

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Розин В.М. Художественная реальность романа Салмана Рушди «Флорентинская чародейка» // Культура и искусство. 2024. № 9. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.9.71802 EDN: HBXSMZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71802

Художественная реальность романа Салмана Рушди «Флорентинская чародейка»

Розин Вадим Маркович

доктор философских наук

главный научный сотрудник, Институт философии, Российской академия наук
109240, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Гончарная, 12 стр.1, каб. 310 rozinvm@gmail.com[Статья из рубрики "Культура и власть"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0625.2024.9.71802

EDN:

HBXSMZ

Дата направления статьи в редакцию:

25-09-2024

Дата публикации:

04-10-2024

Аннотация: В статье представлена реконструкция и анализ известной книги Салмана Рушди «Флорентийская чаровница». Не очень понятно, почему она так названа, в романе есть более значимые фигуры, например император Акбар. Ставится вопрос о целостности художественной реальности и особенностях понимания читателями романа. В связи с этой постановкой автор напоминает свое различие двух способов построения современного художественного произведения: в первом художник воссоздает противопоставленный ему мир (включая в ряде случаях и его самого, но как отчужденного), во втором он создает реальность, отражающую особенности его собственного сознания (этот подход назван «приватным реализмом»). Предлагается осуществить реконструкцию, позволяющую понять художественное произведение в отношении того, как оно построено, что хотел сказать его автор, нельзя ли

реконструировать, что он делал, удаляя ли ему замысел, что собой представляло его творчество и т.д. Реализация этой программы выливается в анализ особенностей личности Рушди, а также характеристику основных задач, которые он решает (оживление истории, развлечение читателей, высказывание собственных убеждений). Рушди создает героев, которые живут в двух разных реальностях – исторической и современной, как следствие, отчасти искажается история, а герои приобретают противоречивые черты. Подробно анализируются приемы, с помощью которых создается художественная реальность романа. Первый прием отождествление исторических субъектов с неисторическими, второй – нужное автору соединение сюжетных линий, третий прием, широко используемый Рушди, причем не только для связи разных линий и реальностей, но и для двух других своих целей (развлечения читателей и высказывания собственных мыслей) – это магия и фантастика. Рассматривается вопрос, почему многие читатели плохо понимают «Флорентийскую чародейку». Здесь две причины. Одна связана с самой установкой на понимание: читатели приступают к чтению произведений Рушди, считая, что перед ними обычный роман, а фактически речь идет о жанре приватного реализма. Вторая причина заключается в неподготовленности читателей к работе со столь сложным материалом, предполагающим воссоздание целостного произведения и реальности на основе предлагаемых автором образов, сюжетных линий, тем и прочих выразительных средств.

Ключевые слова:

понимание, непонимание, произведение, художественная реальность, сюжет, реконструкция, сказка, фантазия, вымысел, история

Анна Федотова, написавшая хорошие комментарии к роману Рудши «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей», пишет, что «Бессмысленное дело искать смыслы в романе Рушди. Лучше отдаться океану историй и позволить ему нести вас, ласкать, очаровывать, будить воображение и чувства» [\[11\]](#). С одной стороны, это правильно, почти все романы Рушди содержат столько разных планов, самостоятельных сюжетных линий, вставок самого разного рода, что если в них разбираться, потеряешь ощущение целого и единство переживаний, столь необходимые для художественного произведения, пусть даже его относят к жанру «магического реализма». С другой стороны, осмысление произведения – органический аспект его восприятия и переживания, что впервые в «Поэтике» показал великий Аристотель [\[2\]](#). Обычно осмысление произведения (комментарии) после его прочтения представляет собой пересказ его сюжета или поразивших тем с истолкованием содержания и формы данного произведения. Как например, в комментарии Майи Ставинской.

«Места действия романа Индия и Италия, точнее – столица империи легендарного шаха Акбара Фатехпур-Сикри и Флоренция, далее везде. Константинополь, который как раз в это время становится Стамбулом, Самарканд, откуда родом героиня прекрасная принцесса Кара-Кёз, борт шотландского брига и корабли Америго Веспуччи, отплывающие к берегам Нового Света. С героями тоже полный порядок. Кроме Акбара и Америго еще и Никколо Макиавелли – да-да, тот, что написал трактат “Государь” и обогатил мировую политику термином макиавеллизм. И как это все существует в одной плоскости? Ну, у кого другого вышло бы впрячь в одну повозку быка и трепетную лань, но это Рушди, величайший из сказочников современности. А потому история величайшей красавицы времен и народов Кара-Кёз, умной, самостоятельной и

независимой, которая в обществе своей служанки-двойника и подруги (и не только, хм, подруги) Зеркальца осветит сиянием божественной прелести всю обитаемую вселенную, меняя мужчин и все время безошибочно ставя на победителя. Но не из коварства и корысти, а в стремлении защитить себя и свое достоинство, не позволить мужскому миру растоптать себя, и кто ее осудит, тот не я» [\[10\]](#).

Я в силу своей профессии (философия и гуманитаристика) не удовлетворяюсь обычным прочтением, как правило, стараюсь также понять художественное произведения в отношении того, как оно построено, что хотел сказать автор, нельзя ли реконструировать, что он делал, удался ли ему замысел, что собой представляло его творчество и т.д., все в том же рефлексивном духе. Не был исключением и данный случай. К тому же мне хотелось отнестись к еще одной проблеме – целостности и органичности художественной реальности «Флорентинская чародейка». Как выразилась Ставинская: «Ну, у кого другого вышло бы впрячь в одну повозку быка и трепетную лань», а Аристотель в «Поэтике» прямо писал о целостности художественного произведения: «...части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части изменялось и потрясалось целое. Ведь то, что своим присутствием или отсутствием ничего не объясняет, не составляет никакой части целого» [\[2, с. 2078\]](#).

Теперь конкретно относительно «Флорентийской чародейки». Некоторые читатели в своих комментариях отмечают, что им не удалось соединить в целое различные планы и композиционные построения романа. Например, читатель с ником varvarr пишет: «Невероятно размытый сюжет, не понятый мной посыл, сонм имён, восточных и европейских, куча прозвищ и их переводов... Наверное, я оказался не готов к трепетной лани и коню в одной упряжке под названием "магический реализм"». «Бунтарь» Рушди, на мой взгляд, перегнул палку и сделал это в конъюнктурных интересах...».

Или другой с ником iri-sa: «Всё так надуманно, сказочно и неинтересно абсолютно! Фокусы, снадобья, выдуманная жена, вдруг, откуда ни возьмись, появляющиеся наследники, о которых никто никогда и ничего не знал... Хотя... Подтверждение родственниц, всё же, эти выдумки получили. Столько всего здесь сплелось в единый восточный клубок, а слов, чтобы рассказать, не нахожу. Выдумка на выдумке. Не понравилась ни книга, ни жанр, к которому её относят» [\[12\]](#). Этот роман и уже давно обсуждается за рубежом: отмечается сложность его понимания, а также соединение несоединяемого. Приведу для примера высказывания двух авторов. «Как всегда, – пишет Магдалена Болл, – Рушди удается выйти за рамки "здесь и сейчас" в мир, полный синтеза: запахи, виды, ощущения, тоска, голод, страх, цвет, место и эмоции смешиваются до тех пор, пока не становится слишком много для восприятия читателем... Во многих отношениях "Чаровница из Флоренции" – это история об истории: метапроза, которая рассматривает грань между вымыслом и реальностью и пересекает ее. Это может показаться волшебной сказкой, но психологически, вымысел стоит за большей частью нашей реальности... Однако, отбросив вымышленный императив, для этой истории явно было проведено много исследований. Помимо Акбара Великого, в этом романе есть настоящий длинный список известных людей, от Лоренцо Медичи, Макиавелли, Савонаролы, Боттичелли, Андреа Дориа и даже Елизаветы I... Помимо плотности персонажей и множества второстепенных сюжетных линий и историй, язык книги также грозит подавить ее. Отчасти это естественный стиль Рушди – иметь захватывающие дух богатые предложения, но в этом романе он идет дальше, чем раньше. Временами "Чародейка Флоренции" прогибается под тяжестью своего многословия: Как таковой, это приятный, но запутанный роман, который берет сложный

и увлекательный исторический сюжет и превращает его в нечто совершенно современное. Оставив недостатки в стороне, мало кто обладает таким литературным мастерством, как Рушди. Как он сам говорит: "Язык на посеребренном языке дает достаточно очарования"» [\[13\]](#).

«Мое эссе, – читаем у Андриеску Гарсиа, – направлено на анализ диалектических отношений между исторической реальностью и вымыслом в романе Салмана Рушди "Чародейка из Флоренции". Я укажу на сложную и игровую историю, в которой автор переплетает элементы истории и литературы, игровую историю, которая выходит за канонические рамки постмодернизма, куда роман постоянно помещался критическим истеблишментом, и восходит к истокам, к антропологической функции игры как неотъемлемой человеческой деятельности, которая когда-то была определена Йоханом Хейзингой в книге "Homo Ludens: исследование игрового элемента в культуре"... Рушди удается сломать барьеры между реальностью и вымыслом и с помощью универсальных текстовых механизмов смешать историю и реальность таким образом, что они сливаются. Следовательно, он сочиняет пьесу в рамках вымысла, которая столь же сильна, как сама реальность, и предполагает тот факт, что представление имеет большую онтологическую последовательность, чем само представленное тело или событие. Мы существуем до тех пор, пока о нас пишут и говорят, и ничто в порядке реальности не может быть столь же сильным, как реальность языка» [\[14\]](#).

Если кто-то думает, что речь идет только о Рушди и данном романе, то он ошибается. Похожая реакция многих читателей была, например, на роман «Дети мои» нашей известной молодой писательницы Гузель Яхиной. Вот всего один отзыв.

Галина Юзефович. «Фантасмагорическая действительность внутри романа оказывается метафорой, но метафорой без ключа, ни к чему не отсылающей и зависшей в воздухе... <...> Многократно запутавшись в магических подтекстах, а после из них выпутавшись, переплыл реку прилагательных и наречий, преодолев море поэтических образов, любовно выписанных деталей и прочих вербальных красот, читатель оказывается перед неутешительным выводом: на уровне идеи "Дети мои" опять сводятся к банальному "в любых обстоятельствах человек имеет шанс прожить собственную жизнь со всеми ее горестями, радостями, обретениями и утратами"». Только если в прошлый раз для того, чтобы проиллюстрировать этот нехитрый тезис, Яхина обошлась скромным и понятным сибирским поселком, то на сей раз ей зачем-то потребовалось сооружать целый крупнобюджетный фэнтези-мир, смутно схожий с миром немецкого Поволжья 1920-х годов. В принципе, ненаказуемо, конечно, но мы и с первого раза неплохо поняли» [\[9\]](#).

В статье «Художественная реальность романа Гузель Яхиной "Дети мои"» я показываю, что в настоящее время завоевывает сцену новый способ построения художественного произведения и художественной реальности [\[4\]](#). Художник (писатель, живописец, композитор) не столько воссоздает события, противостоящего ему мира (в него может входить и он сам, но именно как отчужденный), сколько создает на основе этих событий мир, выражающий его собственную личность и сознание (назовем этот подход и жанр «приватным реализмом»). В результате логика, организующая эти события, подчиняется больше его личности и сознанию, точнее это гибридная логика, поскольку нужно удовлетворять и особенностям событий противостоящего мира. Так вот, Рушди, даже при поверхностном взгляде, действует в рамках этой новой традиции (в этом случае лучше отнести его произведение не к магическому реализму, а к приватному), и мне хотелось на пример «Флорентийской чародейки» лучше понять гибридную логику его творчества.

Кое-что об авторе «Флорентийской чародейки»

Рушди, как известно, человек двух цивилизаций и культур – Запада и Востока, что, кстати, отразилось в его романе. Он изучал историю, когда учился в Королевском колледже Кембриджского университета, что опять же сказалось при создании «Флорентийской чародейки». Надо согласиться с тем, что, рассказывая о династии великих Моголов, жизни и столице падишаха Акбара, событиях Италии того времени, или например, перипетиях личности Никколо Макиавелли, Рушди строго придерживается реальной истории, как она описана историками, на работы которых подобно ученому он ссылается в конце книги [\[5, с. 375-380\]](#). Правда, необычно: роман с элементами вымысла и даже мистики и одновременно со ссылками на научные исследования.

Рудши начинал свою карьеру как медийный молодой специалист: артист в театре, журналист, копирайтер в рекламных агентствах, «где он придумал «irresistibubble» для шоколадной плитки «Aero» и кремовых тортов «Naughty but Nice», написал слоган “That'll do nicely” для American Express, в сотрудничестве с музыкантом Ронни Бондом, Рушди написал слова для рекламы ныне несуществующего Строительного общества Бернли, которое было записано в студии Good Earth Studios в Лондоне (Песня называлась “Лучшие мечты” и была спета Джорджем Чендлером)» [\[6\]](#). Став писателем, Рушди не забыл полученные навыки в организации общественных коммуникаций, почти все его произведения ориентированы на развлечение публики. Во «Флорентийской чародейке» эта задача решается двояко. С одной стороны, события организованы по логике детектива: один из главных героев безродный Никколо Веспуччи объявляется себя дядей великого Акбара и читатель почти до конца романа пытается понять, как это возможно, и только в конце эта интрига разрешается, хотя готовится она постепенно. С другой стороны, роман насыщен монбланом интересных сведений, ситуаций, перипетий, причем как реальных (исторических), так и выдуманных двух родов – фантастических, сказочных и вполне реально возможных. Новая и интересная информация, а также переживания необычайных событий так и сыплются на читателя, он почти не успевает все это переварить и осмыслить.

Не так просто понять отношение Рудши к истории и современности. Оно не религиозное, он скептически относится к вере, а религиозный фундаментализм просто считает социальным злом. В интервью Рудши говорил: «Вместо одного железного занавеса возникли множества сообществ, готовых убивать и погибать за свои ограниченные представления об устройстве мира» [\[7\]](#). «Идея сакральности – одна из самых консервативных идей в любой культуре, потому что она стремится превратить все остальные идеи – сомнения, прогресса, перемен – в преступления... Фундаменталист считает, что мы ни во что не верим. Что у него есть абсолютные ценности, а мы погрязли в сибаритстве и компромиссах. Чтобы доказать, что он не прав, мы должны договориться об общих ценностях: поцелуи на публике, сэндвичи с беконом, современная мода, литература, щедрость, вода, равное распределение ресурсов, свобода мысли, любовь. Это наше оружие. Мы победим не войной, а жизнью без страха за свои ценности» [\[8\]](#).

Однако всегда можно задать вопрос, а сами ценности Рудши на чем основываются, на каких китах или черепахах они стоят? Я лично ответ на этот экзистенциальный вопрос не нашел. Кажется, что историю Рушди истолковывает в духе современности, поскольку в романах Рудши герои мыслят часто или современно, или на основе непонятно какой логики, но не средневековой. Современность, как мне кажется, Рудши понимает как социальный хаос и бессмысличество – войны, подозрения, обиды, интриги, конфликты, страдания и прочие действия и процессы, ничем необусловленные и непонятные. Вот и

во «Флорентийской чародейке» вряд ли можно понять обусловленность происходящего. Точнее конкретные причины указаны: это любовь, секс, жажда приключений, желание власти, тщеславие, страх, любопытство и прочее, однако, в целом складывается картина стихии и судьбы, непонятных, непобедимых, влекущих неизвестно куда. Примерно, как это выглядит на поверхности социальной жизни в настоящее время.

Реконструкция схемы построения художественной реальности

Пойдем от автора. Создавая роман «Флорентийская чародейка», Рушди решал несколько задач. Во-первых, оживлял историю средних веков, населяя ее своими героями и их действиями. Дело в том, что для обычного человека (не ученого) прошлая история и непонятна и мертва. Конечно, читая и изучая историю, человек понимает, что рассказывают историки, но, как правило, это знание формальное. Я предполагаю, что и Рушди еще студентом чувствовал этот формализм, а когда стал писать свои произведения, решил его преодолеть. Каким образом? А именно как художник, перевоссоздав историю за счет действий понятных ему людей, превратив их в героев произведения и одновременно участников истории. Почему в качестве героев он взял современных людей? На мой взгляд, потому, что считал, по сути, люди прошлого по своим поступкам, поведению и психике мало чем отличаются от современных. Кстати, это убеждение разделяют и многие маститые современные ученые.

Во-вторых, Рушди создавал художественный нарратив, который бы занимал публику, заставляя читателя переживать, получать удовольствие, жить событиями произведения. Для этого он выстраивал «Флорентийскую чародейку», с одной стороны, как детектив, с другой – населял ее событиями, которые были привлекательны и интересны, а также познавательны (знание истории средневековья).

В-третьих, во «Флорентийской чародейке» так же как и в других своих произведениях Рушди прямо, но чаще скрыто (косвенно) делится своими представлениями на жизнь и людей, реализует, сказали бы психологи, свои желания и ценности. Привлекательность событий в произведении обеспечивается, в том числе, именно современностью авторских событий. Здесь, например, обсуждение героями проблем власти, феминистские сюжеты, психологические (отношение между Я и Мы, проблема художественного восприятия невидимого, рефлексия своих поступков). В целом события должны были склонить читателя задуматься над современной жизнью, например, социальным хаосом и бессмыслицей. Связь истории и современности отмечают многие комментаторы «Флорентийской чародейки».

Решая собственно художественную задачу, Рушди создает героев, которые живут в двух разных реальностей – исторической и современной. Герои его романа двулики: с одной стороны, честно воспроизводят поступки и речи исторических персонажей (эти речи и поступки Рушди взял из исторических книг), но с другой говорят и переживают как современные люди. Вот три примера. В одном падишах Акбар, раздраженный усами и поведением побежденного правителя города, рубит ему голову, что, конечно, просто исторический факт, но тут же он начинает рефлексировать и переживать в духе, характерном для современной личности. «Щенок, зазнайка, воображает, что умнее всех, – с раздражением подумал Акбар...и с возгласом «Аллах Акбар», что могло означать «Аллах велик» или же «Акбар Всемогущий», отрубил жалкому прыщу его наглую, несговорчивую и вмиг ставшую абсолютно никчемной голову.

После убийства князька, как всегда в подобных случаях Акбара посетил знакомый демон одиночества...Одно из главных противоречий его натуры в том и заключалось, что он,

будучи не только философствующим и плачущим убийцем, но еще и эгоцентриком, привыкшим к раболепию и лести, тем не менее тосковал по совсем иному миру, такому, где он мог бы встретить равного себе, родственную душу, брата по разуму, человека, с которым можно было делиться мыслями, обмениваться знаниями, испытывая и даря радость общения; он мечтал о таком устройстве мира, при котором можно было бы одержать над противником верх не посредством кровавой расправы, но способом более приятным, хотя и требующем напряжения всех умственных сил, – то есть в ходе диспута» [\[5, с. 47-48\]](#).

Очень сомнительно, что Акбар, считавший себя ну если не богом на небе, то богом для своих подданных, мог иметь такие гуманные мысли. Средневековый император и король в принципе не могли так мыслить. Какой «брать по разуму», разум направлял Бог, от него же разум у падишаха или царя, но не у обычных людей. Например, Иван Грозный в Посланиях к Курбскому и другим лицам возводит свою родословную «от Августа-cesаря и его брата Пруса к Рюрику и киевским князьям». Божественное происхождение русских царей, по мнению Ивана Грозного, оправдывает «неограниченность прерогатив царской власти: царь не должен быть никем и ничем связан в своих действиях; он не отвечает за свои поступки перед подданными, но лишь перед богом, поэтому и стоит выше закона, и даже если поступает неправедно – это лишь грех, а не преступление» [\[3, с. 44\]](#). К подобным же выводам, несмотря на весь свой гуманизм, приходит и Акбар.

«Он не желал, чтобы его считали божеством, и в то же время искренне верил в свое право на абсолютную власть. Но тогда получалось, что посетившая его странная мысль о благе неподчинения просто кощунственна. Его власть над жизнью других основана на праве сильнейшего. Чья власть, тот и прав – и именно этот принцип должен быть основополагающим для любого реалистически мыслящего государя, все прочие рассуждения, в том числе и на тему добродетели, являются не более чем удобным прикрытием» [\[5, с. 328-329\]](#)

Второй пример. Макиавелли возвращает к жизни пленницу, очень красивую девушку, которая была загипнотизирована и превращена в своеобразное сообщение «Дворец воспоминаний» (она ничего не помнила, кроме текста, который нужно было передать, в том числе Макиавелли). Снимая гипноз, Макиавелли рассчитывал, что девушка сможет его полюбить, но результат был неожиданный и страшный – вспомнив свою жизнь, девушка выбросилась из окна и погибла. Историю с девушкой явно придумал Рушди, но она вполне могла иметь место в средневековье, а вот переживания Макиавелли (или комментарии автора, от кого сделан этот текст непонятно) после ее гибели очень современные и совсем нехарактерные для тех времен.

«Ты можешь как-то существовать, пока твой мозг спит, пока не осознаешь, что с тобой сотворила жизнь. Зато когда способность мыслить возвращается к тебе, то сойти с ума ничего не стоит. Разбуженная память может нанести тебе непоправимый вред. Память о множестве унижений, насилий, совершенных над телом твоим, память о великом множестве мужчин, обладавших тобой – это уже не дворец («дворцом воспоминаний» называлась описанная Цицероном техника запоминания большого объема информации. – В.Р.), это просто бордель воспоминаний. А вдобавок – безжалостно-трезвое осознание того, что все дорогие тебе люди мертвы и неоткуда ждать спасения... Тогда и тебе, как и всем остальным, следует умереть. Надо бежать, бежать стремительно, чтобы не успеть ничего почувствовать, и преодолеть стеклянное препятствие между двумя мирами так, будто стекло стало воздухом, а воздух стеклом и, пока ты летишь, он осыпает тебя осколками. Как хорошо падать. Как хорошо выпасть из жизни» [\[5, с. 208\]](#).

Третий пример. Речь идет о содержании, навеянном многочисленными визуальными рефлексиями современной литературы и телевидения (изображения выходят в мир или зритель переходит в экран, в реальность изображения). В данном случае изображение изумительно прекрасной принцессы Кара-Кёз («Черноглазки») из рода Моголов, созданное гениальным художником Дешвантом, оживает и вступает в общение с людьми, а художник наоборот уходит в мир своей картины (кстати, одна из первых подобных рефлексий – «Портрет» Гоголя, где изображение ростовщика оживает, пересчитывает золотые монеты, которые затем, проснувшись, подбирает герой).

«Дешвант немедленно принялся за работу, и вскоре у него появилась целая серия великолепных рисунков... По мере того как Дешвант создавал новые картины, представлявшие Кара-Кёз в расцвете красоты и юности, все яснее становилось, что его кисть обладает прямо-таки магической силой. Изображения были столь полны жизни, что Бирбал (великий визирь и близкий друг императора Акбара, мудрый и остроумный человек. – В.Р.), когда увидел их в первый раз, пророчески молвил: «Я боюсь за Дешванта. Он настолько увлечен этой давно умершей женщиной, что ему будет трудно оторваться от нее и вернуться в настояще... несмотря на неусыпное наблюдение, художнику удалось бесследно исчезнуть... Тайну, как и следовало ожидать, разгадал Бирбал. Спустя восемь дней после исчезновения Дешванта этот самый проницательный из придворных Акбара в надежде отыскать ключ к исчезновению художника, обратил внимание на некую странность, которая оставалась до сих пор незамеченной. Казалось, в нижнем левом углу рисунок чуть-чуть вышел за формат, выбранный художником, и был продолжен под широким орнаментальным обрамлением. Картину вернули в мастерскую, туда же последовали сам Акбар, а также Бирбал и Абу-Фызл. Под руководством обоих мастеров-персов обрамление было осторожно отделено от листа и, когда скрытый кусочек живописи предстал взорам присутствующих, раздался всеобщий возглас изумления: там, сгорбившийся как маленькая черепаха, с прижатым к груди рулоном рисунков, стоял Дашвант – великий живописец... Дашвант, сбежавший в тот мир, где жила скрытая от всех принцесса» [\[5, с.132,138,140-141\]](#).

Следующий вопрос, каким образом Рушди связывает, соединяет в единство романного повествования (нarrатива произведения) историю и перипетии героев (исторические события с действиями вымышленных персонажей, как исторических, как и не исторических). Первый прием отождествление исторических субъектов с неисторическими. Так, например, Акбар – исторический субъект и субъект вымышленный, рассуждающий как современный человек и разбирающийся с самозванцем Никколой Веспуччи. Аго Веспуччи и реальный друг Никколо Макиавелли и тот, кто страстно полюбил прекрасную Кара-Кёз с Зеркальцем (ее служанкой как две капли похожей на свою госпожу) и отправился вместе с ними в Новый свет, став мужем обоих. Кара-Кёз и потомок, утверждает Рушди, Великих Моголов (сестра Бабура, основателя империи) и принцесса, оказавшаяся после многих бед в Италии под защитой Антонино Аргальи, а потом вместе с Зеркальцем уехавшая в Америку. Джодха и созданная воображением Акбара идеальная возлюбленная и третья реальная его жена Мириам уз Замани, дочь амберского раджи из рода Качхвахов.



Мириам уз Замани. Она также упоминалась
под несколькими другими именами,
включая Джодха Бай.

Интересно, что подобное отождествление никак не касается исторических событий, поскольку выбраны или события, не сказывающиеся на истории, или субъекты, существование которых невозможно доказать. Например, как в случае Кара-кёз или Джодхи. Профессор Ирфан Хабиб, бывший председатель Индийского совета по историческим исследованиям, говорит: «“Не было никакого исторического персонажа по имени Джодха Бай”. Это правда, что Акбар женился на старшей дочери правителя Амбера Раджи Бхармала, но ее имя нигде не упоминается».^[11] И все же вопросы возникают, например, Аго Веспуччи, покинувший Флоренцию ради Кара-Кёз и уехавший в Америку, формально очень похож на **Америго** Веспуччи, открывшего вместе с Колумбом Новый Свет (однако, известно, что Америго вернулся на родину и умер там же, в отличие от Аго скончавшегося в Америке).

Второй прием – нужное соединение сюжетных линий. Так линия родства Великих Моголов переходит в линию событий во Флоренции и затем жизни Кара-Кёз с Зеркальцем и Аго Веспуччи в Америке. Линия приключений и перипетий жизни Никколо Веспуччи, сына дочери Зеркальца и Аго, соединяется с определенной частью жизни и правления Акбара. Не все у Рушди сходится в плане времени, но, с одной стороны, на помощь приходит магия, а с другой – разрыв во времени можно использовать с пользой, например, для введения новых событий (так Акбар не верит Никколо и отсылает его от себя).

«Человеку, который перед нами, – говорит Гюльбадан-бегум, тетя Акбара, – тридцать, ну тридцать один – никак не больше. Из этого следует, что если принцесса добралась до Италии, как говорит нам этот мужчина, и если, по его заверениям, он ее родной сын, то она должна произвести его на свет приблизительно в шестьдесят два – шестьдесят четыре года. Что ж, если подобное чудо действительно имело место, тогда он и вправду дядя Вашему Величеству, сын сестры вашего деда и имеет все права называться принцем. Но в шестьдесят два года не рожают, так что эта версия не проходит. <...>

– Во-первых, – сказала Хамида-бану, мать Акбара, – исчезнувшая принцесса, как известно, была колдуньей и знала секрет вечной молодости, так что вполне возможно,

ей удалось сохранить молодость, красоту и даже родить на седьмом десятке...

– Предположим, – поддержала Гюльбадан, – этот человек не врет и упомянутая принцесса со своим вояжом много лет тому назад действительно добралась до Италии. Тогда возможно, что материю стоящего перед нами человека стала не царственная возлюбленная этого Аргальи...

– А ее дочь, – закончил за нее император <...>

– Моя мать Кара-Кёз, – сказал Никколо Веспуччи, – сестра вашего деда. Она была чародейкой, она умела останавливать время.

– Неправда, – решительно проговорил Акбар, – этого она не умела» [\[5, с. 125-127, 363\]](#)

Третий прием, широко используемый Рушди, причем не только для связи разных линий и реальностей, но и для двух других своих целей (развлечения читателей и высказывания собственных мыслей) – это магия и фантастика. Однако стоит отметить, что, как правило, соответствующие события не берутся Рушди с потолка или изобретаются самостоятельно, они уже есть в культуре. Рассмотрим два примера: образ Джодхи, которую Акбар воссоздал своим воображением и оживил, но только для себя, и усмирение бешеного слона, который должен был растоптать Никколо.

Нет ничего необычно в создании в своем воображении идеальной возлюбленной, но Акбар не только создает Джодху, но и общается с ней, разговаривает и даже ее любит как обычную женщину, и это при том, что он в романе выглядит как рациональный человек (вспомним, что он говорит Никколо: «Неправда, Кара-Кёз не умела останавливать время!»). В психиатрии общение со своей проекцией и образом, восприятие их как живого человека квалифицировали бы как шизофрению. Акбар – шизофреник и одновременно мудрый правитель и муж, «крутой», сказали бы наши дети.

«От одной из жен воображаемая и самая любимая супруга взяла красоту, от другой – веру, от третьей – несметные богатства. Однако характер императора придумал сам. В бескорыстности, во вниманию к малейшему желанию господина, в готовности отдать себя в его распоряжение в любое время дня и ночи ей не было равных среди живущих. Она была нереальна и совершенна – какой бывает мечта <...>

Она была почти уверена: стоит ей выйти за дворцовые стены, как чары утратят силу и она перестанет жить <...> Джодха знала, что ее сиятельный супруг унаследовал от своих предков дар колдовства <...> Она ведь тоже колдунья. Она наколдовала себя. Ей нужно околдовать всего лишь одного человека, и он уже здесь, рядом. Он не пошел к другим женам. Он пришел за наслаждением. <...> Она ждала...но тонкости любовного акта утратили для него всякую привлекательность, он стремился поскорее овладеть ею и на этом поставить точку» [\[5, с. 57, 58, 60, 62, 65\]](#).

Эпизоду с бешеным слоном предшествовали два других: в первом Никколо Веспуччи проходит во дворец императора, спокойно преодолевая многочисленную стражу (его любовница Мохини-Скелетина обладала даром придавать своим клиентам такие запахи, которые открывали все двери), во втором, Никколо обвинили в лжи, в присвоении чужого священного имени и приговорили к казни путем растоптания бешеным слоном. Но благодаря запаху он остался цел и невредим.

« – Прежде чем тебя допустят до императора, тебе придется задабривать многих, – предупредила Мохини. – Поэтому аромат для Его Величества запрячу поглубже, под

запахи, которыми тебе придется охмурять стражу и прочих. В присутствии императора все они улетучатся, останется лишь самый главный. <...>

Пленнику развязали руки – с их помощью он никак не мог спасти себя, а всего лишь принял бы смерть с большим достоинством. Осужденный протянул руки наверх, к слону, и на глазах у всех собравшихся слон неожиданно успокоился, позволил погладить себя, а затем и знать, и простолюдины одновременно ахнули от изумления: слон бережно обвил хобот вокруг тела пленника, приподнял его – и вот уже желтоволосый чужак сидит на слоновьей спине, словно какой-нибудь принц» [\[5, с. 75, 109\]](#).

Не напоминает ли способность Мохини составлять запахи, управляющие поведением людей, способности Жан-Батиста Гренуя, героя романа «Парфюмер» Патрика Зюскинда – один к одному. Роман Зюскинда вышел в 1985 году, а Рудши впервые в 2008. Почему бы Рушди не включить роман Зюскинда в список своей литературы, но его там нет. В данном случае, меня все же интересует не это обстоятельство, а то, что Рудши опирается на нарратив, уже существующий в культуре. И большинство его заимствований именно такие, что не плохо, скорее хорошо, другое дело, как подавать публично такие вещи.

История с запахами конечно фантастическая, отчасти сказочная, поскольку герой к удовольствию читателя остается цел и невредим в совершенно безвыходной ситуации. И подобных фантастических эпизодов в книге Рушди немало, в том числе, первое явление во дворце Кара-Кёз и самый последний, где давно умершая Кара-Кёз возвращается к императору.

(Первое явление Кара-Кёз). «Стало смеркаться. Слуги внесли свечи, и в воздухе запасло камфорой. На задней, сплошной, стене зажгли светильники с фитилями, пропитанными хлопковым маслом, и в их свете тени двух женщин затанцевали на резных решетках-джали. В этот момент на другой половине дворца фантазия императора, его кхаял, обрела окончательно и бесповоротно новый облик...на решетчатых джали плясали уже не две, а три тени, и у них (матери и жены Акбара. – В.Р.) на глазах все четче, все яснее прямо из воздуха в клубящихся сумерках стала проступать фигура женщины. Губы ее слегка улыбались

– Ты не Джодха! – пролепетала царица-мать.

– Верно, – проговорило видение, и ее черные глаза насмешливо сверкнули. Джодха-бай ушла. Она больше не нужна императору. Отныне подле него всегда буду я. <...>

(Возвращение) «Ночью к нему в шатер явилась скрытая принцесса Кара-Кёз во всем блеске своей было красоты...села у его ног и нежно коснулась его руки. Ночь кончалась. Прошлое утратило для него все всякое значение. Осталось лишь настоящее – ее глаза. В их завораживающем свете сместились, сдвинулись и слились воедино все поколения...

– Вот видишь, – сказала она, – я здесь. Ты дозволил мне вернуться. Теперь, о хранитель Вселенной, я принадлежу тебе одному.

«О да, любовь моя, – подумал Акбар. – О да, покуда ты не решишь иначе» [\[5, с. 344-345, 373-374\]](#).

Зададимся вопросом, почему многие читатели плохо понимают «Флорентийскую чародейку». На мой взгляд, здесь две причины. Одна связана с самой установкой на понимание: читатели приступают к чтению произведений Рушди, считая, что перед ними обычный роман, ну там в жанре исторической литературы с элементами вымысла и

сказки, или, в крайнем случае, в жанре постмодернистской литературы. Но все же, считают они, Рушди описывает определенный существовавший или вымышленный мир, мир, противостоящий автору. Но Рушди, как я отмечал, пишет произведение в жанре приватного реализма, создает художественную реальность, в значительной степени выражающую содержания и особенности его сознания. Чтобы Рушди (или, скажем, Умберто Эко, Гузель Яхину) понимать, нужно, во-первых, сменить установку на понимание, во-вторых, иметь определенный интерес к проблемам и дискурсам подобных мастеров.

Вторая причина в неподготовленности читателей к работе со столь сложным материалом, предполагающим воссоздание целостного произведения и реальности на основе предлагаемых автором образов, сюжетных линий, тем и прочих выразительных средств. Вот здесь, естественно, нужна помочь автора и, на мой взгляд, Рушди недостаточно это понимает. Как я показываю, многие его герои противоречивы, их перипетии искажают исторические события, трудно понять, как между собой связаны отдельные сюжетные линии.

Есть еще одно обстоятельство: Рушди живописует мир социального хаоса, борьбы, интриг, несправедливости, страданий. Людьми правит желание власти, обогащения, наслаждения, секса. В таком мире человеку, ориентированному на добро, мир и справедливость вряд ли хочется жить, поэтому-то, думаю, «Флорентийская чародейка» чужда многим читателям. Известный израильский писатель Меир Шалев тоже воссоздает социальный мир, идущий непонятно куда. Тем не менее, это не мир хаоса, и его героям сочувствуешь, поскольку они похожи на нас не только в плане человеческих слабостей, но и положительных устремлений.

Библиография

13. A review of The Enchantress of Florence by Salman Rushdie (2009).
<https://compulsivereader.com/2009/03/09/a-review-of-the-enchantress-of-florence-by-salman-rushdie/>
14. Acta Universitatis Sapientiae, Philologica (2016). 8, 1. 79–97. Literature as Enchantment or the Regained Grandeur of the Novel: An Essay on Salman Rushdie's Novel The Enchantress of Florence Anca ANDRIESCU GARCIA Valdosta State University (Georgia, USA) English Language Institute aogarcia@valdosta.edu

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет статьи «Художественная реальность романа Салмана Рудши «Флорентинская чародейка»» - всестороннее исследование художественной и философской ткани указанного произведения.

Методология исследования разнообразна и включает сравнительно-исторический, аналитический, описательный и др. методы.

Актуальность статьи необычайно велика, особенно в свете возросшего интереса современного научного сообщества к истории и культуре Востока, в т.ч. литературе.

Научная новизна работы также не вызывает сомнений, равно как и ее практическая польза.

Перед нами – достойное научное исследование, в котором стиль, структура и содержание полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Оно отличается обилием полезной информации и важными выводами. Статья четко и логично выстроена, имеет 3 части: введение, основную часть и выводы.

«Введение. Постановка проблемы» - называется вводная часть, в которой автор знакомит нас с романом и делает краткий, но достаточно емкий обзор критической литературы и читательских отзывов. Далее идет т. н. «Основная часть: Кое-что об авторе «Флорентийской чародейки» и Реконструкция схемы построения художественной реальности» - последняя часть представляется нам наиболее удачной. Но, прежде чем перейти к оценке несомненных достоинств этой во всех отношениях перспективной работы, кратко перечислим ее недостатки – это и есть то, что обозначил автор как «Введение. Постановка проблемы» и «Основная часть». Мы советуем ему убрать эти заголовки – во-первых, ясно и так, какие части исследования перед нами (тем более, что собственно постановки проблемы в этой части и не содержится), и возникает тавтология и перегружение хорошего текста ненужной информацией. А вот деление на главы нам представляется весьма удачным, как и вставка рисунка («Мириам уз Замани. Она также упоминалась под несколькими другими именами, включая Джодха Бай»). Нам также хотелось бы положительно отметить стиль авторского повествования – выдвигая какой-либо тезис, автор подкрепляет его примерами, и это выглядит весьма убедительно с научной точки зрения, а для читателя представляет особый интерес и доступность: «Пойдем от автора. Создавая роман «Флорентийская чародейка», Рушди решал несколько задач. Во-первых, оживлял историю средних веков, насыняя ее своими героями и их действиями. Дело в том, что для обычного человека (не ученого) прошлая история и непонятна и мертвa. Конечно, читая и изучая историю, человек понимает, что рассказывают историки, но, как правило, это знание формальное. Я предполагаю, что и Рушди еще студентом чувствовал этот формализм, а когда стал писать свои произведения, решил его преодолеть. Каким образом? А именно как художник,

перевоссоздав историю за счет действий понятных ему людей, превратив их в героев произведения и одновременно участников истории. Почему в качестве героев он взял современных людей? На мой взгляд, потому, что считал, по сути, люди прошлого по своим поступкам, поведению и психике мало чем отличаются от современных. Кстати, это убеждение разделяют и многие маститые современные ученые.

Во-вторых, Рушди создавал художественный нарратив, который бы занимал публику, заставляя читателя переживать, получать удовольствие, жить событиями произведения.

Для этого он выстраивал «Флорентийскую чародейку», с одной стороны, как детектив, с другой – населял ее событиями, которые были привлекательны и интересны, а так же познавательны (знание истории средневековья). Эта доверительная форма обращения к читателю и опора на собственный авторский опыт обладает особой убедительностью.

Повествование анализируется исследователем поэтапно, очень тщательно и детально, и так же доносится до читателя результат этого анализа: «Второй прием – нужное соединение сюжетных линий. Так линия родства Великих Моголов переходит в линию событий во Флоренции и затем жизни Кара-Кёз с Зеркальцем и Аго Веспуччи в Америке. Линия приключений и перипетий жизни Никколо Веспуччи, сына дочери Зеркальца и Аго, соединяется с определенной частью жизни и правления Акбара. Не все у Рушди сходится в плане времени, но, с одной стороны, на помощь приходит магия, а с другой – разрыв во времени можно использовать с пользой, например, для введения новых событий (так Акбар не верит Никколо и отсылает его от себя). <...> Третий прием, широко используемый Рушди, причем не только для связи разных линий и реальностей, но и для двух других своих целей (развлечения читателей и высказывания собственных мыслей) – это магия и фантастика. Однако стоит отметить, что, как правило, соответствующие события не берутся Рушди с потолка или изобретаются самостоятельно, они уже есть в культуре. Рассмотрим два примера: образ Джодхи, которую Акбар воссоздал своим воображением и оживил, но только для себя, и усмирение бешеного слона, который должен был растоптать Никколо». Такой стиль, как мы уже отметили, отличается необычайной убедительностью и является, на наш взгляд, основным достоинством этой прекрасной работы.

В таком же ключе автор строит и свои финальные выводы: «Зададимся вопросом, почему многие читатели плохо понимают «Флорентийскую чародейку». На мой взгляд, здесь две причины. Одна связана с самой установкой на понимание: эти читатели приступают к чтению произведений Рушди, считая, что перед ними обычный роман, ну там в жанре исторической литературы с элементами вымысла и сказки, или, в крайнем случае, в жанре постмодернистской литературы. Но все же, считают они, Рушди описывает определенный существовавший или вымышленный мир, мир, противостоящий автору. Но Рушди, как я отмечал, пишет произведение в жанре приватного реализма, создает художественную реальность, в значительной степени выражающую содержания и особенности его сознание. Чтобы Рушди (или, скажем, Умберто Эко, Гузель Яхину) понимать, нужно, во-первых, сменить установку на понимание, во-вторых, иметь определенный интерес к проблемам и дискурсам подобных мастеров.

Вторая причина в неподготовленности читателей к работе со столь сложным материалом, предполагающим воссоздание целостного произведения и реальности на основе предлагаемых автором образов, сюжетных линий, тем и прочих выразительных средств. Вот здесь, естественно, нужна помочь автора и, на мой взгляд, Рушди недостаточно это понимает. Как я показываю, многие его герои противоречивы, их перипетии искажают исторические события, трудно понять, как между собой связаны отдельные сюжетные линии». Это лишь часть из сделанного автором заключения.

Библиография исследования достаточна, включает основные источники по теме. Она оформлена корректно.

Апелляция к оппонентам широка и сделана на достойном профессиональном уровне. На наш взгляд, статья будет иметь большое значение для разнообразной читательской аудитории - литературоведов, студентов и педагогов, историков, и т.д., а также всех тех, кого интересуют вопросы изучения литературы и международного культурного сотрудничества.