популярність напрям здобув завдяки письменникам Латинської Америки, а згодом і європейським авторам, які використовували цей стиль для відображення унікальної культури, традицій і історії своїх народів. Однією з ключових рис магічного реалізму є наявність надприродного в повсякденному житті героїв, що сприймається як природне явище, а не як щось дивовижне. Цей напрям дозволяє розкривати складність людського буття, поєднуючи раціональне та ірраціональне, минуле й сучасне.

Магічний реалізм є інструментом для дослідження соціальних, політичних і культурних проблем через символізм і метафори. Його характерними рисами є багат шаровість тексту, поетичність мови та особливий ритм оповіді. Такі романи зазвичай відзначаються національним колоритом, зверненням до фольклору та вірувань, що додає глибини сюжетам. Їхній успіх пояснюється універсальністю тем і здатністю зачаровувати читача неповторною атмосферою.

Особливості англійського постмодернізму на сьогодні є достатньо дослідженими. Аналізом як тематичних концептів, так і формальних особливостей художньої прози сучасної Британії займалися такі провідні літературознавці: О.Бандровська, Е. Гончаренко, Н.Жлуктенко, В.Івашева, І.Києнко, Т.Красавченко, Д.Мазін, Н. Михальська, С.Павличко, К.Шахова; М.Бредбері, Б.МакГейл, П.Во, М.К. Букер. Разом з тим, творчість англомовних авторів, які пишуть в стилі магічного реалізму, поки що залишається дещо осторонь критичних досліджень. Серед зарубіжних літературознавчих праць домінують розвідки, які тією чи іншою мірою пов'язані з релігійною та ідеологічною полемікою щодо роману "Сатанинські вірші"(1988). Студій цілісного, монографічного характеру

інших романів письменника бракує. У більшості випадків дослідники акцентують увагу лише на окремих аспектах творчості автора. Зокрема Б.Венкатесварлу, науковець з університету штата Прадеш, досліджував мотиви вигнання, діаспорного досвіду, внутрішнього занепокоєння індивіда в чужинному ворожому середовищі. Ще один літературознавець з Індії Д.Чандер аналізує художні засоби, якими С.Рушді пародіює національні міфи. Р. Боягода – вивчає втілення теми раси, імміграції та автентичності в художній творчості Рушді, порівнюючи її з доробком Ральфа Еллісона та Вільяма Фолкнера. Окремі розвідки також знайдемо в статтях зі збірок під редакцією М. К. Букера та Д. Фоккеми. Однак феномен художньої прози Рушді, що демонструє глибоку інтертекстуальність, складну поліфонічну наративну структуру і культурну гібридність, потребує інтегративного підходу та комплексного синтезу в літературознавчому аналізі.

Аналіз романів магічного реалізму дозволяє зрозуміти, як митці використовують цей стиль для зображення сучасної, “постаналогової” реальності та як він сприяє глибшому осмисленню життєвих парадоксів - соціальних, культурних та особистісних - у ХХІ столітті. Техніка магічного реалізму в силу своєї поліфункціональності дозволяє глибше й масштабніше проникнути в суть проблем, що постали перед особистістю. Насамперед, це - міграція, адже конфлікти, кліматичні зміни та економічні проблеми сприяють масовій міграції, створюючи напругу в приймаючих країнах. Наступною проблемою вбачається соціальне відчуження, позаяк технологічна епоха сприяє ізоляції індивіда через скорочення реальної соціальної взаємодії. Ці дві особливості спонукають особистість до пошуку власної ідентичності. У світі швидких змін і гібридності культур люди стикаються з труднощами самовизначення. Глобалізація і втрата локальних культур, домінування глобальних брендів і стандартів призводить до стирання унікальних національних і регіональних традицій. І, нарешті, мультикультурність нового світу стає джерелом як збагачення суспільства, так і конфліктів через труднощі інтеграції.

Важливо розглянути, як таке розмаїття соціально-культурних зрушень вплинуло на мистецькі та історичні передумови розвитку

магічного реалізму в Європейській літературі, і зокрема - причини, з яких на перше місце вийшли оповідні стратегії, що балансують між раціональним та містичним.

Об'єкт дослідження – міфопоетика сучасної постмодерністської прози Британії.

Предмет дослідження – засоби художнього втілення національної індійської філософії та історичних зрушень ХХ ст. в романі С.Рушді «Опівнічні діти».

Мета роботи – розкрити специфіку літературних кодів магічного реалізму в британській літературі та прийоми поетичної реалізації таких кодів в романі «Опівнічні діти».

Відповідно до об'єкта, предмета і мети визначено **основні завдання дослідження:**

1. Простежити вплив міфічної тематики та екзотичних оповідних структур на літературу II пол. ХХ століття.
2. З'ясувати роль міфологічних алюзій в творчості британських авторів.
3. Проаналізувати культурологічну й філософську трансформації міфу в творчості С.Рушді та виявити роль поетики міфологізації для творчої манери письменника.
4. Визначити співвідношення національного та інтернаціонального елементів в поетиці роману «Опівнічні діти».

Методи дослідження. Відповідно до предмета мети та завдань наукового пошуку використовувався комплекс взаємопов'язаних методів дослідження, зокрема: компаративний, бібліографічний, описовий, біографічний, системний, культурно-історичний.

Наукова цінність. Проаналізовано, узагальнено та систематизовано науковий доробок провідних літературознавців щодо висвітлення теми пошуку міфічним героєм свого місця у світі та самостійного вибору власної долі. Досліджено окремі поетичні техніки та стилістичні прийоми реалізації цієї концепції у романі «Опівнічні діти».

Практичне значення роботи полягає в тому, що її матеріали можуть бути використані на уроках як української, так і світової літератур в загальноосвітніх школах, гімназіях, ліцеях, а також на спецкурсах чи гуртках.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку джерел посилання. Загальний обсяг роботи становить 69 сторінок друкованого тексту.

1 ЕКЗОТИЧНИЙ КОМПОНЕНТ ТА ПЕРЕСОТВОРЕНА РЕАЛЬНІСТЬ ЯК БАЗОВІ КОМПОНЕНТИ ЕСТЕТИКИ «МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ»

1.1 Культура Сходу крізь призму західного роману кінця XIX- середини XX ст.

За всіх відмінностей творчих підходів до відображення Сходу та Індії в художній літературі XX ст. можна простежити дві основні моделі відтворення особливостей іншої культури. Одні автори приділяли основну увагу зображенню зовнішніх реалій, особливостей життя місцевого населення, тобто - "предметним" відмінностям об'єкту творчої уваги від "свого", звичного культурного середовища. Такий спосіб зображення називається експліцитним, або зовнішнім (без оцінювального змісту). Потужний поштовх такій традиції в XX ст. був наданий, зокрема, ще неоромантиками на межі XIX - XX ст. (Р.Кіплінг).

Згідно з іншим варіантом художнього освоєння східна тематика та, зокрема, Індія у творчості англійських письменників доби модерну, таких як Е. Форстер, Дж.Конрад, проявляється передусім як особливий, не схожий на європейський, культурний і духовний простір, необхідний для випробування або виховання персонажів - представників західного світу. Таку модель художнього зображення варто назвати імпліцитною, оскільки художній акцент падає на глибинні, часто приховані, внутрішні структури іншого світовідчуття та способу життя.

Американський літературознавець А. Грінберджер [37, р.176-223] пропонує типологічне розмежування англо-індійських текстів, виділяючи три періоди еволюції англійської літератури про Індію кінця XIX - початку XX століть: "стабільності (1880-1910), сумнівів (1910-1935), меланхолії (1935-1960)". Цей поділ, заснований на пошуках ідейно-стильової домінанти зазначених періодів, також відображає основні етапи розвитку

британської імперії - від її розквіту до розпаду в другій половині ХХ століття.

У період політичної стабільності літературні діячі прагнули конструювати образ сильної, захищеної імперії, яка затверджувала безсумнівну цінність британської (західної) культури та легітимність статусу колоніальних правителів. Відомий письменник Дж. Хенті (1832-1902) акцентував, що британці привнесли мир та економічний розвиток у Індію. Апологетика людини дії та культ фізичної сили в літературних творах майже всіх авторів цього періоду впливали на освітні методи англійських приватних шкіл, де суворі умови підготовки сприяли готовності до майбутніх викликів колоніальної служби. Англійці вирушали до Індії, засвоївши кодекс поведінки англійського джентльмена та ознайомившись із англо-індійським літературним каноном. Пізніше багато хто з них виявляв, що життя англійської громади в Індії нагадує наративи Кіплінга.

Це ставлення до іншої культури можна порівняти з поглядами сучасного англійського письменника В. Найпола, який застерігає від опосередкованого ознайомлення з іншою культурою: “Коли я вирушаю до Індії або Африки, краще за все поїхати туди, не вивчаючи нічого наперед, і нехай події просто проходять перед твоїми очима. <...> Хай читач придивляється до тих, про кого я пишу, нехай робить свої власні узагальнення <...>”.

Англійські письменники межі століть, зображуючи місцеві реалії, віддавали перевагу показу життя в індійських селищах, джунглях, горах, військових поселеннях, тобто в тих місцях, де західна людина відчувала більшу свободу дій. Урбаністична тематика розроблялася рідко й спорадично, оскільки образи “освічених індійців або бізнесменів” не відповідали стереотипному уявленню британців про Індію.

Третій період англійської літератури про Індію - “період меланхолії” - виник після розпаду Британської імперії. Письменники більше не відчували потреби або виправдовувати, або критикувати колоніальні

порядки, і “східне питання” втратило свою актуальність. У 1930-х роках стало загальнозрозумілим, що британська присутність в Індії завершена. Це частково пояснює слабку реакцію англійських письменників на проголошення незалежності Індії в 1947 році. Деякі популярні автори цього періоду, як Д. Мастерс, відроджували міф про британську місію в Індії, підживлюваний ностальгією, тоді як інші, як Пол Скотт у своїй тетралогії “The Raj Quartet” (1965-75) [14] намагалися об’єктивно відтворити індійське життя. Цей період став основою для творчості англо-індійських письменників кінця 1980-х - 1990-х років, таких як С. Рушді.

1.2 Постколоніальна поетика в системі європейського постмодернізму

Постколоніальна теорія, яка набула поширення в культурологічних дослідженнях та літературознавстві другої половини ХХ століття, зосереджується на процесах зникнення та розпаду імперського дискурсу і на тому, як це впливає на залежні культури. Термін "постколоніальний" зазвичай відноситься до періоду після скасування колоніальної залежності. З середини ХХ століття почалися спроби теоретичного осмислення літератури, що виникла після здобуття незалежності, особливо в колишніх колоніях Британської імперії. Паралельно використовувалися інші терміни, такі як "література Співдружності" або "англомовна література світу". Виникли відповідні наукові товариства, почали виходити журнали та збірники літературознавчих досліджень з постколоніальної тематики.

Перші дослідження з цієї нової літератури прагнули виявити спільні риси поетики (тематику, образність, стиль) серед різних авторів.[4], [6] Проте пізніші критики [11] зазначають, що такий підхід створював штучні класифікації, які ігнорували унікальність літератур у різних постколоніальних суспільствах. Як зазначає відомий український критик М.Павлишин, [1] на початковому етапі термін "постколоніальний" мав здебільшого хронологічне значення, і самі дослідження часто зосереджувались на художніх текстах, написаних “імперськими” мовами, оскільки мало західних критиків володіють мовами колишніх колоній,

такими як урду, хінді, суахілі тощо. Оскільки аналіз літератури “третього світу” переважно здійснюється в розвинених країнах Заходу, то він іноді набуває європоцентричного характеру, подібно до традиційних орієнталістських концепцій.

Постколоніальні дослідження часто порівнюють з постмодерністським дискурсом через схожість предмету дослідження й наукової термінології. У 1980-х роках між представниками обох напрямів виник критичний діалог, і поступово питання постколоніальної критики почали асимілюватися з постмодерністським дискурсом. Деякі дослідники [43] вважають, що постмодернізм є способом Заходу впорядкувати та асимілювати поняття “іншості”, що може загрожувати національним та етнічним аспектам буття, особливо незахідного походження. Постмодернізм теоретично виступає проти тоталізації та універсалізації, але на практиці відступає від цих принципів, коли розглядає тексти неєвропейських авторів разом з європейськими або американськими, ніби між ними немає расових, культурних, історичних, політичних, епістемологічних чи онтологічних відмінностей, як зазначає А.П. Мукгерджі [1]. З іншого боку, постколоніальні дослідження іноді надмірно зосереджуються на політичних питаннях.

Це відбувається через часте змішування двох видів протистояння культурному колоніалізму: антиколоніального та постколоніального. Антиколоніалізм означає безпосередній опір колоніалізму та спроби замінити імперські міфи завданнями національного визволення. Як зазначив Г. Бгабга [1], антиколоніалізм може використовувати культурні структури колоніалізму, але з протилежними цілями. Постколоніалізм, згідно з поширеним академічним розумінням, стосується історичного етапу після розпаду європейських імперій, починаючи з середини ХХ століття. Він охоплює колишні колонізовані народи, які здобули політичну, але не економічну незалежність. Для деяких критиків це також стосується культури білих переселенців. [15] Основне завдання постколоніальної культури - відродження національно-культурної ідентичності. Народи

багатьох азіатських, африканських та карибських країн мають відновити свою доколоніальну культуру, оцінити суспільні та мовні наслідки колоніального правління, а також здійснити актуальні державні реформи.

Враховуючи зазначені типологічні відмінності між постколоніальним і постмодерністським підходами до художніх текстів, можна погодитися з таким тлумаченням терміна “постколоніалізм”, де префікс “пост” не заперечує одночасного існування з іншими типами художніх текстів і дискурсів, а радше вказує на діалектичне злиття різних типів сприйняття світу та художньої нарації. Таким чином, постколоніалізм, навіть відмежовуючись від колоніального насліддя, вбирає в себе його історичний досвід і може співіснувати з ним у часі та просторі. [20] Художній доробок С. Русді є яскравим прикладом такої взаємодії різних культурно-історичних площин та критичних підходів.

1.3 Пересотворена реальність простору і часу - як наслідок естетичної революції ХХ ст.

Естетична революція ХХ століття в художній літературі полягала в радикальній зміні підходів до мистецтва, відмові від традиційних форм та прийомів, а також у пошуку нових засобів вираження. Письменники кожного окремого художнього напрямку створювали і розробляли свої тематичні та структурні нововведення. Однією з найважливіших рис нової літератури стало формування модернізму, який прагнув відійти від реалізму й натуралізму ХІХ століття. [18, с. 109-131] Модерністи експериментували зі стилем і структурою творів, часто руйнуючи лінійну сюжетну оповідь і використовуючи внутрішні монологи, символізм, метафори. Замість традиційних для літератури мотивів кохання смерті сімейних устоїв тощо укорінюється нова тематика, зокрема, відчуття кризи та розчарування. [30, с.140-155] Після Першої світової війни виникло відчуття глибокої кризи цивілізації, що знайшло стійке відображення в модерністській літературі. Письменники передавали почуття втрати, розпаду і руйнації старих соціальних і моральних засад. Психологія та ідеї Зигмунда Фрейда здійснили свій великий вплив на літературу. Письменники почали

досліджувати несвідоме, увага зосереджувалась на внутрішньому світі людини, її емоціях та мотиваціях.

У другій половині ХХ століття виникає постмодернізм, який відмовляється від ідей єдиної "правди" чи реальності. Постмодерністи активно використовують іронію, цитати, інтертекстуальність і руйнують межі між високою та масовою культурою. Письменники ХХ століття активно також експериментують з мовою, створюючи нові стилістичні прийоми. З'являються нові літературні жанри, такі як потік свідомості, абсурдизм, магічний реалізм. І наостанок, виникає таке явище як відмова від героїзації персонажів. Літературні герої ХХ століття часто є антигероями – вони не володіють типовими чеснотами, їхня поведінка суперечить загальноприйнятим моральним нормам. [32, с.102-123] Естетична революція ХХ століття призвела до багатогранності літературних форм і стилів, збагативши художню літературу новими ідеями та засобами вираження. В цьому ключі розглянемо, зокрема, які зміни відбуваються із художнім часом та художнім простором.

У літературі завжди можна було знайти приклади гри з художнім часом. Однак у ХХ столітті, починаючи з модерністських пошуків (Д. Джойс, В. Вулф), час і простір часто стають об'єктом художнього дослідження та експериментів. Це також характерно для постмодерністської культури, яку називають ерою уяви та експериментів. Категорії часу і простору стають основними засобами демонстрації авторського пересотворення реальності. Це стало наслідком відчутних соціальних і культурних зрушень. З одного боку, сучасна людина починає сприймати час і простір як більш складні та динамічні категорії: "Теперішнє <...> стало ще менш вловимим та плинним, ніж коли-небудь раніше" [47, с.15]. З іншого боку, змінюються способи художнього відображення цих категорій. Наприклад, час і простір часто набувають підкреслено умовного характеру, і тому їхня художня функція гостро відчувається кожним.

Для новітнього мистецтва ХХ століття характерне прагнення оголити першоелементи своєї структури, винести їх із глибин на поверхню, робити

їх очевидними для читача або глядача. У художній практиці другої половини ХХ століття помітна тенденція відходу від об'єктивного зображення і зростання суб'єктивізації основних елементів будови художніх текстів. Відбувається інтеріоризація та психологізація художнього часу і простору, набуття ними нових художніх функцій. Незалежно від нових форм проявлення часу і простору в мистецтві, можна погодитися з П. Рікером, що “світ, створюваний у будь-якому оповідному творі, - це завжди часовий світ”, оскільки “оповідь значима тією мірою, якою вона окреслює особливості часового досвіду” [42, р.13].

Аналіз художнього часопростору в романах С. Рушді доводить, що авторське бачення реальності спирається на техніку палімпсесту, де “світи зіштовхуються, течуть і витікають один з одного, і змиваються далі. <...> Один всесвіт, один вимір, одна країна, одна мрія вдаряються в інші, потрапляють у глибину або винурюють на поверхню” [42, 226].

1.4 “Магічний реалізм” як екзотична ланка жанру фантастики в прозі ХХ-ХХІ ст.

Творчість письменників напрямку “магічного реалізму” з Латинської Америки склалася під впливом європейського постмодернізму, і за допомогою його художніх методів вивчала головні особливості первісного мислення, магії та примітивного мистецтва. Художні твори являють собою щось середнє між реалістичним відображенням зовнішнього ходу життя та сюрреалістичним бурлеском в представленні внутрішнього світу героїв, через що їхні тексти набувають фантастичного забарвлення. “Магічні” прозаїки нехтують багатьма усталеними прийомами літературного письма; еkleктика стає їхнім головним естетичним методом. Для них характерні найсмівливіші поєднання реальності та вигадки, поетичних почерків та стилістичних пластів мови. «Магічний» реалізм виріс в оточенні історичного авангарду. У ранніх проявах він являє собою течію раціоналізму, тільки звернену не на історію чи соціальні закони, а в середину людської психології чи звичаїв обмеженої екзотичної спільноти. Таким чином, засоби фантастичного відтворення світу посідають

центральне місце в поетичній скарбниці постмодернізму і, відповідно, магічного реалізму.

Літературознавці, зокрема, Герхард Хофман стверджують, що фантастика не лише виступає основним сюжетним елементом постмодернізму. Аналізуючи всі елементи постмодерної оповіді, він приходять до висновку, що постмодернізм і, відповідно, “магічний реалізм” є «глобально фантастичним», звільненим від ясної «реальності». З погляду дослідника, для постмодерної фантастики намітилася явна тенденція аналізу реальності у вигляді її дезінтеграції. Будь-яка «правда» чи «реальність» тлумачиться як ситуативна і недовговічна. Для того, щоб її зрозуміти потрібно розчленувати її на складові елементи та обдивитися їх з усіх боків. Для Хофмана, таким чином, фантастика постмодернізму є не просто симптоматичною, вона ідентична загальній постмодерністській свободі уяви в нескінченній можливості творити. Крайнім виявом такої творчої креативності і є “магічний реалізм”. [21, с. 26]

Сучасні дослідники - після нетривалого періоду суперечок щодо того, чи варто відносити магічний реалізм до вузької латиноамериканської (або й на початках німецької течії) в рамках експресіонізму - сьогодні сходяться на думці що цей літературний напрямок вийшов далеко за межі культур як Німеччини, так і Латинської Америки. Таку популярність спричинила особливість поетичного бачення навколишнього світу, культури, загалом філософії через голоси й вірування низів суспільства, через глибинні прадавні традиції. Література, що виникла на цьому ґрунті, стала основою для створення справжніх шедеврів. Магічний реалізм визначається як особливий вид художньої думки, властивий різноманітним явищам в літературі ХХ століття, при яких письменник певною мірою зрікається раціонального мислення в бажанні виразити й художньо осмислити міфічну та магічну модель світобудови. Для цього літературного напрямку властиве органічне використання елементів фантастики разом з обов'язковою наявністю рис історичної, побутової та національної реальності.

Базовими ознаками магічного реалізму як типу художньої творчості вважають кілька чинників. По-перше, - це залучення до реалістичного нарративу надприродного елемента, що не піддається поясненню з позицій звичних законів логіки. Ці два світи надприродний та реалістичний перебувають у нероздільній єдності, вони взаємодоповнюють один одного. Завдяки цьому світ сприймається як раціоналістичний, в якому просто співіснує і магічний, але цей магічний світ не є відстороненим, він є частиною повсякденного життя художньої реальності. В текстах прози магічного реалізму обов'язково використовуються елементи фольклору, міфології і давніх вірувань певної етнічної спільноти. Індивідуальне ставлення автора до зображуваних подій перебуває на другому, а то й - третьому плані, оскільки всім керує міф а не людина. Цікавим структурним прийомом є опис чарівного світу за допомогою засобів реалістичної поетики. Сюжетні події, образи героїв, художній час та простір часто-густо тяжіють до карнавальної традиції; більш за те - часові та просторові межі часто навмисне руйнуються автором для того, аби розкрити їхню відносність і необов'язковість для магічної свідомості. [12], [27]

Латиноамериканський магічний реалізм відзначається оригінальним фольклорно-міфологічним світосприйняттям навколишньої дійсності, позаяк предметом художнього пізнання стала найбагатша міфологія корінного населення і з континенту, і з африканських країн. На думку більшості дослідників одним з перших найпомітніших творів в процесі становлення магічного реалізму як нового методу стала історична повість А. Карпент'єра «Царство земне. У передмові до своєї книги А. Карпент'єр викладає концепцію «чудесної реальності», що послужила естетичною програмою напрямку в цілому. Поряд з міфологічним планом у повісті присутній план соціально-історичний: звертаючись до трагічного минулого Гаїті, письменник викладає події від імені невідомого раба Ті-Ноеля, через що повість насичена стихією древніх афро-індіанських культурних традицій і гаїтянських вірувань. Соціальні потрясіння на Гаїті XVIII - початку XIX ст., передані крізь призму язичницького світогляду шляхом оповіді від

третьої особи, при всій точності історичної канви набувають казкового характеру і представлені як поєднання вигадки та реальності.

Але безперечним каноном магічного реалізму, поява якого остаточно формує суттєві принципи цього напрямку, вважається роман Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності». Більшість літературознавців бачить новаторський характер прози Гарсія Маркеса саме в тому, що автору вдалося повністю розчинити фантастичні події в картині повсякденної дійсності, представивши їх у вельми реалістичному тексті. Якщо фантастичні з погляду раціонального мислення події представлені у романі як цілком природні, то реалістичні аспекти життя Макондо, пов'язані з сучасної цивілізацією, навпаки, здаються екзотичними. Джерелом фантастичного та міфологічного початків у Гарсія Маркеса, як визнавав сам письменник у численних інтерв'ю, є розмаїта народна міфологізована культура Карибського узбережжя.

Спираючись на багатство народного міфологічного мислення, Гарсія Маркес створює фантасмагоричну картину світу, в якій чарівна сторона дійсності виявляє себе в різних формах: від дрібних проказ будинкового до пророцтв людської долі. На цей карнавальний фон проектуються травестії біблійних та міфологічних тем і сюжетів, що утворюють ідейно-сюжетну канву роману – зародження світу, інцест та гріхопадіння, потоп та апокаліпсис. Традиція магічного реалізму стала своєрідною об'єднуючою рисою латиноамериканського роману, яка виявляється у новаторському підході до опису дійсності, оспівуванні національної самобутності з опорою на фольклорні традиції, іноді - на інтелектуально орієнтовану традицію європейської фантастичної прози.

Звичайно, магічний реалізм не є монополією латиноамериканського роману, а виступає як загальна тенденція світового літературного процесу. На такий стан речей зауважують бачано науковців, зокрема Л. П. Замора та У. Феріс: «Загальносвітова тенденція, пов'язана зі зверненням письменників до магічного реалізму, продиктована не тільки тією новаторською енергією, яку несе в собі новий метод, а й тим, що магічний реалізм подає імпульс до

відтворення зв'язків з тими традиціями, які деякий час перебували в тіні обмежувальних принципів міметичних кордонів реалізму XIX та XX століття.» [48, р. 12 -30]. Як форма міфопоетичного мислення, близька по суті до того, що запропонували латиноамериканські автори, але нерідко виникає незалежно від них, магічний реалізм стає однією з нових рис західної художньої свідомості XX століття, набуваючи новаторського характеру в літературній творчості письменників Великобританії та США. Європейський варіант магічного реалізму часто застосовує в якості художніх часу та простору альтернативну реальність, що є наслідком західного раціоналізму (хоча може означати його кризу); тобто західна культура створює альтернативу себе самої. Такий підхід є симптомом універсального прагнення західної культури, яка розширює власні сенси «реального» до масштабів усього світу, і яка, будучи полоненою власним мисленням парадигм, може досягнути будь-яку альтернативну реальність лише як «реальність поза» [48].

Однією з найбільш яскравих постатей сучасної британської літератури є А. С. Рушді. Його роман «Опівнічні діти», що ми обрали предметом дослідження, заслужено вважається яскравим прикладом творів магічного реалізму. Книга являє собою фантастичну автобіографію Салема Сіная, першого серед тисячі та однієї дитини, що з'явилася на світ у момент проголошення індійської незалежності. Злиття метафоричного і прямого смислів стає основним художнім прийомом магічного реалізму Рушді, на якому базується авторський задум: уявити метафору як художню реальність. У творі кухарі та куховарки мають мистецтво просочувати їжу емоціями. У свою чергу Салем, володіючи надзвичайним даром чарівності, може легко розпізнати різні аромати почуттів та думок. Герої Рушді часто обдаровані незвичайною зовнішністю, талантами чи здібностями. Найбільш показовими в цьому сенсі бачаться образи «північних» дітей, між якими Салем встановлює телепатичний зв'язок. Серед них є хлопці, які володіють секретом перетворення, вмінням за бажанням збільшуватися або зменшуватися в розмірах, змінювати свою стать на протилежну, які мають дар пророцтва і чаклунства. Істотною особливістю поетичної мови роману

є тісний зв'язок його нарративу з давньоіндійським епосом «Рамаяна» і «Махабхарата». Звернення письменника до індійської міфології свідчить про прагнення до возз'єднання зі своїм корінням, бажання привнести в сучасний мультикультурний простір частинку культури найдавнішої цивілізації. [37]

З огляду на функціонуванням надприродних явищ у романі Салмана Рушді «Діти опівночі», Б.Венкатешвару заявляє, що «воно не раціоналізується на останній точці оповідання», відзначаючи радикальний розрив з більш раннім використанням надприродного в художній літературі [41] Річард Тодд у статті з постмодерної британської літератури, що охоплює період з початку 1980-х, також називає Салмана Рушді та Анжелу Картер «магічними» реалістами [60]. Серед інших постмодерних авторів він же згадує, крім того, Д. М. Томас і твір Тоні Моррісон «Улюблена», яке насичене надприродними елементами. Цей список може бути розширений не одним десятком імен, з чого випливає, що багато сучасних письменників, які живуть на різних континентах і належать різним культурам, пишуть у руслі постмодернізму.

Отже, напрям магічного реалізму із властивим йому поєднанням фольклорно-міфологічного, фантастичного та конкретно-реального стає спільним для культурно-мистецької свідомості сучасного суспільства. Його поетика і естетика виявляються затребуваними не тільки у творах письменників Латинської Америки, а й у авторів Великобританії та США, у творчості яких формуються нові типи магічного реалізму з явно вираженою специфікою. Цю тенденцію можна назвати визначальною для багатьох авторів сучасності, що орієнтуються не стільки на творчість латиноамериканських письменників, скільки - на власний культурний та літературний досвід.

1.5 “Магічний реалізм” в контексті літератури сучасної Британії.

Повертаючись до міфологізму як визначальної риси літератури ХХ століття та мистецької техніки, слід відзначити, що міфологізація виконувала складну семантичну функцію: вона ставала засобом пошуку

універсальних, трансцендентних структур і метафізичних законів, здатних забезпечити онтологічну цілісність світу. Специфіка міфу полягає в його позачасовій природі: завдяки одночасній необоротності й оборотності, а також здатності бути синхронним і діахронним, він пояснює феномени як минулого, так і майбутнього. Тож не випадково, що суспільство ХХ століття висуває до мистецтва вимогу досягнення нової герменевтики світу, тоді як художник починає виконувати функції «жерця», «деміурга» чи «месії».

Ритуальні практики й типи міфологізації, що їх відображає європейська література ХХ століття, вражають багатоманітністю. У текстах спостерігаємо зусилля зі створення «ритуальної реальності» за допомогою специфічних художніх засобів, як-от цитування, ритмізація та «поетичні жести».

Міфологізм як естетична техніка яскраво проявляється у драматургії, поезії та романі. Водночас саме роман стає простором для розгортання «нового» міфологізування, оскільки в ХХ столітті романний жанр, на відміну від драми та лірики, раніше ніколи не був полем для міфологізації.

Міфологізуючі романісти, такі як Дж. Джойс, Т. Манн, Ф. Кафка, Д. Г. Лоренс, суттєво вплинули на розвиток роману ХХ століття, вивівши його на нові стилістичні та змістові висоти. Їхня творчість проклала шлях письменникам останньої чверті століття, як-от Г. Г. Маркесу, Т. Пінчону, К. Фуентесу, М. Павичу, Р. Куверу, У. Еко та С. Рушді, котрі стали новими іконами світової літератури. В рамках нашого дослідження проаналізуємо відому роботу Г. Бхабхи «DissemiNation» яка фактично служить супровідним текстом до «Сатанинських віршів» та інших творів С. Рушді. Концептуальний вплив Гомі Бхабхи на творчість Салмана Рушді проявляється в тім, що останній розкриває засобами художнього бачення складні аспекти постколоніальної ідентичності, релігії, міфології та культурної критики. [59, р. 211-219] Взаємодія цих двох видатних письменників виявляється в кількох ключових аспектах, що роблять їхні твори надзвичайно актуальними та провокаційними. По-перше, критика постколоніальної ідентичності є центральною темою в творах обох авторів.

Вони досліджують складність і протиріччя, що виникають в умовах постколоніалізму, підкреслюючи, як колоніальна історія формує культурні автентичності. Рушді, під впливом Бгабхи, показує, в який спосіб індивіди спроможні знаходити своє місце в світі, переживаючи ці суперечності.

По-друге, обидва автори активно використовують свої твори для критики релігійних практик, вірувань та догм. Вони піднімають питання віри, релігійного фанатизму і свободи думки, ставлячи під сумнів укорінені соціальні норми. Це дозволяє їм створювати твори, що змушують читача задуматися про глибокі філософські та соціальні питання.

Міфологія та літературні референції також займають важливе місце в творчості Рушді. Він часто використовує міфологічні елементи та посилання на класичну літературу, що є наслідком впливу Бгабхи. Це дозволяє йому створювати багатогранні, насичені історії, які розкривають нові шари значень з кожним прочитанням. Культурна критика є ще одним важливим аспектом їхньої творчості. Обидва письменники критикують культурні стереотипи та уявлення про Схід і Захід, розкриваючи складність культурного взаємодії і взаєморозуміння. Вони показують, що культурні стереотипи часто є поверхневими і не відображають справжньої складності людських взаємин.

Взаємодія з ідеями Бгабхи допомагає Рушді розширити свій критичний погляд на суспільство, релігію та культуру. Бгабха в свій час запропонував низку неологізмів та ключових понять - гібридність, мімікрія, відмінність та амбівалентність, що описують способи, за допомогою яких колонізовані народи чинили опір владі колонізаторів. Ці поняття знайшли своє художнє втілення в творах Рушді, дозволяючи йому створювати глибокі, багатопланові, часом провокаційні оповіді, що вивчають різні аспекти постколоніальної ідентичності, релігії та культури.

Особлива роль в утвердженні нової британської прозової поетики належить письменникам-мігрантам, які опинилися в іншому, незвичному культурному середовищі. [46] Пристосовуючись до умов іноземної для них

культури, ці автори зазнають відчутного впливу полікультурного середовища, фільтруючи його явища через свою творчу свідомість. Інакшість — одна з головних характеристик літератури магічного реалізму Британії, втілена в концепціях іншого та особливого чи автентичного. Часто герої полікультурного простору відчують подвійність, марно намагаючись знайти духовний притулок. Конфлікт між героєм і оточенням стає лейтмотивом “магічного” твору. Такий герой свідомо чи ні змушений сприймати оточення як даність, як належне, не піддаючи його жодній критичній оцінці.

До прикладу, героїня оповідання С. Рушді «Придворний», індіанка, яка побувала в Англії, стверджує, що її «серце розбите», оскільки в Індії вона сумує за Англією, а в Лондоні — за Бомбеєм. Не випадково і в великій прозі Рушді виживає лиш той, хто здатний адаптуватися до мультикультурного середовища, не прихильючись ні до традицій Сходу, ні до Заходу. Таким є Мораес Зогойбі, герой його знаменитої саги «Останнє зітхання мавра», син «легендарної» надзвичайно красивої знатної жінки Аврори да Гама та нащадок іспанських євреїв Авраама Зогойбі. Постійні посилення головного героя на зміщення об’єктів, переплетіння життєвих доль і ситуацій дозволяють зрозуміти головний структурний намір Рушді - створити «гібридний» текст, який включає, серед іншого, «вікторіанську драму, адаптовану для життя в тропічних умовах», індійську мелодраму, сентиментальну історію та подеколи й гангстерський роман.

Гіпернормативність протагоніста в літературі британського магічного реалізму виступає в якості яскраво вираженої ідеологеми, оскільки колективний схід не вписується в звичні уявлення європейців; це світ, який ламає всі їхні старі норми. Перетинаючи океани, європейці потрапляли в іншу реальність, сподіваючись зустріти диво. Відомий концепт про «чудову реальність» за океаном, запроваджений Карпентьєром, став концептуальною кульмінацією ідеологеми культурної та літературної гіпернормативності, де слово «чудовий» втратило своє справжнє значення. Єдино правильним тлумаченням «дива» у магічних реалістів є все, що

асоціюється з незвичайним. Незвичайне саме по собі не є ні прекрасним, ні потворним, воно радше вражає. Все, що виходить за межі встановлених норм, є чудовим. Міфологема гіпернормативності проявляється в прозі магічних реалістів в образах героїв, моделях їхньої поведінки та на сюжетному рівні. Улюбленими прийомами при створенні характеристик героя виступають гротеск і гіперболізація. Однією з найпоширеніших характеристик зовнішності у творах «магічних» реалістів стає гігантизм - як фізичні, так і моральні риси героїв потребують певної дистанції для їхнього адекватного розуміння.

Таким чином, для зображення винятковості героя автори вдаються до прийому посилення неправдоподібності, гротеску, іноді до явного перебільшення чи гіперболізації як при описі зовнішності персонажа, так і його поведінки. Основними характеристиками героїв творів «магічних» реалістів (як латиноамериканських, і британських) є наднормативність і інакшість, які можуть виявлятися у незвичайних чудових здібностях героя (надреальних талантах) чи його неординарних зовнішніх даних. [48]

Саме гіпернормативність (як на рівні фізичних здібностей, так і різноманітних можливостей героя) є основною характеристикою героїв Салмана Рушді. Мораес Зогойбі в «Останньому зітханні мавра» росте «у всіх трьох вимірах», а до десяти років піджаки батька, досить великого чоловіка, вже стають тісними в плечах. Народжений лише через чотири місяці після зачаття, він отримує «дуже швидкий розгін», а у вісім років на честь дружби з художником В. Мірандою носить гострі навощені вуса. Герой цілком розуміє свою незвичайність, адже у свої три з половиною роки він виглядає як семирічна дитина, завелика для дитсадка, але, на жаль, недорозвинена для початкової школи.

Протагоніст всіма силами прагне стати звичайним, але його спроби приречені на провал через внутрішній конфлікт із самим собою. Надзвичайність героя сприймається навколишніми як якась магія, тому аномальне трактується як незвичайне, але цілком реальне.

1.6 Міф та алегорична експансія

Серед критиків існує тенденція до ототожнення постколоніальної літературної уяви не лише з категорією міфу, а й з художньою алегорією, що наявна в романах будь-якого жанру, і творчість С.Рушді розглядається як один із яскравих прикладів цієї спорідненості. У вікіпедії знайдемо таке визначення алегорії: «Алегорія (дав.-гр. ἀλληγορία — іносказання) або пріповідь — утілення двопланового художнього зображення, що ґрунтується на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під конкретними художніми образами з відповідними асоціаціями та характерними ознаками приховуваного. Алегоричні образи переважно є втіленням абстрактних понять, які завжди можна розкрити аналітично. Значення алегорії, на відміну від багатозначного символу, однозначне і відділене від образу; зв'язок між значенням і образом встановлюється за подібністю». Важливою формальною ознакою літературної алегорії є те, що вона повинна функціонувати на «критичній відстані» від предмета, що розглядається чи описується. В творах Салмана Рушді, однак, алегорія працює за дещо іншими законами. F

Алегоричні образи в «Опівнічних дітях» потрібно розглядати як множинні символи і культурного постколоніалізму, коли постколоніальний суб'єкт не в змозі звільнитись від власної колоніальної спадщини, і як символ світоглядної кризи, коли герой вступає в конфлікт із гегемоністським націоналістичним дискурсом постколоніальної держави. [52] В «Опівнічних дітях» спогади оповідача про минуле обертаються навколо скупчення фрагментарних образів, центральним з яких є вказівний палець. Коли Салім був хлопчиком, шкільні хулігани відламали йому середній палець. Дорослий Салім класифікує цей інцидент як «активно-метафоричний», один із «способів зв'язку», активно-пасивного і буквально-метафоричного, які він використовує для пояснення всіх подій свого життя. За Салімом, під «активно-метафоричним» модусом розуміються «ті випадки, коли речі, зроблені мною або для мене, відображалися в макрокосмі державних справ, а моє особисте існування показувалося символічно єдиним цілим з історією». На його думку, кодування працює

так: «коли я відірвався від кінчика пальця і кров (ні Альфа, ні Омега) хлинула назовні, то й історія теж, і все почало вилитися на нас».

Рушді, по суті, намагався відійти від «традиційної індійської алегоричної символічної моделі», моделі, заснованої на припущенні, що кожна історія насправді є окремою історією. В новому романі автор прагнув створити міфічний цикл, що використовує повторювані в сюжеті події, предмети або фрази, які самі по собі не мають значення або мають мало значення, але разом утворюють своєрідну ірраціональну мережу художньої мотивації.

Ефект надмірності та безглузді, породжений «матеріальністю» цих алегоричних знаків, виявляє особливий симптом постколоніальної прози, який, включає «надмірну детермінацію». Тобто, на відміну від класичного міфологічного роману, де простежити зв'язок алегорії з її джерелом часто неможливо (через не суттєвість такого зв'язку для автора) С.Рушді, як представник вже постколоніального напрямку, прагне до логічної прив'язки алегорії до об'єкта, процесу тощо. Вигадане і буквально відтепер стоять на ближчих позиціях літературного тексту. А відчутний надлишок повторюваних образів у тексті свідчить про складність для постколоніального героя позбутися числених рис колоніального минулого і колоніальної культури. Загалом, на думку критиків, зокрема американська дослідниця постколоніального роману Сара Сулері [59] вважає постколоніальне письмо «сирим», «сирим» у тому сенсі, що автор часто має справу з історією, щойно взятою з газети. Миттєвість цієї зустрічі робить вибір форми вирішальним завданням для постколоніального письменника. Взавши за основу політичні потрясіння в Індії чи Пакистані після здобуття незалежності та зосередившись на драматичних долях як пересічних героїв, так і відомих історичних діячів, постколоніальна проза часто коливається між крайніми формами риторики і перебирає на себе роль судді стосовно історико-культурних катаклізмів. Це вже ніяк не є предметом художньої прози, і тим паче - класичного міфічного реалізму.

Тематика в прозі часто виявляється одягнутою в незграбну метафікційну форму, яка висміює штучність оповіді, адаптовану для західної читацької аудиторії та обігрує статус Третього світу як «іншого». І саме такий історичний буквалізм знаходить художнє втілення в алегорії, поміщаючи всю моральну критику в метафоричні фігури, а не представляючи її безпосередньо. Постколоніальний роман в межах міфічного реалізму сміливо заграє з історією, але виявляється нездатним не те що змінити її, а навіть протистояти її руйнівним тенденціям.

Розчарувавшись у моральній ухильності «Опівнічних дітей», С.Сулері все ж вимірює актуальність постколоніального наративу пронизливим алегоричним прочитанням життя та тим, що він відкидає історичну безпосередність і натомість репрезентує численні темпоральності, які, дозволяють героям розширити свою участь як у культурному самовизначенні, так і в індійській історіографії». Сам Рушді свого часу помітив таку етичну полівалентність форми у своїх романах: Історія Саліма справді доводить його до відчаю. Але історія розказана так, що резонує, наскільки дозволяють мої здібності, з талантом Індії до нон-стоп самогенерації. Саме тому наратив постійно підкидає нові історії, чому він «кишить». [56, р. 16]

1.8 Міфічна символіка бароко як засіб розкриття постколоніальної теми

Інтенсивне накопичення деталей та сюжетних мотивів укорінено в естетиці бароко, яку Рушді часто наслідує, і таке наслідування органічно вписується в естетичну систему міфологічного роману. Єдине, що надмірність невпинного нагромадження фрагментарних об'єктів, коли, до прикладу, автори грубо розчленовують людське тіло без будь-якого суворого уявлення про мету такого прийому вже сучасному постколоніальному роману не властива. В «Опівнічних дітях» згадуваний відламаний палець протагоніста набуває статусу головного символу британського імперіалізму. В кімнаті героя висить копія картини Джона Еверетта Мілле «Отроцтво з Ролі». На картині юний Релі і ще один хлопчик

сидять біля ніг старого рибалки, слухаючи розповіді про пригоди бувалого мандрівника за кордоном. Подорослішавши, Салім розуміє, що з самого початку його доля була пов'язана саме з цим пальцем: На картині, що висіла на стіні спальні, я сидів поруч з Уолтером Релі і стежив очима за вказівним пальцем рибалки; Мої очі пильно вдивлялися в обрій, за яким лежало - що? - моє майбутнє, можливо; моя особлива доля, про яку я знав від самого початку, як мерехтлива сіра присутність у цій небесно-блакитній кімнаті, спочатку незрозуміла, але яку я не можу ігнорувати. Тому що палець вказував ще далі за цей мерехтливий обрій, він вказував за раму з тика, на короткий простір небесно-блакитної стіни, змушуючи мій погляд дивитися на іншу раму, в якій висіла моя неминуча доля, назавжди застигла під склом».

Ця картина насторожує читача, тому що дитинство Саліма пройшло буквально за канонами британської системи виховання. Мати і Ая наряджають його в «наряд англійських лордів» - одного разу сусід вигукує: «Ніби він тільки що зійшов зі сцени!» [53, с. 142].

В іншому епізоді Салім розповідає, що його кохана Падма час від часу «презирливо тикала вказівним пальцем ... щоб нагадувати [йому] про інший, давно втрачений палець». Втрата фізичних сил нагадує йому палець рибалки на картині. І оскільки його імпотенція є явним натяком на політику Британської імперії, то безсилля головного героя символізує собою і безсилля всього народу. Коли герой у магічно-реалістичній манері згадує, як ще до свого народження бізнесу його батька-мусульманина в якийсь момент загрожували знищити місцеві антимусульманські гангстери, він знову звертається до образу відрізаного пальця:

Так нав'язливі описи пальців Саліма вказують на надмірну детермінацію Індійського буття, спричиненого постколоніальним минулим нації: коли всі основні події в житті головного героя та другорядних персонажів (і в житті його нації) розгортаються навколо одного і того ж образу - символу влади. З іншого боку, Салім, як уособлення нової Індійської країни, також надмірно захоплюється націоналістичною ідеєю,

колективною мрією про побудову абсолютно нового суспільства. Але, вірить в те, що поворохнувши пальцем можна створити новий світ лише сам протагоніст. Автор і читач розуміють, що таке прагнення не реалістичне, а міфічне.

Велика кількість сюжетних елементів, організованих навколо пальця робить його, як ми вже зазначали, головним символом твору, що виконує подвійну функцію: іноді він вказує на залежну колоніальну історію Індії, а іноді, навпаки, - на експансивний постколоніальний імператив державотворення.

Протягом усіх своїх роздумів та спогадів Салім вірить, що його тіло ось-ось розвалиться, а ближче до кінця твору чує, як його маленький син вимовляє своє найперше в житті слово: «Абракадабра». Здивований, Салім поспішає пояснити, що «Абракадабра» - це зовсім не індійське слово, воно походить з єврейської каббалістичної традиції і позначає магічне число 365: кількість днів у році, небеса і духів, що виходять від бога Абракса. Той факт, що це індійське мусульманське немовля починає свою культурну подорож у світі через концепцію, яка виходить за рамки його «оригінальної» культури, говорить про взаємопов'язаність культурного досвіду всіх персонажів. І досвід цей спирається на міфічний хаос та непередбачуваність, що править їхнім світом.

Як бачимо, колоніальний персонаж в зображенні Салмана Рушді постійно страждає від надмірної, поганської залежності від культурних кодів та магічних чисел (365, дата проголошення незалежності тощо). Коли ж автор або інший персонаж деміфологізує подію, число чи ритуал, тягар залежності героя від незрозумілої, часто моторошної зовнішньої сили, слабне, нехай і ненадовго. Ненадовго, оскільки персонажа знову починають атакувати нові й нові нав'язливі об'єкти і вірування. В кращому випадку постколоніальний герой може чинити їм пасивний опір, а читач усвідомлює, що персонаж ніколи не зможе звільнитись від своєї заважкої й нескінченної культурної спадщини. Тому про екзистенційне звільнення в цьому романі не йдеться, неможливо вирватись з пут ні національної культури, ні з лещат

культури колоніальної. Автор пропонує один шлях- рухатись крізь рій культурних та історичних кодів, матеріалізуючи позитивне і корисне, та долаючи і оминаючи вороже.

2 ОСОБЛИВОСТІ «МАГІЧНОЇ» ПОЕТИКИ РОМАНУ «ОПІВНІЧНІ ДІТИ»

2.1 Творчість С.Рушді в контексті постмодерністського роману

Критики часто відносять творчість Салмана Рушді до постколоніального етапу розвитку східних літератур. Його романи, такі як “Опівнічні діти”, “Останній подих Мавра” та “Сором”, здебільшого базуються на подіях новітньої історії Індійського субконтиненту та Пакистану. Теми звільнення від колоніальної залежності, внутрішніх конфліктів та наслідків поділу субконтиненту новими політичними кордонами є центральними у його прозі. Однак, існують також дослідження, які розглядають Рушді і як постмодерністського автора, оскільки постмодерністські та постколоніальні дискурси в його творах взаємопов’язані. Сам Рушді критично ставиться до класифікацій, що не базуються на літературних ознаках. У своїй статті “Література Співдружності не існує” він стверджує, що такі класифікації створюють культурне гетто з фіксованими нормами, вихід за межі яких розглядається як “нехтування традицією”. [56]

Романи Рушді демонструють його інтерес до глибинних проблем людського існування, незалежно від історико-політичного контексту та етнічно-культурного середовища. Його персонажі часто опиняються поза межами звичних культурних традицій, що відображає екзистенційну ситуацію самого автора. Наприклад, у романі “Останній подих Мавра” особлива увага приділяється проблемі культурної ідентичності. Герої роману, попри свою майже двотисячолітню історію, залишаються чужинцями в індійському місті Кочін, що зрештою призводить до занепаду їхнього роду. Етнічна та культурна амбівалентність персонажів у романах Рушді відображає його власну позицію, яка заперечує однозначну приналежність до однієї культури. Як зазначив сам Рушді в одному інтерв’ю: “Мені подобається мій доступ до трьох різних країн, і я не вважаю, що повинен вибирати”. [2] Цікаво, що, як і багато західних письменників (наприклад, Кіплінг або Форстер), Рушді осмислював східний досвід,

перебуваючи на відстані від об'єкта зображення, оскільки писав свої романи вже у Великобританії. Зміна місця проживання означала занурення в інше культурне середовище, і це вплинуло на його естетичну свідомість. У західній критиці його стиль порівнюють зі стилями Рабле, Голдінга, Маркеса, знаходять у його романах свіфтівську іронію, тобто оцінюють його творчість через призму західної культури.

Такий зв'язок проявляється насамперед у використанні англійської мови, хоча вона у Рушді дуже специфічна, з багатьма авторськими неологізмами та взаємодією різних мовних систем. Водночас, якщо у творах Кіплінга та, меншою мірою, Форстера, зображення Сходу ведеться з європейської точки зору, то Рушді в західній та індійській критиці часто називають “голосом самого індійського життя”. Його культурологічні та психологічні спостереження за Сходом далекі від традиційних образів, поширених у західній орієнталістській літературі. Як слушно зауважує Т. Ляховська, “ніхто не може так глибоко розкрити проблеми Сходу і Заходу, двох цивілізацій, як людина, що належить, хоча і нерівною мірою, цим двом світам”. [24] Світобачення Рушді можна точніше буде охарактеризувати як мультикультуральний підхід до сприйняття світу. У романі “Опівнічні діти” Індія постає як культурний феномен, що виникає внаслідок змішування різних традицій і культур, таких як індуїстська, мусульманська, буддистська тощо. На відміну, скажімо, від роману Е. Форстера “Поїздка в Індію”, де Індія зображена як конгломерат майже відособлених культур, конфлікт між якими веде до зіткнень, Рушді бачить Індію як природне поєднання різних традицій і культур. Він зазначає, що сутність індійської культури полягає у змішаній традиції, *melange* (суміші) елементів. [2]

Письменник вважає, що жодна окрема культура, наприклад, індуїзм, не може повністю втілювати індійську традицію. Еклектизм і здатність вибирати з різних культур те, що здається відповідним, завжди були характерними ознаками індійської традиції, і це відображається у найкращих творах візуального мистецтва та літератури. Поліваріантний характер індійської культури, на думку Рушді, пояснює безплідність спроб

англійців укорінити свій “герметизований” спосіб життя на субконтиненті. Твори автора відображають сприйняття культури Індії як нероздільного мережива багатьох традицій та історичного досвіду кількох цивілізацій через синкретичну художню будову, поєднання різних літературних стилів і прийомів. Дослідники відзначають органічне відтворення культурного багатоголосся Індії у його романах, що є характерним для постколоніальної індійської культури. Водночас, присутність авторської іронії, елементів пародії, карнавальної образності та лінгвістичних особливостей художнього мовлення у текстах Рушді є виразними ознаками постмодерністської спрямованості його творчості.

2.2 Джунглі як просторове уособлення епічного світобачення

У романі панує міфологічний простір, що існує поза часом і законами людської історії. Формальних ознак таке художнє рішення набуває в перенесенні кульмінаційних моментів сюжету з містечок і міст в нетрі тропічного лісу. Там, у серці джунглів, Салім та його товариші випадають із реальності, потрапляючи в незайману зелену безодню, де гілки і стовбури дерев сплітаються, мов катедральні склепіння, а солоні канали тягнуться, мов артерії іншого світу. Тут час ніби зупиняється, або, може, навпаки, згущується так, що вже не тече. Вони блукають у цьому лісі, де зливи не вщухають, а духи природи мовчки стежать за ними, мов зірки з висоти. Простір і час тут змішуються, стають єдиною живою масою, в якій листя, гілки і комахи танцюють нескінченний цикл переродження.

У серці магічних джунглів, які символізують архетипічний ліс, Аюб, Шахід, Фарок і Салім поступово починають розчинятися в природі. Цей простір стає своєрідним хронотопом занурення у трансцендентне, де ліс постає не просто як пейзаж, а як літературна алегорія духовної ініціації. Персонажі проходять через лімінальний етап свого існування, під час якого відчуження від людського світу перетворює їх на частину єдиного організму – природи. Ліс виконує функцію катарсису – він допомагає героям відкинути фізичні тіла й відчути єдність із космосом.

Перебування тут – це більше, ніж просто втеча від війни чи жорстокості зовнішнього світу; це ритуал очищення, який дарує їм шанс знову знайти свою автентичність. Джунглі виконують роль ініціаційного простору, де персонажі вступають у контакт із найглибшими архетипами буття, відкриваючи для себе справжню реальність, приховану за завісою соціального конформізму. Війна та фанатизм історичного світу постають перед ними як симулякри – хибні проєкції людської деструктивної свідомості, що мають лише поверхнєве значення. [13]

Коли джунглі відпускають їх, відроджені герої з очищеними душами виявляють новий зв'язок із сакральним простором життя. Їхнє нове розуміння світу проявляється в символічному відновленні пам'яті: Салім починає згадувати свої минулі дії, а разом із цим з'являється нове розуміння провини й відповідальності за вчинене. Цей процес можна інтерпретувати як метаноя – перетворення внутрішнього світу через пізнання свого минулого. Відновлення пам'яті символізує повернення до справжнього «Я», яке було втрачено у вирі насильства й амнезії.

Сцена їхнього перебування в джунглях може бути прочитана через призму міфологічної інтертекстуальності. Як у класичних епосах, цей мотив нагадує сюжетне сходження героїв у підземний світ – своєрідне проходження через ініціаційне пекло, де відбувається їхня зустріч із внутрішньою тінню та пізнання прихованих сторін своєї особистості. У такому контексті ліс постає як сакральний хронотоп, що поєднує у собі просторові та часові координати «потойбічного світу» і символізує перехід між життям та смертю.

Наприкінці оповіді художній простір звужується, що можна трактувати як повернення до екзистенційної точки відліку. Коло замкнулося, і герої повертаються до вихідної позиції, але з новим досвідом і переродженим світоглядом. Аадам Азіз повертається до свого рідного Кашміру, де хронотоп дому стає фінальною точкою його мандрів. Салім, опинившись під домашнім арештом, ніби фізично обмежений, але його внутрішній світ залишається відкритим. Письменницька творчість стає

простором психічної свободи, де пам'ять і уява дозволяють герою уникати фізичних рамок і творити нову реальність. [56, р.94]

Отже, в структурі роману "Опівнічні діти" ми спостерігаємо майстерно вибудовану спіраль часу, де оповідач разом із читачем здійснює довгий і звивистий маршрут у глибини минулого, а потім, немов у закінченому колі, повертається до того самого моменту, з якого все почалося. Але цей рух, хоч і циклічний, не повторюється механічно — він несе в собі новий рівень розуміння, інше бачення реальності. Це подібно до спіральних сходів, якими піднімається читач, з кожним витком отримуючи нову перспективу.

У цьому романі і, зрештою, в багатьох інших творах Рушді, відсутній чіткий, завершений фінал. Навпаки, фінал залишається відкритим, наповненим численними можливостями й прихованими сценаріями, які можуть стати дійсністю чи так і залишитися в потенційному вимірі. Оповідач ніби накреслює на небі можливі шляхи подальшого розгортання подій, але не наважується зробити остаточний вибір. Автор лише вказує, що тисячі поколінь, тисячі півночей чекають попереду, готові передати нам свої історії. Ось так, у момент фінальної сцени, де реальність і міф зливаються в одне, оповідач зупиняється на порозі кінця, але не переходить його. І тут відкритий фінал — це не просто прийом, це метафора самого життя: незавершеного, невизначеного, сповненого можливостей і страхів, де смерть і народження, кінець і початок існують поруч, готові у будь-яку мить змінити один одного.

2.3 Магічний персонаж як засіб розкриття законів казкових лабіринтів

Заглиблюючись у світ Рушді, ми спостерігаємо, як Салім Сінай, головний герой роману "Опівнічні діти", невпинно рухається у вирі абсурдності. Абсурдність, про яку він говорить, — це не просто ідея чи інтелектуальний концепт, як, скажімо, в творчості Ж.П.Сартра, а магічний світ, живий хаос буття, де коріння людини, її пам'ять та духовна основа

розчиняються, залишаючи лише порожнечу. Салім, у своєму прагненні знайти "значення", постає перед екзистенційним викликом: зберегти власне "я" у світі, який розбивається на тисячі фрагментів. Ми спостерігаємо цей пошук сенсу в усіх аспектах його життя, особливо — в прагненні віднайти сімейну ідентичність і уникнути суспільних конфліктів. [22]

Салім — не просто персонаж, він символ, "різнорідна особистість", метафора Індії, яка перебуває на перехресті культур і історій. У ньому сплітаються індуїстські, мусульманські та англійські корені, які роблять його водночас усім і нічим. Підміна в пологовому будинку лише підсилює відчуття того, що ідентичність — це не фіксована даність, а постійно змінюваний і фрагментований конструкт магічного Всесвіту, в якому він існує. Мотив "несправжніх" батьків [34, с. 51], який повторюється у романі, відкриває глибше значення того, що кожна людина — це більше, ніж її сім'я або культурна спадщина. Салім — дитина свого часу, і його ідентичність формується в контексті широкого історичного й культурного простору. Це нагадує нам, що будь-яка особистість існує на перетині індивідуального та колективного досвіду, де особисте тісно переплітається з глобальними подіями, нехай вони і побудовані за казковими схемами.

Також Рушді в намірі висвітлити згадані мотиви індивідуального і колективного використовує з концептами множинності та фрагментованості. Цей прийом зустрінемо в усіх його творах, але особливо виразно - в образі Саліма. Його зображене не просто як персонажа зі східної казки, такого собі Джина з лампи, він є метафорою того, як людська ідентичність розширюється і трансформується, під впливом різних культур, політичних режимів та особистих переживань. Салім постає як втілення цієї множинності, яке одночасно стає і символом реінкарнації, і втіленням індуїстської концепції про циклічність життя. Протагоніст у "Опівнічних дітях" репрезентує багатовимірність реальності. Але в цьому випадку він — "одновимірний" еквівалент, символ взаємодії мікрокосму індивіда з макрокосмом всесвіту, де кожен фрагмент його життя впливає на загальний стан реальності.

Магічна здатність Саліма "чути голоси", втілює важливу думку про те, що навіть у найжорсткіших умовах політичного і соціального тиску людина залишається вільною у своїй уяві та пам'яті. І, можливо, цей внутрішній світ — останнє королівство, яке ніколи не підкориться абсурдності життя.

Життя — це екзистенційна таємниця, яку протагоністи намагаються розгадати, прагнучи ідентифікувати своє місце серед інших індивідуумів та у світовому контексті. У творчості Салмана Рушді це екзистенційне питання набуває глобального характеру, де індивідуальне існування постає в нерозривному зв'язку з історичним наративом. Головний герой у своїх намаганнях досягнути буття, занурюється в діалог з історичним і соціокультурним контекстом. Його внутрішня сутність уособлює постмодерністську протейчну істоту, яка перебуває у постійній трансформації, відображаючи метафору множинності голосів і досвідів, характерну для сучасного наративу. [34]

Салім втілює концепт мікрокосму, що віддзеркалює макрокосм всесвіту. Як зазначає Рушді, він стає не просто піщинкою на березі, а піщинкою, що вміщує в собі увесь берег. Це символізує роль індивідуальності в глобальному контексті, де кожна людина є частиною спільного історико-культурного колажу. Мозаїчність цього світу формується через інтертекстуальні зв'язки між особистим і загальним, що знаходить своє відображення в фрагментарній структурі оповіді.

Протагоніст, виступаючи в ролі літописця, використовує наративну стратегію вибіркової пам'яті, згадуючи події, які мають найбільше значення для його особистого досвіду. Ця селективність є характерною для постмодерністського письма, яке акцентує увагу на суб'єктивності сприйняття реальності. Таким чином, письмо стає для нього способом самозбереження у мультикультурному багатоголоссі, виступаючи як засіб відновлення та упорядкування фрагментованої особистої та колективної пам'яті. У постколоніальному дискурсі це письмо є актом реінтерпретації національно-історичного досвіду, де приватна історія героя переплітається з національною історією.

Також автор майстерно використовує паралелізм між особистими і суспільно-історичними подіями, що не лише відбуваються синхронно, але й, за переконанням оповідача, взаємно зумовлюють одна одну. Так, завершення Першої світової війни збігається із зустріччю лікаря Азіза і Насіма, а події розстрілу в Амрітсарі відлунюють у появі "тріщин" на тілі Саліма. Цей прийом паралелізму та синхронії подій підкреслює постмодерністську ідею про відсутність чітких меж між історичним і особистим, між макро- і мікроісторією. Тому, цей роман є прикладом постмодерністського метароману, де історіографічна метафікція поєднується з багатошаровою наративною структурою, створюючи багатоголосе полотно, що поєднує індивідуальний та колективний досвід у динамічному, фрагментарному світі. [31]

Зрозуміло, що Салім Сінай — це не просто герой, а водночас і свідок епохальних подій. Він проходить крізь хаос і безлад історії, наче той, кого кинули в центр подій, проте він залишається спостерігачем, схожим на архетипічного героя, що, хоча і перебуває в епіцентрі, рідко впливає на хід подій. Наприклад, у момент державного перевороту в Пакистані, коли він ще був підлітком, автор дозволяє нам побачити ці події його очима, змушуючи нас пережити цей досвід з позиції очевидця, але водночас і дистанціює від самого діяння. В епоху суспільних катаклізмів Салім виявляється маргіналом, викинутим на узбіччя життя. І ось він опиняється серед вуличних магів та жебраків — у "гетто" Делі, де мешкають магичні створіння, що можуть ставати невидимими, — як і "невидимі" частини міста, що їх соціум відтіснив на периферію.

Ці "невидимі" люди, які живуть на задвірках столиці, стають символами соціальної ізоляції й непомітності, а їхня здатність зникати — це алегорія на розділення індійського суспільства на "дві Індії": одна — нова, глянцева, яскрава, інша — тіньова і непомітна. У цій маргінальній дійсності відбувається трагедія з Салімом, коли його разом з іншими жителями "гетто" піддають примусовій стерилізації. Ця жорстока операція є не лише фізичним насильством над його тілом, але й метафорою того, як влада

намагається зупинити природний плин історії країни. Салім, символ молодого покоління, надія Індії, стає жертвою своєї епохи, втрачаючи можливість продовжити своє фізичне тілесне існування. Його син, Аадам, який відмовляється говорити, — стає мовчазною алегорією національних репресій, що пригнічують індивідуальне.

Тілесність в романах Рушді — це не просто тіло, а втілення душевних зламів, внутрішніх конфліктів, фізичних і психічних розколів. Вона є дзеркалом того, що відбувається всередині людини і в суспільстві. [43] Рушді майстерно створює паралелі між тілесними пошкодженнями своїх персонажів і кризами, які переживає їхня країна. Наприклад, втрата Салімом фаланги вказівного пальця під час бійки з однолітками — це не просто юнацька травма, а сатирична мініатюра на тему політичного ослаблення Індії. Його обличчя, яке вчитель називає "спотвореним обличчям Індії", є карикатурою на країну, що переживає власні геополітичні деформації. Навіть жмут волосся, який вириває шкільний вчитель, стає символом відокремлення Пакистану — ще одна частина цілого, що ніколи не відросте знову. Образ тріщин — це не тільки фізичний стан, а й метафора політичного розпаду. Земля, що розтріскалася від посухи, тіло Саліма, що покрите тріщинами, — це алегорії сепаратистських рухів, що роз'їдають країну зсередини.

Паралелізм між тілесними і соціальними процесами створює унікальну текстуру постмодерністської прози Рушді, де особисте і колективне, фізичне і політичне переплітаються в єдиній мозаїчній композиції. В "Опівнічних дітях" автор наполегливо пропонує інтерпретувати реальність через індивідуальні переживання і водночас бачити їх у ширшому історичному контексті. Політичні катаклізми, державні перевороти, сімейні драми — все це стає частинами одного великого фрагментованого наративу, в якому не існує чітких кордонів між приватним і публічним, особистим і національним.

Початковий етап еволюції хронотопічної моделі в романах Рушді також безпосередньо впливає на художні функції персонажів. [46] Вони

стикаються з необхідністю подолання фізичних бар'єрів на шляху до входження у ширший світ, що дозволяє їм розширювати свої горизонти. Після цього хронотоп оповіді стає дедалі ширшим, збагачуючись новими сюжетними лініями та конфліктами, що формують подальший розвиток дії, стають все більш фантазмагоричними, а головний герой – ще більш винятковим.

Ця винятковість персонажа сприймається ним самим і його близькими як особливий привілей особистості, на яку сім'я (або ціла нація) покладає великі надії, хоча цілком очевидно, що ці думки засновані швидше на страху перед незрозумілим, ніж на переконанні або наукових знаннях: «Можливо, приймаючи подібні гіпотези, вона намагалася боротися зі страхом, як її, так і моїм: уявляла мій жереб як привілей, подавала мене мені самому і навколишньому світу як істота незвичайна, значуща, як надприродна особистість, що належить не цьому місцю і не цьому часу, особистість, чия присутність тут накладає відбиток на життя оточуючих і нинішню епоху» [53, 274].

Зображуючи винятковість героя, незвичайність, що відрізняє його від інших людей, Рушді часто вдається до гротескності в описі зовнішності персонажа або його здібностей: «...з моменту мого зачаття я, як гість з іншого виміру, з іншого просторово-часового конуса, ріс і розвивався вдвічі швидше, ніж наша давня Земля і всі рослини і істоти, що живуть на ній» [53, 177]. Причому очевидні перебільшення, використані героєм, сприймаються як прояви не фантастичного, а цілком реального, скажімо, як приклад акселерації.

Також Селім володіє надприродним даром - читати думки людей на відстані. З моменту його появи на світ, а відбувається це опівночі 15 серпня 1947 року, на героя покладаються великі надії, адже народився він у день проголошення незалежності Індії, у момент народження нації. Всі діти, що народилися цієї ночі, також наділені наднормативними (або чудовими) здібностями: «...в лісі Гір жила дівчинка-чаклунка, що зцілювала накладенням рук, а в Шиллонгу син багатого чайного плантатора мав

чудовий дар (а може, прокляття) ніколи не забувати нічого, що він бачив або чу син знатного роду з Лакхнау до десяти років цілком освоїв забуте мистецтво алхімії, за допомогою якого відновив багатство свого стародавнього, але зруйнованого будинку; і що дочка прачки з Мадраса могла літати вище за будь-якого птаха, просто заплющивши очі; і що синові срібних справ майстра з Бенареса дістався дар подорожувати в часі і тим самим пророкувати майбутнє і роз'яснити минуле...» [53, 307].

Причому, чим ближче до півночі народилася та чи інша дитина, тим більшими обдаруваннями вона наділена. Завдяки своїй здатності чути і розуміти думки людей Селім займає серед дітей опівночі особливе становище. Він скликає їх на конференції, які відбуваються у його голові. І тут Рушді у найкращих традиціях «магічного» реалізму залишає шлях до відступу: всі ті чудеса, які відбуваються у свідомості Селіма, можна віднести до його фантазії чи галюцинацій, позаяк до цього він кілька разів травмував голову, а остаточно придбав свій незвичайний дар внаслідок падіння з велосипеда.

Розповідаючи про події свого життя, Селім не сумнівається, що його доля пов'язана з історією країни. Основні проблеми роману, зводяться таким чином, до визначення ролі особистості в історії та співвідношенні в історії правди та вигадки. І Селім прагне цю історію переписати. Така потреба викликана бажанням зрозуміти вищий зміст свого життя і виправдати очікування, що покладалися на нього. Селім упевнений, що «магічна» реальність його країни – це сон, що приснився цілій нації, колективний міф, та його міфотворчість цілком виправдана. Так, дати деяких подій наводяться Селімом точно: проголошення незалежності Індії, війни з Пакистаном та Китаєм, утворення держави Бангладеш, запровадження в країні Надзвичайного Положення. Але відразу Селім переходить до створення історії вигаданої, називаючи неправильну дату вбивства Махатми Ганді. Новим лейтмотивом роману стає тема просочування: реальне та вигадане, література та історія, буквальне та метафоричне змішуються, «просочуються» один в одного. Так, у розповідь Селіма протягом роману

просочуються інші історії; консервування продуктів на фабриці, де працює Селім, асоціюється із процесом історії; реальні факти переплітаються з вигаданими, думки інших проникають у свідомість героя.[61]

Виявляючись міцно скріпленим з історією своєї країни, Селім наголошує на зв'язку найважливіших історичних подій з доленосними моментами його життя. Мотив надприродного намічається вже в першій частині роману, де розповідається про події, що відбувалися ще до народження Селіма, зокрема про численні пророкування і ознаки, що, з погляду персонажа, має нести якийсь вищий зміст. Він переконаний у своїй винятковості, вважаючи себе якщо не центром всесвіту, то принаймні майєю, фокусом історії. Вдаючись до поняття «майя» як аргументу на користь свого, можливо неправдоподібного світосприйняття, він протиставляє її реальності. "Майя" у ведійській міфології означає здатність до перевтілення, властиву надприродним персонажам, ілюзія, обман. Як характеристика божества «майя» має на увазі магічну силу або чудову метаморфозу, а у випадку з демонами – обман чи підміну, тоді як у вішнуїзмі «майя» символізує ілюзорність буття, сон бога Вішну [55]. Селім ототожнює себе з Брахмою, що творить світ наново, він впевнений, що неоднозначність історії припускає можливість кількох її інтерпретацій.

Але, на жаль, талантам дітей опівночі не судилося здобути визнання. По-перше, до моменту знайомства Селіма з іншими наддарованими дітьми, з 1001 року народився в ніч на 15 авіуста залишається лише 581. По-друге, здібності багатьох із них з самого початку виявляються марними і небажаними навіть для самих дітей. Ідея нікчемності дитячих талантів неодноразово порушується оповідачем. Тобто, образ фактично кожного з дітей опівночі уособлює ще одну традиційну тему творчості Рушді - тему нездійснених надій, нікчемності людини. Як стає відомо наприкінці твору, всі діти, що залишилися (на той момент), піддаються процедурі стерилізації. Селім назвав це викачуванням надії. Мета їхнього існування, проте, не зводиться до пустки. Їхнє завдання – урізноманітнити світ. Звідси і походить така наскрізна наднормативність і інакшість, які відрізняють практично всіх

героїв С. Рушді. Згадаємо, що ця ознака є найбільш загальною та поширеною для персонажів британської літератури магічного реалізму. [42]

2.4 Магічні риси художнього часу та простору в романі "Діти опівночі"

Однією з характерних рис новітнього роману другої половини ХХ століття є поступове ускладнення його внутрішньої структури, а також все більш відчутна синкретичність і динамічність форми. Це проявляється у постійних зміщеннях формальних і тематичних акцентів фабули.[40] В "Опівнічних дітях" також розвиток сюжету підпорядковується загальній тенденції до розширення часово-просторових меж художньої дії. Спочатку події розгортаються у чітко обмеженому фізичному просторі, де персонажі існують у відносній ізоляції. Проте, поступово цей простір розширюється, і автор свідомо вводить в оповідь сімейні, індивідуально-психологічні та, що є принциповим - історичні мотиви, які значно розширюють рамки сюжету. Головний герой роману одразу підкреслює нерозривний зв'язок між своїм особистим життєвим шляхом і великими історичними подіями: "...якимсь таємничим чином я був прикутий наручниками до історії, мої шляхи – нерозривно пов'язані з долею моєї країни" [53, 9]. В такий спосіб, в романі чітко простежується взаємодія між двома рівнями хронотопу: внутрішнім часопростором персонажів та зовнішнім світом, в якому домінує історія.

Особливе значення в оповіді, як ми вже зазначали, набуває збіг особистої події (народження Саліма Сіная) з великою історичною подією (проголошенням незалежності Індії), що, в свою чергу, визначає основні проблемні аспекти роману: взаємодія індивіда з історією, співвідношення особистого та загального, індивідуального та історичного. Висхідною фабульною подією в романі "Опівнічні діти" є повернення молодого лікаря Аадама Азіза, дідуся Саліма Сіная, до рідної кашмірської долини після його навчання в Німеччині. Ця сцена відображає поширений у європейських літературах мотив повернення героя на батьківщину після здобуття освіти за кордоном.[9]

Однак у творчості Салмана Рушді цей мотив набуває особливого змісту завдяки характерному для його стилю прийому "уречевлення" чи побутової символізації композиційних елементів тексту, включно з часопросторовими координатами. Таке увиразнення та підсилення значення композиційних елементів відбувається через використання як символіки, так і метафоричних художніх деталей: "Абстрактні поняття, узагальнені характеристики передаються просторовою деталлю, яка розрахована на те, щоб викликати низку асоціацій у сприймаючого. Деталь тут втрачає свою безпосередню функцію, стає метафорою, алегорією, символом, емблемою" [16].

Рушді в першу чергу використовує просторові координати для загальної характеристики своїх персонажів та психологічного аналізу їхніх внутрішніх станів. Наприклад, географічні межі оточеної горами долини Кашмір, де з'являється перед читачем Аадам Азіз, перетворюються на метафору обмеженості інтелектуальних і духовних прагнень героя. Він не помічає краси маленької долини, а звертає увагу лиш на те, як близько розташований горизонт. Такий формальний прийом втілює певну недолугість його світогляду та перспектив. У художньому світі Рушді, вузький фізичний простір часто виступає символом обмеження свободи та потенціалу особистості, і така обмеженість стає ключовою темою його творчості.[15]

Схожі мотиви також простежуються в інших творах Рушді, таких як роман "Сором", де герой Омар-Хайам прагне звільнитися від захисного, але водночас стримуючого впливу родинного середовища. Подібна боротьба за встановлення контактів із ширшим навколишнім світом є характерною і для кількох персонажів з роману "Останній подих Мавра". В усіх цих творах спостерігається паралелізм між фізичними межами, які оточують персонажів, і їхнім усвідомленням внутрішніх кордонів духовного простору. Самоусвідомлення героєм власних когнітивних, духовних тощо обмежень є тією рисою що відрізняє героя романів британського магічного реалізму від героїв латиноамериканського магічного реалізму. Там герой

повністю Зливається з природою і фактично не виокремлює себе як індивіда. Тому в аспекті “герой - простір” більше спільних рис із технікою магічного реалізму побачимо в структурних особливостях художнього простору.

Рушді використовує в своїх творах два типи організації часопростору - це звичний лінійний чи історичний час і згадуваний - міфологічний або циклічний. В лінійному часі розвиваються події, що стосуються сюжету загалом або історичного розвитку індійської держави від її утворення по сьогоднішнього дня. Натомість, природа кашмірської долини та герої що її населяють, живуть на сторінках роману за міфологічним хронотопом. Час в Кашмірській долині кружляє не лише відповідно до змін пір року, він, схоже, не змінюється взагалі, як пише автор, з часів Монгольської імперії. А серед героїв твору своєю дотичністю до міфологічного виступає, в першу чергу, човняр Тай. Він символізує архаїчну свідомість, ідею відсутності часових змін.

Протагоніст же та другорядні герої живуть у невизначений час, наче то і міфічний, але все ж прив'язаний до сучасності, до хронотопу ХХ століття. На нашу думку, автор робить це з метою, аби прив'язати фабулу твору до реалістичної, а не фантастичної манери письма. Тому хронотоп першої частини твору належить школі магічного реалізму. Однак часу і простору не існує окремо від об'єктів, розташованих там. Спосіб їхнього зображення в романному тексті може виконувати декілька різних завдань.

Предметне наповнення художнього простору нашого роману виконує дві функції. Перша полягає в тому, що матеріальні об'єкти не стільки несуть в собі репрезентативну інформацію, скільки створюють певний емоційний оцінювальний фон. Буквально в перших рядках твору автор зазначає, що в момент народження головного героя стрілки годинника не просто показували дванадцятку, ні, це годинник в пошані склав руки, щоб привітати народження Селіма. Яскравим прикладом може слугувати і те, як старий Тай ставиться до медичних інструментів, що їх привіз із собою з Німеччини молодий Азіз. Тая не цікавить призначення цих речей. Він сприймає їх

емоційно, оціночно, адже вони вклинюються в його картину світу, консервативну й побудовану на прадавніх міфологічних віруваннях.

Найбільше неприйняття або й відразу в нього викликає медичний стетоскоп, який, на думку старого, паплюжить релігійні вірування індусів, через те, що зовні нагадує хобот слона, святої тварини, і, до того ж, загрожує підмінити природний дар Азіза через власний ніс сприймати та оцінювати світ. Сам ніс - це не просто тілесний орган, через який людина дихає, а символ шляхів, і мостів, і місця, де зустрічаються світ зовнішній і світ внутрішній. Це і своєрідна антена, що скеровує людську інтуїцію.

Всі об'єкти, що належать до циклічного часу й зачарованого простору сприймаються героями в якості таких собі магічних амулетів, пов'язаних з прадавніми поганськими віруваннями й місцевими забобонами. Цей світ належить духам, а не матерії. Роман, однак не потопає в ідейно-містичних схемах оскільки інший пласт тексту репрезентує цілком реалістичні предмети, що виконують свої звичні - реальні - функції, сцени і події, де правлять причинно-наслідкові зв'язки, закони суспільні, фізичні тощо. Міф та екзистенція онтологічна існують в органічному переплетенні і взаємозв'язку. Адже, якщо природа Індії та час, в якому вона перебуває, живуть за законами циклічних, незмінних кіл, то історичний час живе за законами лінійними. [11, с.74-88]

2.5 Циклічні зміни сюжетних компонентів як втілення конфлікту особистості та історії в міфічному романі

Впродовж розгортання фабули твору до кашмірської долини, як і решти світу приходять істотні зміни. В долях головних героїв відбуваються радикальні зрушення, зокрема, батько і мати Азіза обмінялися соціальними ролями. Чоловік поступово втрачає фізичне здоров'я і здоровий глузд, через це його функції в сім'ї перебирає дружина, попри старовинні звичаї підлеглого існування жінки в мусульманській культурі. В житті його сина також настають істотні зміни. Переживши особисту кризу, викликану як сімейними негараздами, так і жорстокими епізодами Харлалу, Салім

зрікається професії лікаря і починає виготовляти соуси та інші консервовані продукти, аби зберегти смак овочів і, разом з тим, зберегти пам'ять людей.

Герой вважає, що час (годинник в тексті роману) однаково руйнує фізичну і духовну матерію. І його метою в циклічному часі є збереження пам'яті. В лінійному ж часі, до якого його повертає дружина, Салім опікується збереженням лише матеріальних речей. Разом з тим, такі історичні переміни наче проходять повз долі героїв, не торкаються глибин їхньої душі, а в протагоніста навіть зароджується відчуття, що природа й країна загалом стали ставитися до нього не просто байдуже, а з певним обуренням. Таке відчуття породжується тим, що він є освіченою людиною, натомість оточуючі є дітьми природи, через що виникає конфлікт між новою генерацією та традиційними устоями.

Цей конфлікт розв'язується в кульмінаційному епізоді першої частини твору, де Аадам Азіз втрачає релігійну віру своїх предків. Акт релігійного зречення отримує просторово-об'єктне вираження: відмова від молитов і поклоніння перед ким-небудь створює в ньому "отвір" – порожнечу в його внутрішньому світі. Ця пуста робить його вразливим перед впливом жінок і плинністю історії. Просторова метафора "дірки" увиразнює його невизначене світовідчуття, що відображає непевність молодого освіченого індійця на тлі грандіозних суспільних і історичних змін в Індії.

Ще одна просторова метафора відображає невизначене місце Аадама Азіза у процесах, що відбуваються в індійській культурі. Герой опиняється у "незрозумілому середовищі", розірваний між вірою і зневірою, не здатний більше поклонятися Богові, але й не готовий остаточно заперечити Його існування. Цей стан відображає його внутрішнє розчарування звичним життям. Отвір, що виникає у його душі, стає лейтмотивом, свідченням втрачених ілюзій і духовного розриву, але водночас вказує на його відкритість до майбутніх історичних змін, створюючи передумови для розвитку сюжету і характеру героя.

Отже, вигнання доктора Азіза з його рідної кашмірської долини можна пояснити як конфлікт між концепцією циклічного часопростору та лінійним історичним часом, до якого персонаж увійшов у рамках університетської освіти. Це вигнання породжує чіткі алюзії до біблійної історії про вигнання першої людини — в даному випадку, Адама Азіза — з Едемського саду, яким є кашмірська долина. Відвідування Адама Азіза будинку Гані-землевласника також набуває міфологічного забарвлення. Зовнішні ознаки будинку, зокрема його затемнений і таємничий вигляд, разом із самою особою Гані, який хоча й сліпий, але чудово орієнтується в довгих коридорах своєї оселі і навіть колекціонує живопис, створюють враження казкового підземного царства. У цьому царстві доктор Азіз має спуститися, щоб «визволити» прекрасну наречену — Насім Гані, яку в батьківському домі пильно охороняють мускулясті служниці.

Перехід доктора Азіза до лінійного історичного часу починається в момент, коли молоде подружжя, Адам і Насім Азіз, після весільних урочистостей покидає рідну долину. Під час вимушеної зупинки в місті Амрітсар Адам стає свідком Харталу — акції протесту, що представляла собою форму ненасильницького опору британським колонізаторам в Індії на початку ХХ століття, що практикували прихильники М.Ганді як «день оплакування, нерухомості, мовчання». Хартал передбачав припинення фактично будь-якої суспільної активності.[59] Адам Азіз стає свідком розстрілу мирної демонстрації в Амрітсарі, сам же ледь не загинув серед численних жертв цієї людської бойні. В цьому та інших подібних епізодах роману характерним є тісне переплетення часопросторових координат зображуваних історичних подій та доль героїв.

Введення в оповідь історичних фактів і документальних персонажів (таких як Джавахарлал Неру, Махатма Ганді та Індіра Ганді) значно розширює простір і час художньої дії. Цей прагматичний аспект посилюється також через розповіді про виникнення певної історичної формації, що пов'язана з життям персонажів роману (наприклад, екскурс у минуле міста Бомбей), або через згадки про персонажів поза межами

основного сюжету. Отже, однією із загальних рис поетики роману є те, що просторове і часове розширення художньої оповіді досягається завдяки циклічному повторенню певних мотивів, і це повторення слугує епічним тлом оповіді.

2.6 Місто як казковий осередок нової реальності для героїв С.Рушді

Однак, фабула твору розвивається не лише на теренах Кашмірської долини. Значна, якщо не переважна її частина розгортається в великих містах. Образи міст в романі мають мало спільного з реалістичним зображенням, вони подаються через прийом уособлення радше як живі істоти з підкреслено індивідуальними рисами культури й життєвого укладу. Більш за те, картина міста значною мірою залежить від суб'єктивного сприйняття певного героя. У романі "Опівнічні діти" автор використовує оповідний прийом для реконструкції легендарної історії заснування Бомбея, зокрема через порівняння його давнього вигляду з сучасним урбаністичним центром, яким місто стало сьогодні. Все це ми бачимо очима Саліма: "Наш Бомбей, Падма! Тоді він був зовсім інший <...>" [53, с. 93], що підкреслює глибокі трансформації, яких зазнало місто. Проте оповідач, а також автор роману, утримуються від однозначного засудження сучасного урбаністичного середовища.

Бомбей, як і інші індійські міста, викликає захоплення у Саліма завдяки своєму живому і динамічному характеру, що постійно змінюється, а також своєму культурному багатству. Герой з насолодою описує своє перебування в цьому середовищі, для нього іманентна рухомість міста є ознакою самого життя. Коли Салім переїжджає до Пакистану, його ставлення до Карачі виявляється досить критичним. Він категорично заявляє: "Я не буду заперечувати: я так і не зміг пробачити цьому місту те, що він не був Бомбеєм" [53, с. 307]. Причиною цього є брак руху як фізичного, так і суспільного в різних сферах громадського та приватного життя. Саліму важко адаптуватися до пакистанського міста через відсутність того самого динамічного середовища, яке він знайшов у Бомбеї.

У сприйнятті Саліма Бомбей є насамперед затишним містом його дитинства. Це рідне місто та сімейний будинок зберігають для нього ознаки ідилічного простору, що характеризується органічною зрощеністю життя та його подій до місця — до рідної країни з усіма її кутками, до рідного будинку та сім'ї. Можна стверджувати, що для малого Саліма ідилічним простором є весь Бомбей, оскільки оповідач детально описує предметні ознаки цього середовища: вулиці, магазини, узбережжя, пляжі та розважальні заклади міста. Цей детальний опис служить для того, щоб підкреслити, що ідилічне життя та його події невіддільні від конкретного просторового кутка.

Однак, у Рушді годі знайти той екзотичний ореол, яким так полюбили наділяти східне місто англо-індійські автори. Він йде шляхом деміфологізації, ламаючи казкові образи, котрі так притаманні західній уяві про Схід, особливо в добу колоніалізму. Замість вигадливо ідеалізованого міста, яке уособлює Бомбей дитинства Саліма, читач стикається із суворою реальністю, де під поверхнею прихована ненависть і насильство, як у Делі, де матері Саліма відкривається зовсім інший світ. Різноманіття та яскравість Бомбея контрастують із монотонною сірістю Карачі, мов барвіста мозаїка проти тьмяної тіні.

Але ні те, ні інше місто на схоже на казкові фортеці й палаці “Тисячі й однієї ночі”. Рушді свідомо і методично руйнує орієнталістський міф міста, який побутував у творчості англо-індійських письменників, відмовляючись від західного погляду на Схід як на застиглий у часі музейний експонат, як на щось, що лише існує для споглядання і не зазнає змін. В його оповіді ми стикаємося з дошкульною іронією, коли найубогіші квартали Делі називають "невидимим містом", "несправжнім", бо багатії просто не бачать цих людей, вони поза межами їхнього сприйняття. Цей образ руйнує казкові ілюзії, накинуті східному місту попередньою літературною традицією.[14]

Протистояння двох урбаністичних світів в Рушді ще виразніше підкреслює існування неподоланої колоніальної спадщини. Нове місто – це

простір "рожевих переможців", які зводять свої палаци з каменю, відтінок якого відбиває їхню владу. Старе ж місто нагадує живий лабіринт – будинки штовхаються, тиснуться, загороджують один одному вид на ту саму рожеву велич. Однак, замкнутість і тіснота старого міста – це не лише наслідок зовнішніх обставин, а й глибоко внутрішня риса його мешканців: їхній світогляд обмежений стінами власних дворів, завішених кучими шторами, щоб захистити свою маленьку приватність.

З моменту вимушеного переїзду до Пакистану, Салім, наче вихоплений з одного світу - міста Бомбей, і кинутий в інший - місто Карачі, опиняється у пастці життя, де зупинився час. Там, де Бомбей вирувало і дихало на всі груди своїми голосами, запахами, безмежжям облич і культур, Карачі здавалося звуженим до вузьких вулиць, зімкнених стін і примарних тіней під паранджами. Цей новий, замкнений простір стає не лише символом обмежених контактів, але й мовчазним відбитком придушення особистих свобод, де у повітрі ніби зависла заборона на думку і слово. Це більше не той світ, де можна вільно говорити чи мріяти.

Із цього моменту життя Саліма ніби змінює свою вісь, закручується, мов спіраль, і починає невідворотно стискатися, зтягуючи його в глибоку внутрішню порожнечу. Після того, як вибух забирає у нього не лише рідних, але й пам'ять, Салім опиняється у дивній, майже маріонетковій реальності, де він уже не він сам, а якийсь будда, порожній всередині, відрізаний від свого минулого. Він стає солдатом без пам'яті й уяви, сліпим виконавцем чужої волі. Ця амнезія, ніби колективний забуття людяності, яке в той час охопило суспільство. Герой Салмана Рушді не здатний існувати поза межами свого художнього простору. [24]

Однак, не лише саме місто оповито в ореол казковості, мешканці його також багаті на неприховані фантастичні риси, зокрема, гротескні символи людського тіла. Ці символи, з одного боку, втілюють якості індійського суспільства, які Рушді цінує: плюралізм, демократія, гібридність та зміна, і з іншого - критикують сили сучасної Індії та Пакистану, які заперечують ці принципи: фундаменталізм, деспотизм, чистоту та статичність.

Салім Сінай, досягнувши повної дорослості за рік, коли йому було всього одинадцять з половиною років, явно натхненний фізичною статикою та подальшою трансформацією Оскара. Пасажі, де Сінай описує свої “довжелезні кінцівки ... які роблять мене незграбним, і мені, мабуть, довелося виглядати як клоун” [352], нагадують архетип європейського шахрая. Так само гнучкі та руйнівні коліна альтер его Саліма, Шиви, з яким він помінявся при народженні, також належать до міфології обманника, як і стрімкі мандрівки Саліма від Індії до Пакистану, до Східного крила, а потім назад в Індію. Через своє обличчя, схоже на обличчя Ганеши, Салім спочатку може представляти лише гідну сторону індійської нації, але, загалом, образ тіла в “Дітях півночі” містить політичне послання, де новонароджений головний герой проектується на новоутворену націю.

ВИСНОВКИ

Останні десятиліття ХХ століття письменники відкривають нові форми фантастичного, тобто "магічного" реалізму. Загалом, новий етап в історії світового роману, зародився ще в 60-тих роках, з появою літератури постмодернізму, оскільки основним питанням постмодернізму було і залишається питання про статус реальності та вигадки. Протиставлення історичної правди та фантазії відтепер стає одним із основних художніх конфліктів сучасної британської прози.

«Магічний» реалізм Британії несе в собі багато класичних рис цього напрямку; разом з тим, сформувавшись майже на п'ятдесят років пізніше за свого латиноамериканського попередника, він перейняв деякі риси літератури Карибського світу. Серед основних характерних прийомів цього явища, що прийшов в англійську літературу, можна назвати наявність фольклорного елемента, докладний опис світу феноменальних явищ, наявність двох реальностей, надмірність при описі деталей, обов'язкова наявність відомих подій історичної реальності, органічне використання елементів фантастики тощо. Постколоніальній літературі Британії також властивий яскраво виражений мультикультурний, особливо на сторінках творчості нобелівського лавреата Салмана Рушді.

Творчість автора — це нерозривна єдність особистої історії та міфу, де кожен з героїв одночасно є свідком і учасником певного обряду. Його твори нагадують багат шарові міфологічні полотна, оплетені ритуалами, що перегукуються з індуїстськими та буддійськими традиціями. Він будує історію, наповнену символами, наче переписує минуле Індії під власний лад, де часовий і просторовий континуум створює нову реальність. Сила цього роману полягає у відкритті читачеві ритуальної основи світоустрію через образи, що вертають до архетипів і вічного.

Відзначаючи місце Салмана Рушді в контексті художнього освоєння орієнтальної тематики, можна сказати, що його романи свідчать про те, що він належить до того типу письменників, які відображають східний світ неявно, або "внутрішньо". Рушді був усвідомленим спадкоємцем західного

орієнталізму, і його твори вступають у свідому полеміку зі стереотипами, які часто пов'язуються зі східною культурою. Він використовує інтертекстуальні алюзії до західних літературних текстів з орієнтальною тематикою, таких як роман Е.М. Форстера "Поїздка в Індію" або оповідання Редьярда Кіплінга про Індію. Ця інтертекстуальна полеміка проявляється на різних рівнях поетики Рушді, зокрема, через персонажів та часопросторову будову його романів.

У своїх творах Рушді ефективно використовує художні прийоми, які є поширеними в західній літературі, але він робить це з метою спростування західних стереотипів про Схід. Для більшості західних письменників орієнтальна тематика часто відображала стосунки між західною та східною цивілізаціями. Зазвичай ці автори розглядали інший культурний світ з позицій західних цінностей. Навіть англо-індійські письменники, які провели значну частину свого життя в Індії, не втрачали своєї прив'язаності до західної культури, і в своїх творах втілювали відповідне бачення східного життя (наприклад, Редьярд Кіплінг).

Салман Рушді, натомість, відстоював самостійну цінність східної культури та її право на самовизначення на основі внутрішніх критеріїв. Він критично ставився до спроб західних представників наділити східну цивілізацію онтологічною цінністю лише через її контакти з західною. Це особливо помітно у його романах "Опівнічні діти" та "Останній подих Мавра". Рушді акцентував увагу на саморозкритті особливостей східного життя, а не на порівнянні зі звичаями західного життя. В тексті роману відсутні жодні спроби виправдовувати або доводити значимість східної культури порівняно із західною. Його спрямованість на художнє представлення східної культури як самостійного феномена особливо актуальна, враховуючи його інтеграцію в західну культуру під час написання аналізованих текстів. Це відрізняє Салмана Рушді від інших письменників незахідного походження, які можуть відчувати потребу в захисній позиції щодо культури своєї країни в новому середовищі .

Салман Рушді далекий від ідеалізації або перебільшення цінності східного способу життя. Він деміфологізує ідеалістичні уявлення про Схід, розкриваючи негативні реалії політичного, соціального та побутового життя в східних країнах. Письменник освітлює такі події, як репресивні заходи уряду Індіри Ганді, відокремлення Пакистану від Індії та трагічні наслідки громадянської війни. Рушді також використовує прийоми деміфологізації на рівні персонажів, особливо стосовно реальних фігур індійського та пакистанського суспільного життя, таких як Джавахарлал Неру, Індіра Ганді, пакистанські лідери та провідники фундаменталістських партій Індії.

Салман Рушді критично оцінює спроби наукового або художнього представлення східного світу як гомогенної і статичної цілісності з набором постійних характеристик. За письменником, культура складається з багатьох шарів різних традицій і кодів, тому він пропонує мультикультуральне бачення суспільства як об'єкту художнього зображення. Автор підкреслює, що людина, належачи до певного культурно-етнічного середовища, формує відповідну національно-культурну самоідентифікацію. Аналіз поезики його романів встановлює паралелі між основними аспектами авторського світогляду та їхнім формальним втіленням у текстах, що належать до постмодерністського типу творчості. Мультикультурне бачення письменника виявляється у синкретичних особливостях поезики на різних рівнях структури його романів.

У європейській літературній традиції Салман Рушді виділяється як унікальний міфотворець. Його літературні твори, зокрема романи і поезії, викликали чимало скандалів і отримали осуд релігійної громади, створивши йому реноме надзвичайно полемічного автора. Після прочитання роману «Опівнічні діти» виникає спокуса трактувати його як автобіографічний, особливо зважаючи на збіг року народження головного героя Саліма Сіная і самого Рушді – 1947 рік, рік проголошення незалежності Індії. Попри це, сам автор застерігає від подібного трактування, наголошуючи: «Я фантаст, я лише розповідаю своєрідну сучасну казку».

Прагнення піднятися над пануючою політичною ідеологією, яку Рушді розглядає як сучасний міф, неминуче спонукало його до інкорпорації соціально-історичних подій та явищ епохи у власну міфологічну картину. Рушді звертається до міфологізму не лише як до методу структурування зображуваної дійсності, але й активно використовує класичні форми міфу як комплексні, ємні структури. Зокрема, сюжетним елементом міфу про Будду є розповідь про добрі діяння героя. У романі цей аспект набуває відтінку політичного месіанізму: з екзотичними здібностями, Салім впливає не тільки на свій мікросвіт, а й на макрокосмос. Флора і фауна відіграють значну роль у міфологемі Саліма-Будди, виступаючи символічними кодами, що ведуть до абстрактних концепцій. Зокрема, квітка лотоса пов'язана з Падмою — Богинею Лотоса, та символізує чистоту, чудесне народження й просвітлення. Лотос часто згадується у ведичних легендах як символ творення світу, з якого народжуються боги.

Саліму, як дитині епохи Незалежності, судилося стати символом скорботи Індії, яку катували мусульмансько-індуїстські війни й політичні інтриги. Можна сказати, що Салім втілює архетип розчарованих синів своєї батьківщини, які прагнули переписати історію, залишаючи на стародавньому обличчі Індії новий палімпсест. Військові конфлікти між Індією й Пакистаном роз'їдали душу Саліма, що, незважаючи на магичні здібності, був безсилим перед фатумом і не зміг уникнути введення військового стану в Індії, що стало нищівним ударом по поколінню опівнічних дітей. Це усвідомлення власної слабкості перед долею розкриває в Салімі звичайну людську природу. Оскільки, як виявилось, проникати в думки інших він був здатен лиш ритуально.

Втім, Салман Рушді майстерно приховує слабкість Саліма, зумовлену його людською природою. Автор використовує принцип «враження від правди», який є необхідним для досягнення авторської інтенції, і реалізує його через майстерну вербальну репрезентацію подій і характерів, що допомагає формувати складні описові структури. Одним із улюблених авторських прийомів є втілення певної абстрактної концепції за допомогою

фізичних об'єктів, що дозволяє створювати множинність образів для центральних персонажів роману. Згідно з авторською інтенцією, ключові персонажі роману мають декілька іпостасей, або ж втілень, що розкривають їх багатогранність. Наприклад, Назім Азіз постає як «гарна кашмірська дівчина», як мати і глава сім'ї, водночас позначаючи традиційні та сучасні ролі. Мумтаз Азіз перетворюється на Аміну Сінай, що відображає її особистісну трансформацію. Шіва, міфологічний прототип якого багатозначно відображається у романі, займає особливе місце в пантеоні образів, оскільки представлений як «герой-військовий» і водночас як руйнівник і творець, що віддзеркалює його двоїсту природу в індуїстській тріаді. Саліму належить найбільша кількість іпостасей: від «сопливого» до «Будди», що ілюструє його шлях до духовного прояснення. Кожне міфічне ім'я виконує алюзійну функцію, нав'язуючи паралель між міфом і героєм. Цей підтекст обумовлює інтертекстуальність нарації, яка інтерпретує нові міфологеми, інтегруючи або спростовуючи їхні традиційні значення.

У пантеоні Рушді наявні міфологічні імена для таких персонажів, як Падма, Парваті, Шіва та Салім, які створюють символічний простір для нової міфологічної структури, що протиставляється канонічним індуїстським та буддійським концепціям. Наприклад, Падма зберігає традиційні якості, пов'язані з образом богині лотоса, але цей образ контрастує з її реальним, земним буттям, що створює ілюзію «правди», де магічне та реальне переплітаються. Роман також насичений неміфічними іменами, які виконують магічно-захисну функцію, що спирається на стародавні магічні вірування, згідно з якими ім'я є магічним інструментом влади. Саліму надано дев'ять іпостасей, що відповідає магічному числу дев'яти у буддійській традиції, забезпечуючи йому символічну недосяжність для негативних впливів. Окрім чоловічого пантеону, у романі існує ієрархічно побудована структура жіночих персонажів, від Реверенд Мазер до Парваті. Жіночі образи роману, подібно до Богині-Матері в індуїстській, християнській та мусульманській традиціях, втілюють ідею творчого жіночого начала, що підносить їх до божественного статусу. Безсумнівно, жінки в житті Саліма зіграли визначальну роль — на цьому він

сам постійно наголошує. Кожна з жінок, як хрест на перехресті, задавала Салімові новий життєвий стимул, мовби позначаючи межу між його минулим та наступною сторінкою життя. Їхній вплив — як вервиця чоток, де кожна намистина стає зупинкою, щоб у задумі помолитися й визначити новий напрямок.

Коріння цієї присутності жінок в його долі, напевне, лежить у тих древніх культурах, які відводили жінці, матері, особливе місце, вважали її носієм духовного світла для дитини. За архаїчними уявленнями, зв'язок душі дитини з матір'ю зберігався перші сім років життя, живлячи та наповнюючи її світ особливими знаннями. Духовний розвиток, вважається, більш доступний жінці, яка, немов провідна зоря, спрямовує дитину в цьому новому світі. Салім ніби мудро використав потенціал цих жінок, які траплялися йому на шляху. Для нього, багатьом із них — рідним жінкам, він був сином, коханцем, послідовником. Його глибокий зв'язок із ними, відчуття архаїчного материнського архетипу, перегукується з Едіповим комплексом, його незрима сила торкається не лише Аміні Сінай, Парваті-відьми та Падми, але й формує Саліма як образ — із його психікою, надломами та прагненням до постійного духовного пошуку, яке безперервно спонукає до самопізнання й творчості. Роман "Опівнічні діти" в яскравій художній формі представляє унікальний ритуал очищення, що в момент кризи історії Індії стає способом занурення в найглибші соціальні, релігійні, політичні питання, відкритим для всіх, хто готовий торкнутися цього нового, міфічного світу.

Отже, напрям магічного реалізму із властивим йому поєднанням фольклорно-міфологічного, фантастичного та конкретно-реального стає спільним для культурно-мистецької свідомості сучасного суспільства. Його поетика і естетика виявляються затребуваними не тільки у творах письменників Латинської Америки, а й у авторів Великобританії та США, у творчості яких формуються нові типи магічного реалізму з явно вираженою специфікою. Цю тенденцію можна назвати визначальною для багатьох авторів сучасності, що орієнтуються не стільки на творчість

латиноамериканських письменників, скільки - на власний культурний та літературний досвід. Яскравим свідченням цього є проаналізований твір, сила якого полягає у відкритті читачеві ритуальної основи сучасного індійського суспільства через образи, що спираються на архетипи й одвічну тематику.

ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ПОСИЛАННЯ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М.Зубрицької. Львів : Літопис, 1996, 632 с.
2. Банвіль Д. Інтерв'ю із Салманом Рушді. Всесвіт, 1994. № 8. С. 147–150.
3. Берегуляк А. Магічний реалізм та літературний міф – зцілення чи панацея у постколоніальному контексті? Сучасність, 1993. №3. С. 67-75.
4. Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім : антропологічний дискурс англійського роману : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 444 с.
5. Бандровська О. Наративні стратегії в сучасному англійському біографічному романі / О. Бандровська // Функціонування літератури у куль-турному контексті епохи : матеріали міжнар. конф., Дніпропетровськ, 2003. С. 5-12.
6. Бехта М. П. Алгоритм функцій наратора в сучасному художньому тексті. Наукові праці : Філологія. Мовознавство. Миколаїв : Видавництво ЧДУ імені Петра Могили, 2013. № 207, т. 219. С. 10-12.
7. Бредбері М. Британський роман нового часу. Київ : Основа, 2011. 480 с.
8. Бовсунівська, Т.В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: підручник / за заг. ред. Т.В. Бовсунівської. Київ : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2009. 519 с
9. Бойніцька О. С. Англійський історіографічний роман кінця ХХ – початку ХХІ ст.: філософія жанру: монографія. Київ : Видавець Карпенко В.М., 2016. 324 с.
10. Восток и взаимодействие литератур : сб. науч. тр., Тадж. гос. ун-т. Душанбе : ТГУ, 1987. 157 с.
11. Дроздовський Д. І. Проблемно-тематичні комплекси й філософсько-естетичні параметри британського постпостмодерністського роману: монографія. Київ : Саміт-книга, 2020. 464 с.
12. Затонський Д.В. Модернізм и постмодернізм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков : Фолио, 2000. 256 с.

13. Иванюк Б.П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования). Черновцы : Рута, 1998. 252 с.
14. Калинович М. Концентри індійського світогляду. Збірник наукових праць / За ред. С.Єфремова, М.Зерова, П.Филиповича. Київ, 1988. С. 88-113.
15. Коваленко І. Міф і ритуал у романі Салмона Ращді "Midnight's Children". Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту. Збірник наукових праць / за заг. ред. Л.О.Кисельової, П.Ю.Поберезкіної. Київ : ІЗМН, 1998. С. 89-107.
16. Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі. Молода нація. Київ : Смолоскип, 1997. №5. С. 172-178.
17. Костюк В.І. Поетика фрагменту і художня цілісність твору. : Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2000. – 17 с.
18. Література Англії ХХ століття: навч. посібник / за ред. К.О.Шахової. Київ : Либідь, 1993. 400 с.
19. Література та ідеологія : колективна монографія / наук. ред. та упоряд. Моренець В. П. Київ : [НаУКМА], 2017. 482 с.
20. Мазін Д. Вибудова історичного поля в романі С. Русьді «Діти опівночі». URL: <https://md-eksperiment.org/post/20230617-vibudova-istorichnogo-polya-v-romani-s-rushdi-diti-pivnochi> (дата звернення 26.10.24)
21. Мазін Д.М. Поетика романів Салмана Русьді : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : 10.01.04 / Національний університет "Києво - Могилянська Академія". Київ, 2003. 104 с.
22. Максименко О.Г. Фіктивна ідентичність як форма самодепривації психіки суб'єкт. Проблеми сучасної психології. Збірник наукових праць К-ПНУ імені Івана Огієнка, Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України. 2013. Випуск 21. С.385-398.
23. Наливайко Д.С. Искусство: Направления, течения, стили. Київ : Мистецтво, 1985. 365 с.

24. Ніколаєнко І.В. Салман Рушді. Вісник Акад. праці і соц. відносин Федер. профспілок України. 2002. №2. Ч.2. С. 240-242.
25. Павличко С. Зарубіжна література: Дослідження та критичні статті. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 559 с.
26. Помазан І. О. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : підручник для студентів гуманітарних ф-тів вищ. навч. закл. Харків : Вид-во НУА, 2016. 264 с.
27. Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту. Збірник наукових праць / за ред. Л. О. Кисельова. Київ : Ун-т ім. Т.Шевченка, 1998. С. 89-107
28. Стовба А. С. Жанровое своеобразие и тенденции развития английского постмодернистского романа к. ХХ – ХХІ в. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. № 1048. Серія «Філологія». Вип. 67. С. 191–196.
29. Сидоренко В.О. Художній час як текстоутворююча категорія (на матеріалі “Петербурзьких повістей” М.В.Гоголя) : Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 1995. 20 с.
30. Табачковський В. Екзистенційний та есенційний підходи до витлумачення людини і світу. Філософія: Світ людини. Курс лекцій. Київ : Либідь, 2003. С.140-155.
31. Тарасенко К. В., Шадріна Т. В. Модифікації романного жанру в літературі постмодернізму / К.В. Тарасенко, Т.В. Шадріна // Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки, 2013 р. № 1 (32) С. 21-22.
32. Хассан І. Культура постмодернізму. Вікно в світ. Київ. 1999, №5(8). С.102-123.
33. Червінська О.В. Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті. Поетика. Київ : Наукова думка, 1994. С. 151-166.
34. Черкашина Т. Ю. Наративні особливості художньо-біографічної прози : автор і читач : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Тернопіль, 2007. 20 с.

35. Шалагінов Б. Б. Карнавал і містерія: роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва. Всесвіт. Київ, 2011. № 3-4. С. 249-255.
36. Brian Mchale Postmodernist Fiction. London and New York : Routledge, 2004. 263 p.
37. Chun-yen Chen. Betrayal of Form: The “Teeming” Narrative and the Allegorical. Journal of Commonwealth Literature. Taipei, Taiwan, 2009. № 44. P.143-161.
38. Critical Essays on Salman Rushdie. / ed. by. M.K.Booker, New York, 1997. - 283 p.
39. Dominic Head Modern British Fiction, 1950—2000. London : Cambridge University Press, 2002. 317 p.
40. Dominic Head. The State of the Novel: Britain and Beyond. West Sussex : Wiley Blackwell (Blackwell Manifestoes), 2008. Pp. 175.
41. Dr. Balumuri Venkateswarlu. An Examination of Post-Colonial Fiction By Salman Rushdie And Amitav Ghosh. URL: <https://ijrar.org/papers/IJRAR23A3200.pdf?form=MG0AV3> (дата звернення: 16.09.2024)
42. International postmodernism. Theory and literary practice / Ed. by H.Bertens, D.Fokkema. Amsterdam; Philadelphia, 1997. 451 p.
43. Head D. The Cambridge Introduction to Modern British Fiction,1950-2000.Cambridge: University Press, 2002. – 307 p.
44. Huddle D. The writting habit. Boston : University Press of New England, 1991. 213 p.
45. Jagdish Chander. A Study On Historical Fiction As Described In Salman Rushdie’s Novels. : URL https://www.ijrssh.com/admin/upload/Dec_2013_Jagdish%20Chander.pdf?form=MG0AV3 (дата звернення: 26.09.2024)
46. Literature and the contemporary: fictions and theories of the present / Ed. by R .Luckhurst, P.Marks. New York : Longman, 1999. 314 p
47. Magical Realism: Theory, History, Community / Ed. by L. P. Zamora, W. B. Faris. Durham : Duke University Press, 1995. 592 p.

48. Mcdougal Littell. The Language Of British Literature. A Houghton Mifflin Company Evanston, Illinois Boston Dallas, 2002. 1551 p.
49. Modern and Post-modern British Literature. Kolhapur : Shivaji University press, 2012. 307 p.
50. Paul Scott. The Raj Quartet. London : Mass Market Paperback. 1976. 1985 p.
51. Randy Boyagoda. Race, Immigration, and American Identity in the Fiction of Salman Rushdie, Ralph Ellison, and William Faulkner. URL : <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9780203934999/race-immigration-american-identity-fiction-salman-rushdie-ralph-ellison-william-faulkner-randy-boyagoda?form=MG0AV3> (дата звернення: 11.10.2024)
52. Rushdie S. Midnight's children. London: Vintage, 1995. 463 p.
53. Said E. Culture and imperialism. NewYork : Vintage Books, 1994. XXVIII, 380p.
54. Said E. Orientalism. NewYork : Vintage Books Cop., 1978. 368 p.
55. Salman Rushdie, Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991, London : Granta, 1991, 284 p.
56. The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction / General editor Brian W. Shaffer. NewYork : Blackwell Publishing Ltd., 2011. 1554 p.
57. The Contemporary British Novel. / Edited by James Acheson and Sarah C. E. Ross. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005. 164 p.
58. Sara Suleri, The Rhetoric of English India. Chicago: University of Chicago Press, 1992, 180 p.
59. The Location of Culture. London : Routledge, 1994. 440 p.
60. Todd, Richard. Narrative Trickery and Performative Historiography. Magical Realism: Theory, History and Community'. Durham : Duke University Press, 1995. P. 305-328.