

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ АКТУАЛІЗАЦІЇ ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНАХ С.РУШДІ

У статті розглядаються характерні особливості художньої моделі протагоністів у романах англо-індійського письменника С.Рушді, простежується взаємодія різних оповідних і семантичних елементів при текстуальному та культурологічному проявленні персонажів.

Серед суттєвих ознак постмодерністського письма виділяють невизначеність або неоднозначність смислу ("indeterminacy") та фрагментарність ("fragmentation") художнього відображення. Як пояснює Іхаб Гассан, у процесі створення художніх текстів "постмодерніст тільки роз'єднує, він дозволяє собі довіряти лише фрагментам" [8, 168]. Проявляється специфічне бачення світу як хаосу, позбавленого причинно-наслідкових зв'язків і ціннісних орієнтирів, світу децентрованого, що сприймається свідомістю як набір фрагментів без ієрархічної впорядкованості.

Постмодерністському письму властиві також процеси деструкції персонажа як психологічно й соціально детермінованого характеру, що можна пояснити усвідомленням відносності будь-яких фактів, включаючи художні. К.Брук-Роуз вказує на "пізнавальний агностицизм", притаманний "ситуації постмодерну", викликаний тим, що "усі наші уявлення про реальність виявилися похідними від наших же численних систем репрезентації" [2, 230]. Основою світосприймання людини стає "мультиперспективізм", себто постійно й калейдоскопічно змінюваний ряд ракурсів дійсності. У творчості англо-індійського письменника Салмана Рушді теж зустрічаємося з виявами "постмодерністської чуттєвості" [2, 205], зокрема, в плані художнього проявлення персонажів у системі сучасних соціальних та родинних взаємин.

Для більшості персонажів С.Рушді характерні внутрішнє сум'яття, екзистенційна тривога. Салім Сінай, протагоніст роману "Діти півночі" ("Midnight's Children", 1981) зізнається: "понад усе мене лякає абсурдність" [10, 4] і намагається наділити смислом своє існування через творчість. Водночас Салім усвідомлює, що "треба розповісти так багато оповідань, надто багато, просто надмір переплете-

них життєвих історій, подій, чудес, місць, пліток <...>" [10, 4]. І хоча оповідач справді намагається виразити "засвоєні множини", його світобачення все ж таки відзначається вибірковістю. Розповідається переважно про ті події з минулого Індії, Пакистану та родинної хроніки, що їх пам'ять та уява Саліма виділяє як найбільш значимі.

У романі з'являється цікава метафора фрагментарності людського пізнання. Так, лікарю Аадаму Азізу дозволено оглядати окремі частини тіла хворої Насім Гані - його майбутньої дружини - крізь невеликий виріз у простирадлі, яким затуляють молоду дівчину від очей незнайомця. Спроби доктора Азіза поставити медичний діагноз саме в такий спосіб можна порівняти зі специфікою людського пізнання взагалі, не здатного охопити об'єкт вивчення в усій його цілісності. Хоча в свідомості Аадама Азіза помалу все ж таки складається певний образ своєї "пацієнтки", проте для більш-менш цілісного уявлення йому повсякчас бракує головного - обличчя Насім. Себто образ Насім у свідомості лікаря був лише "погано складеним колажем її кілька разів оглянутих частин тіла" [10, 23]. Автор свідомо чи несвідомо вдається до метафори з галузі постструктуралістських студій, базованих на "децентруванні структури, концепції відсутності центру" [5, 458].

В іншому епізоді роману "Діти півночі" Аміна Сінай намагається покохати свого чоловіка шляхом послідовного знайомства з частинами його тіла: "Кожного дня вона вибирала один фрагмент Ахмеда Сіная та зосереджувала на ньому все своє єство, поки він не ставав цілком для неї близьким; поки вона не відчувала, як її виповнює ніжність, що переростає в прив'язаність і, нарешті, любов" [10, 75]. Причому виявляється, що дефрагментація об'єкта пізнання видозмінює сам об'єкт,

робить його зрозумілішим та придатнішим для сприймання: "І Ахмед, не знаючи й не підозрюючи про це, <...> поволі почав нагадувати - й жити в кімнаті, що нагадувала - одного чоловіка, якого він ніколи не знав, й одну підвальну камеру, якої він ніколи не бачив" [10, 76]. Усвідомлення фрагментарності людського пізнання - у підґрунті творчої манери Рушді, котрий пов'язує це не тільки з вибірковими властивостями людської пам'яті, а й із засадничими властивостями самої природи людини: "<...> людські істоти не сприймають речі цілісними; ми не боги, а поранені створіння, тріснуті лінзи, здатні лише на роздрібнені відчуття" [9, 12].

У романах Рушді уривчастість бачення персонажів поширюється й на історико-культурне середовище. Індія в цій прозі постає як культурний феномен, що утворився внаслідок змішування елементів різних культур і світоглядів, до цього ж не лише східного поход-

Недаремно індивідуальний стиль письменника називають "прозою з культурологічним резонансом" [7, 131]. Письменник широко використовує різноспрямовані культурологічні алюзії, що протистоять уявленням про незмінність або гомогенність етнонаціональних підвалин індійської культури. Рушді переконаний, що сутність індійської культури визначається змішаною традицією, сумішшю (*melange*) елементів різних культур, і підкреслює, що його художнє бачення індійських і пакистанських реалій - тільки "один із варіантів і нічого більше, тільки один варіант з усіх сотень мільйонів можливих варіантів" [9, 10]. Такий підхід пояснює деякі історіософічні неточності та розходження з документальними джерелами, що ми надибуємо їх в художніх текстах Рушді. Причому автор визнавав, що такі похибки допускаються ним свідомо, адже вони відповідають розвиткові оповіді, що будується не за законами історичної відповідності, а згідно із властивостями людської пам'яті.

Із постмодерністськими сумнівами щодо метанаративних суджень пов'язана деканонізація, іронічне ставлення до будь-яких авторитетів або усталених норм у житті та художній практиці. В постмодерністських текстах це проявляється, зокрема, у створенні "парадоксального дуалізму або подвійного кодування" (Ч.Дженкс), під чим розуміється "властиве постмодернізму постійне пародійне зіставлення двох (чи більше) "текстуальних

світів", тобто різних способів семіотичного кодування естетичних систем" [2, 222].

Так, у романах "Діти півночі" та "Сором" обігруються елементи традиційної епічної оповіді, а головні персонажі постають як пародії на епічних героїв. У романі "Сором" ("Shame", 1983) народженню протагоніста Омара-Хайяма передують події, що вказують на текстуальні настанови казкового жанру. Саме так і починається оповідь: "В далекому прикордонному містечку К...", далі - сцена, де три сестри чекають на заповіт свого батька, котрий помирає. Проте спроби розгортання казкового нарративу одразу ж вступають у суперечність з художніми фактами роману, осучасненими історично-побутовими реаліями пакистанського життя. Батько заповідає трьом дочкам не скарби, а борги, його передсмертний монолог - прокльони рідному місту. Крізь вікно кімнати видно готель для "ангрезів" - англійців, відряджених на службу до Пакистану, - що "його золочений купол давним-давно дав тріщину" [3, 6].

В оповіді про дитинство Омара-Хайяма Шакіля, котрий після народження потрапляє ніби в казковий простір величезного будинку-лабіринту, дедалі виразнішою стає іронія. Названий на честь славнозвісного перського поета, сам він "за все своє життя не складе й чотиривірша" [3, 16], а "його бунтівливий дух прилаштувався між завісами та москітною сіткою" [3, 12]. Омара-Хайяма, подібно до протагоністів інших романів Рушді, постійно тривожить відчуття непевності свого існування: "Йому здавалося, що він живе на самому краєчку світобудови й ось-ось упаде" [3, 12]. Нарешті, оповідач, немовби розчарований головним персонажем своєї оповіді, підсумовує: "страждає від неприємності та неприкаяності; захоплений дівчиною та зірками; мучиться кошмарними снами та ожирінням. Ну хіба це герой?" [3, 14]. Поступово Омар-Хайям взагалі поступається роллю головного персонажа політичним фігурам новітньої історії Пакистану.

Коли в романі "Сором" оповідач сам відмовляється від настанов епічного жанру, свідомо спростовуючи "героїчність" головного персонажа, то в "Дітях півночі" суперечності та іронічні дисонанси виникають між уявленнями протагоніста про своє місце у світобудові та його дійсними вчинками.

Щоправда, згадуються небувалі темпи зростання Саліма Сіная, характерні для епічних

оповідей про змушення майбутнього героя та поетики казки як такої. Однак іронія наростає швидко й невідворотно: виявляється, Салім сам вирішив чим скоріше стати сильним і дужим: "Я розпочав героїчну програму самозбільшення. (Так, ніби я знав про тягар майбутнього життя <...>) <...> Я потужнішав у розмірах майже помітно для ока, збільшуючись з кожним днем <...>" [10, 144]. Остаточо мотив казкового зростання героя знижується згадкою про не менш інтенсивне збільшення його носа: "Ніс малого Саліма: він був велетенським, і з нього текло" [10, 144].

Проте Салім, упевнений у своїй "особливій долі", тривалий час вбачає у різних проявах дійсності додаткове потвердження своєї обраності. Тому він повсякчас намагається знайти безпосередній зв'язок між власним життям, історією родини та історичним рухом країни. Та хоча Салім ототожнює себе із фатумом людства, читач переконується, що насправді цей персонаж може щонайбільше випадково вплинути на напрямок розгортання подій. Навіть фантастична здатність до телепатичного прочитування голосів решти "дітей півночі", котрі збираються на віртуальні "конференції" за посередництва Саліма, зникає після проведеної над ним нескладної медичної операції.

Якби цей персонаж справді перевершував "людей та їх оточення за якістю" або принаймні "за ступенем" [1, 233] з відповідно "дивовижними" вчинками, то йшлося б про розгортання міфу або легендарної чи казкової оповіді, тобто, про *героїчний модус* (за Н.Фраєм). Але невідповідність між самооцінкою та вчинками протагоніста зумовлює *іронічний модус* останнього, який "нижче нас за силою та розумом, і в нас виникає відчуття, що ми зверхньо спостерігаємо видовище його несвободи, поразок та абсурдності існування <...>" [1, 233].

Постмодерністська проза відзначається тим, що надає голос тим суб'єктам, які раніше залишалися невидимими на узбіччях соціокультурних процесів. Більшість головних персонажів Рушді або ще на початку оповіді належать до маргінальних спільнот, або витісняються туди з розгортанням їхнього життя. К.Брук-Роуз вказує на "дефокалізацію героя", яка відбулася ще в пізньому реалістичному романі. Проте коли свого часу це дозволяло уникнути "ідентифікації читача з головним персонажем" та створити більш "панорамний

образ" суспільства [цит. за: 2, 229], то в ситуації постмодерну розвивається характерна увага саме до маргінальних явищ системи, оскільки ця остання втрачає ознаки централізації. "Постмодерний акт написання можна визначити як спробу розкрити амбівалентну та карнавальну природу реальності: тому воно підкреслює існування меж, маргінесів та периферії, наявність різних позицій, а також передбачає розмаїття, гетерогенність та плюральність" [2, 229].

Основну увагу в романі "Останній подих Мавра" ("The Moor's Last Sigh", 1995) С.Рушді приділяє представникам так званих "національних меншин" Індії, зокрема єврейської громади м. Кочін, нащадкам португальських мореплавців. Більшість головних персонажів Рушді вирізняються особливостями фізіологічного розвитку або незвичайними психологічними рисами. Салім Сінай з "Дітей півночі" зазнав насильницької стерилізації після введення в Індії Надзвичайного стану в 1976 році, фізіологічні процеси в організмі Мораїша Зогайбі з "Останнього подиху Мавра" вдвічі випереджають рівень його психічного та ментального розвитку, внаслідок чого він рухається "крізь час удвічі швидше, ніж <...> повинен" [11, 27]. "Світ догори ногами" - лейтмотив не тільки свідомості Омара Хайяма, а й загалом роману "Сором".

При цьому частиною художньої стратегії Рушді є зміна звичних семантичних опозицій, деконструкція поширених стереотипів щодо типологічних ознак східної культури. Зокрема, в його текстах часто з'являються образи слабкого чоловіка, мотиви втрати чоловічого начала, тоді як жіночі персонажі набувають ознак, традиційних для світу чоловіків. Так, письменник спростовує уявлення про соціальну пасивність жінок Сходу на прикладі матері доктора Азіза, яка, провівши "все своє життя, прив'язаною до господарства, в жіночій половині будинку, раптом відчула в собі незнану силу та вийшла в світ, щоб займатися невеличким ювелірним ділом" [10, 7].

Водночас деякі художні елементи цих романів обмежують постмодерністські інтенції аналізованих текстів. За усієї фрагментарності світобачення відчувається тяжіння персонажів до "віднайдення смислу", екзистенціальної опори власного існування. Коли Салім Сінай відчуває загрозу розчинення в мультикультуральному багатоголосі індійської нації ("поступово я розсиплюсь на (приблизно)

шістсот мільйонів крихточок безіменного й безпам'ятного пилу"), письмо, творчість стають для нього засобом збереження власної пам'яті та особистісної ідентичності: "Ось чому вирішив я довіритися паперу, поки не забув усе" [10, 37]. Проте та ж таки творчість безумовно сприяє віднайденню та збереженню й чогось більшого, а саме, національної культурно-історичної пам'яті в умовах постколоніального існування [6]. Саме тому в розповіді Саліма історія його роду повсякчас зіставляється з подіями новітньої історії Індії, причому історичні процеси набувають особистісного значення й дістають особистісної оцінки. У романі "Останній подих Мавра" пошуками загубленого мистецького твору Мораїш Зогойбі сподівається відновити свій зв'язок із власними етнічно-родовими витоками. "Новий світ" у цьому романі може символізувати Аврора да Гама, легендарна художниця Індії, котра в живописі еkleктично відтворила вир історії, сімейну хроніку, міфологічні образи й сюжети крізь призму підсвідомих особистісних переживань, створивши "великий рій самого буття" [11, 59].

В цілому, творчі інтенції протагоністів у прозі Рушді є функцією авторського ставлення до художньої творчості й спрямовані не лише на констатацію децентралізованих фрагментів свідомості; вони є, передусім, способом самоідентифікації особистості. Задум роману "Діти півночі" виник із бажання Рушді "<...> відновити для себе минуле" [9, 9-10], в "Соромі" наратор із сумом зізнається: "<...> роман цей - моє прощальне слово про Схід, від якого роки все більше віддаляють мене" [3, 16]. І подібні висловлювання вочевидь суперечать тій стратегії постмодерністського письма, за якою "марно намагатися встановити <...> які-небудь системи пріоритетів у житті" [2, 212]. Для письменника-експатріанта Рушді, закинутого в інше культурне середовище, пам'ять, минуле виявляються якщо не основою світосприймання та світоуявлення, то принаймні постійними темою і джерелом образності. Недаремно ж і для його персонажів проблема самовизначення в умовах зміненого (чужого, нового, іншого) культурно-історичного середовища лишається більш актуальною.

1. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. - М., 1987.

2. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М.: Интрада, 1996.

3. Рушди С. Стыд // Иностранная литература. - 1989. - №8. - С. 31-100.

4. Там само. - № 9. - С. 5-107.

5. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. - Львів, "Літопис", 1996.

6. Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., (eds.). The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. - Lnd.:Routledge, 1989.

7. Critical Essays on Salman Rushdie / Ed. by. M.K.Booker. - N.Y., 1997.

8. Hassan I. Pluralism in Postmodern Perspective // The Postmodern Turn. - Ohio State University Press, 1986.

9. Rushdie S. Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991. - Lnd., 1991.

10. Rushdie S. Midnight's Children. - N.Y.: Penguin Books, 1981.

11. Rushdie S. The Moor's Last Sigh. - Vintage, 1995.

Dmytro Mazin

THE FEATURES OF THE ARTISTIC ACTUALISATION OF THE PROTAGONISTS IN S.RUSHDIE'S NOVELS

The article studies the specific features of the fictional model of the protagonists in the novels of the Anglo-Indian writer S. Rushdie. The interplay of different narrative and semantic elements is being observed in the process of textual and cultural functioning of the main personages.