

МИСТИКА И РЕАЛИЗМ „ФЛОРЕНТИЙСКОЙ ЧАРОДЕЙКИ” РУШДИ: КЛЮЧИ К ХРОНОТОПУ

Розглядаються умови постановки проблеми поетики містичного в сучасному науковому дискурсі. Пропонується шлях дослідження „містичного” як тексту, тобто як структури, в її зв'язках із структурами „реальності”. Досліджуються окремі аспекти поетики С. Рушді в романі „Флорентійська чародійка”. Ключами до прочитання обрані концепції „хронотопу” М. Бахтіна, „відкритого твору” У. Еко і „акціональних кодів” Р. Барта. Аналізуються умови існування „містичного” в літературному тексті. „Магічний реалізм” роману представлено як продовження казок Шехерезади і як іманентна риса постмодерністського літературного твору епохи „лінгвістичного повороту”. Цілісність, створена Рушді, показана як художньо-історичне ціле людини-мага-автора в центрі свого світу.

Ключові слова: *поетика містичного, маг, текст, лінгвістичний поворот, магічний реалізм, відкритий твір, ієрархія, С. Рушді.*

Кто такой мистик у Салмана Рушди и что такое у него „мистическое”? Названия ряда текстов этого автора („Сатанинские стихи”, „Дети полуночи”) указывают на ту темную область то ли нашего опыта, то ли фантазии, которая с заметно большей смелостью исследуется поэтами, чем учеными. Разработка темы могла бы вестись в рамках общей проблемы „поэтики мистического” – однако проблема эта пока не поставлена. Потому одна из задач нашей работы – внести свой вклад в постановку проблемы и очертить рамки дискурса, во многом уже ее подготовившего. Мы кратко остановимся на нескольких методологических моментах, но основные усилия направим на поиски ответа на поставленный в начале вопрос, ограничившись поисками мистического в структуре одного романа С. Рушди под названием „Флорентийская чародейка”.

Возможность разговора о поэтике мистического представляется вполне подготовленной: XX век стал свидетелем заново осознанного интереса науки к различным аспектам „мифа” и „мифического”, при этом исследования мифологии ведутся в контексте исследований языка и текста. Язык как звучащий дискурс (*parole* Соссюра) оказывается ответственным за мифы, которыми живет культура: текст-язык создает мифы, он же их разрушает. Близость и даже гомогенность языка (*parole*) и мифического – одна из тем, развернутых, в частности, в работах Ролана Барта и Мишеля Фуко. О неразрывной связи мифического и мистического мы читаем также у А. Ф. Лосева: „От мистики все равно не отделаться, раз миф претендует говорить о мистической действительности” [5, с. 33]. Свою „Диалектику мифа” Лосев строил на использовании литературно-художественных описаний, анализируя

мифическое сознание и последовательно выводя из него формулу мифа как „жизненно ощущаемой и творимой вещественной реальности”, „живого субъект-объектного взаимообщения”, „реально, вещественно и чувственно творимой действительности, отрешенной от обычного хода явлений” [5, с. 95].

Теоретическая мысль XX века саму эту „творимую реальность” начала формулировать в терминах текста: текст оказывается не только материалом для исследований, но и объектом, конструирование которого теперь начинается с деконструкции. В понимании М. Бахтина текст рождается в диалогичности, в „сложности двустороннего акта познания-проникновения” [2, с. 7], а предметом гуманитарного знания выступает „выразительное и говорящее бытие” [2, с. 8]. Исследователь ищет „...чужие мысли, смыслы, значения..., реализованные и данные <ему> только в виде текста” [1, с. 307]. Метафизические и герменевтические интенции Бахтина в отношении связей мира, обнаруживаемых средствами интерпретации текста, находят интересное продолжение в строгом материализме семиотика У. Эко, размышляющего об опыте „тотальности”: „Начиная от структур, которые *движутся*, и кончая теми, *в которых движемся мы сами*, современная поэтика предлагает нам целую гамму форм, взывающих к изменчивым перспективам, к самым разным истолкованиям” (выделено автором. – В. Х.) [9, с. 105]. В этой связи Эко говорит о концепции „открытого произведения”: „никакое произведение искусства в действительности не является „закрытым”, каждое *в своей внешней завершенности* содержит бесконечное множество возможных „прочтений” (выделено нами. – В. Х.) [9, с. 105].

Таким образом, ныне филологи стоят перед проблемой текста как целостности, обладающей лишь внешней завершенностью, с его особенными структурами и с его условием множественных толкований, где любые темы оказываются не столько „содержанием”, сколько частью структуры текста. В этом направлении ведутся сегодняшние дискуссии о произведении искусства как о „тексте” и о „тексте человеческой культуры”. Здесь же возможно и начало разговора о тексте мистического.

Итак, если научное исследование мистического вообще возможно, в современном мире оно должно принять текстологический характер и вестись в той или иной близости к так называемым прецедентным текстам (о прецедентных текстах в культуре см., напр., [7]). Поэтика мистического не может избежать философии языка: по убеждению В. Бибихина, „даже миф в сравнении с языком больше наблюдает, упорядочивает, классифицирует” [4, с. 70]. Дискурс „языкового поворота” выдвигает концепции языка (*parole*) как „не-знания”, как сферы сна, безумия, искусства, самостоятельной творящей силы и текста, в котором художественное творчество неотделимо от художественного восприятия (см., напр., [8, с. 28-76]).

Предмет нашего интереса – маг во „Флорентийской чародейке” Рушди. Из недавних русскоязычных монографий, исследовавших схожие и близкие темы, назовем: „Искусство и миф” С. Батраковой (2002), „Лабораторию Логоса” В. Фещенко (2009), „Мистерию всепобеждающей

любви” Н. Лысюк (2008), „Русскую литературу начала XX века и оккультизм” Н. Богомолова (1999). В каждой из названных работ – свой собственный предмет исследования, каждая из них по-своему приближается к разговору о поэтике мистического, но лишь в одном случае задача автора практически совпадает с нашей, осуществляя исследование „мистического” в отдельно взятом романе современного автора. Н. Лысюк описывала „Мистерию всепобеждающей любви” в „Мастер и Маргарита” Булгакова. Выбранный исследовательницей путь „рассмотрения романа сквозь призму постулатов мистических учений” [6, с. 2] представляется нам, однако, не самым удачным – постулаты, иногда кажущиеся выбранными произвольно, применялись к тексту романа Булгакова как бы извне, в качестве матрицы, существующей независимо от текста. Мы же не хотим ничего искать вне нашего текста, по крайней мере до того, как начнем читать его.

Известные нам русско- и украино-язычные работы о творчестве Салмана Рушди посвящены, в основном, анализу постмодернистских оснований его текстов (см., напр., Мазин, 2003) и особенностям его „магического реализма” (Н. Шамсутдинова, 2008). Тем самым наше прочтение недавнего романа Рушди становится, в дополнение к нашим собственным целям, также небольшим звеном в продолжение начатой другими литературоведческой работы.

Разговор о „магическом реализме”, к которому относят романы Рушди, имеет непосредственное отношение к нашей теме: 1) в связи с текстами этого направления активно ведутся дискуссии о „мистическом” в его связях с „магическим”, „чудесным” и „фантастическим”; 2) сам термин „магический реализм” представляет собой оксюморон, обнаруживающий и „насильственные отношения несовместимых понятий”, и „полезность в описании определенных нарративных модусов” [10, с. 1]. Общая схема взаимоотношений магического и реалистического в этих текстах исследуется многими авторами [см. 10; 11]: в плане содержания они содержат неустранимую стихию фантастического, имманентного *внутренней логике и внутренним законам* текста. При этом события и характеры развиваются в легко узнаваемой нами реальности, в мире, хорошо нам знакомом, в нашем собственном мире. Здесь мы и приступаем к поиску структур „мистического” в структурах одного романа.

Событийные ряды „Флорентийской чародейки” разворачиваются в период позднего Ренессанса; главная, хоть и не самая очевидная сюжетная линия – личная история правителя империи Великих Моголов. Одна из страниц этой истории рассказывает о любимой жене императора Акбара красавице Джодхе, сотворенной собственным воображением императора. Именно Джодха говорит нам о том, что „сотворение реального из мечты – деяние сверхчеловеческое” [13, с. 58] и не решается назвать своего мужа фантазером – а иначе, кем тогда окажется она сама? [13, с. 60]. Кроме того, Джодху иногда мучат страхи – возможно, она существует, лишь пока император не разуверился в возможности ее существования? И будет ли она жить, если он умрет? [13, с. 61]. Джодха

самым невинным способом озвучивает самые сложные вопросы метафизики: о жизни и смерти, о создателе и создании, о реальном и сноподобном, но делает это из той точки лично-исторического пространства, где вопросы задаются персонажем романа и обоснованы его (ее) собственным статусом, в случае Джодхи – ее бытия как продукта воображения ее мужа-правителя-мага. Она же выдвигает главное условие своего призрачного бытия – это вера создателя в существование им созданного.

Перед нами результат сложного смещения реальных и невозможных для обыденного сознания фактов. Таинственное отсутствие в исторических хрониках свидетельств о Джодхе, жене Великого Акбара, не мешает ей оставаться в истории любимым персонажем восточных мифов и сказок. В тексте романа фактичность существования вымышленного персонажа конструируется с хорошо знакомой интроспективному поиску убедительностью, где условие фактического существования субъекта – его собственное осознание этой фактичности. Мистическое живет в структурах реального, которое оставляет для него место.

„Флорентийскую чародейку” завершает список изученной Рушди литературы, по образцу оформления современных научных работ – на семи с половиной страницах представлены названия авторитетных трудов, написанных на разных языках, в разные эпохи, для разных целей. Рассматриваемый нами роман мог бы восприниматься как историческая хроника – если бы не свойственный жанру хроники ход рассказа, ведущегося множеством рассказчиков, его неустраняемая ироничность, чувственность, интроспективные ракурсы, а также молниеносность смены перспектив, масштабов, углов зрения. У этого романа нет „содержания”. Три раздела включают девятнадцать глав, каждая из которых не столько называется, сколько начинается: в качестве названия звучит первая половина первого предложения следующей главы. Иной раз читатель не понимает, в чьем сознании он оказался, чьими глазами видит и чьим голосом говорит. Отметим, что свой уже написанный роман Рушди корректировал ради устранения возникающих сложностей для чтения – задачей автора, как он сам о том говорит, было написание интересной истории, основанной на реальных исторических фактах и не претендующей быть версией прошлого – но лишь интересным рассказом о нем. Перед нами еще одно свидетельство постмодернистского письма с его смешением стилей, жанров, тем, озвучиваемых и угадываемых интенций.

В „магическом реализме”, как было частично показано, все мистическое, магическое, мифическое, все экстраординарное, метафизическое, сверхчеловеческое, невозможное представляется сферой, гомогенной миру обыденного и понятного – но только структуре того обыденного, в котором мистическое служит одним из условий реального. Структуры искомого нами „мистического” гнездятся и разветвляются в каждом из множества голосов романа, но также в тех связях, которые всех их объединяют, и романно, и исторически.

Обнаружению этих связей замечательно служит выделение „акциональных цепочек” (Р. Барт), что мы уже начали в рассказе о Джодхе.

Центральная из выделенных нами акциональных цепочек – тема рассказа и самого рассказывания историй. Ирреальное становится оборотной стороной реального как рассказ, который выходит из-под власти рассказчика, постоянно превращается в рассказ другого, перетекает в рассказываемое другим, оказывается рассказом о другом, не только о том, о чем повествует рассказчик. Это подтверждается и самой тканью текста, и в чисто фабульном плане, что мы ниже отдельно проиллюстрируем. Вытекающий из нашего исследования тезис заключается в том, что „Флорентийская чародейка” – книга не только о приключениях могольской принцессы, проделавшей путь на Запад, во Флоренцию времен Николо Маккиавелли; не только о мире, который для человека того времени чуть ли не вдруг удвоился, расширив свои границы до Новой Земли на западе; не только о событиях при дворе Великого Акбара и в его личной истории; не только о магии, любви и власти – это роман о взглядах на искусство рассказа, на творчество, на роль (магическую функцию) слова и рассказывания в реальной человеческой жизни. Это роман, который мы рискнем назвать аллегорическим воплощением теоретической поэтики.

Перед тем как вернуться к тексту, кратко представим одно из прочтений „Чародейки”, кардинально отличающееся от нашего. Британский автор Кристофер Ролласон, Ph. D., одну из своих статей заканчивает следующими выводами: „В конце концов, читатель спрашивает: „О чем все это?” и „Стоило ли это читать?”... <Это> одномерный, мишурный нарратив с разрастающимися клише и восточных, и западных стереотипов, с пыльной бухгалтерской хронологией (*dry-as-dust chronology*) и фокусами магического реализма (*box-of-tricks magic realism*)” [12, с. 3]. В текстах Рушди нет для Ролласона никакой поэтики, разве что риторика, да и то не самая изысканная. Здесь невозможен и разговор о мистическом.

Очевидно, что наше прочтение „Флорентийской чародейки” отличается от интерпретаций доктора Ролласона. Мы рассматриваем этот роман как произведение искусства (не ставя вопрос о „высоком” и „низком”), и только в этой связи ведем разговор о его поэтике и о мистическом, которые все больше сливаются. Очевидна невозможность подобного разговора о тексте, который остается закрытым, окончательно понятным, „пыльным”, неинтересным. Мистического нет там, где есть только фокусничанье иллюзии, легко поддающееся деконструкции.

Замечательно смешение лживости фокусника и правды мага в лице первого из длинного ряда центральных персонажей романа – это странник, владеющий искусством иллюзий-фокусов, одетый в плащ-хламиду из разноцветных лоскутков кожи с немыслимым количеством секретных карманов, чужеземец, главным своим достоянием считающий не искусство своих рук и не свое красноречие, но *тайну*, которую он везет императору. „Тайны существуют для детей и для шпионов”, –

считает возница телеги, доставивший чужестранца в столицу. „И для чародеев. И еще для возлюбленных. И для царей”, – отвечает пришелец [13, с. 7]. На уровне „лексий” Р. Барта перед нами соположение и противопоставление двух кодов: с одной стороны – обыденности, в лице возницы нивелирующей тайну до уровня детских сказок и нечистой совести шпионов, с другой – мистического, устами странника возвышающим ее в поэтической связке магии, любви и верховной власти. В последних строках первой главы странник будет назван рассказчиком историй, одну из которых он и привез императору. Его тайна – это пока не рассказанная история, раскрывающая связь событий прошлого и настоящего, по крайней мере, в его собственных глазах. Рассказ окажется обманом в силу не зависящих от рассказчика обстоятельств и потому будет отвергнут императором, желающим знать правду и способным распознать ее. Магия интересного, но лживого рассказа только на время может очаровать правителя.

Обратимся к названию романа – кодам, вводимым с самого начала. Связь любви, царской власти и чародейства еще не очевидна, но уже обозначена. Каким бы локальным и будничным ни оказалось читательское восприятие названия, историческое прошлое Флоренции и непосредственная связь имени города с величием и блеском Возрождения не устранима из его звучания. Кроме того, английское *The Enchantress of Florence* содержит возможность связи между „*enchantress*” и „*empress*” – а это уже открытая апелляция к темам власти и иерархии, что русский перевод утрачивает. Кроме того, в названии чародейство заявляется как женский атрибут: женский род существительного „*enchantress*” предвосхищает множество очевидных и иллюзорных параллелей и парадоксов, где женское и мужское будут меняться местами, удваиваться, превращаться, замещать друг друга. В одной из приведенных цитат уже звучало: „тайны существуют для возлюбленных”. Классическая репрезентация влюбленных – пара мужчина и женщина, мужское и женское: наш роман построен на постоянной игре, перетекании одного в другое. Самое краткое доказательство – неоднократные утверждения в тексте романа о том, что главным чародеем „Флорентийской чародейки” является Великий Акбар.

Обозначенный мотив и структура – назовем их поэтикой царственной и смертельно опасной близости мужского и женского – звучит в строках из известного историка послания Елизаветы Английской, которые зачитывает Великому Акбару наш чужестранец в диковинном плаще: „Я знаю, что имею тело слабой и хрупкой женщины, но я обладаю сердцем и желудком короля – более того, короля Англии!... Я располагаю не только *auctoritas*, но и *potestas* (не только властью, но и реальной силой), эта сила сделает меня победителем в предстоящей битве (*that potency will make me the victor in the fight*)” [13, с. 90]. Бинарные оппозиции, присутствующие в самом тексте послания, многократно усиливаются обрамляющими его обстоятельствами – эпизод начинается с ожидания появления „жулика” (*rogue*), выдающего себя за английского посла (лексия, соответствующая позиции скептически

настроенного императора-рассказчика), но первый же момент встречи глазами с „желтоволосым” гостем вызывает бурю в душе императора: восхищение и чувство любви, а также угадываемую тайну: „секрет делает его интереснее сотни фаворитов”. Второй раз за время короткой встречи император испытывает чувство любви в ответ на прочтенный текст послания – на этот раз к королеве Английской, написавшей письмо. Однако читаем: „Письмо очаровательно, равно как и тот, кто несет его” (*The letter is charming, and so is he who bears it*) [13, с. 91]. *Charming* (очарование, чары) метонимически смещается с самого послания одновременно на посланника и на автора письма; чтение письма (еще один текст) привносится в событийный ряд как условие очарования, распространяющегося на его двойного отправителя (королеву и ее посланника). Большая часть прочитанного посланником текста, к слову сказать, в последствии из послания удивительным образом исчезли – когда текст оказался в руках других переводчиков.

Поэтика имени – следующая выстроенная Рушди структура, обеспечивающая текучесть его мистического и всегда в связи с темой рассказывания историй. Безымянная девушка-рассказчица „дворец памяти” (*the memory palace*) оказывается Анжеликой, тем самым тезкой переименованной принцессы Кара Кёз, но и противоположностью судьбы последней: она рассказывает чужие истории, ее же собственная история убивает ее. *Mogor dell'Amore* – могол, рожденный как дитя любви – лишь одно из трех имен уже описанного странника, связанное с его главной историей, с его тайной. Лорд Зелабдин Экебар – одно из имен императора Моголов, известное „отсталой” королеве страны, „погруженной в темноту сказок”. Поэтика имени – отдельная тема, структура которой выявляет множество функций: произнесение имени (*parole*) в противоречии с привычкам слушателя (*langue*), делает имя неузнаваемым и потому бессильным и ничего не значащим, либо же самым что ни на есть действенным, способным обнаружить (и/или создать) связи, недоступные другими путями.

Рассказывание, рассказчик и рассказ служат условием чуда, очарования – здесь мы находим ключи и к проблематике, и к архитектонике поэтики „Чародейки”. В критической литературе о Рушди постоянно звучит метафора-сравнение его текстов со сказками Шехерезады – что либо превращает такие оценки в стереотип и формальность, либо настойчиво указывает на основания, которые можно считать архетипическими. Неумолимый критик Крис Ролласон также называет нарратив „Чародейки” „переполненным трюками в стиле фантастического мира *Тысячи-и-одной-ночи*” [12, с. 1].

В статье „Дети Шехерезады: магический реализм и постмодернистская литература” Wendy Faris пишет: „В магическом реализме реальное и фантастическое объединены таким образом, что магические элементы органически вырастают из изображенной реальности. Я обращаюсь к образу „детей Шехерезады” как к стандартным носителям этих элементов, т. к. их можно представить себе в качестве „дозаправленных” постмодернистских рассказчиков –

рожденные из заряженной смертью атмосферы высокой модернистской литературы, они каким-то образом сумели преодолеть ее. <Особенность этих новых рассказчиков – их> стремление к доступности, контрастирующее с герметичностью многих модернистских текстов” [11, с. 163]. Дети Шехерезады хотят, чтобы их слушали – как когда-то сама Шехерезада, для которой рассказывание сказок, угодных ушам султана, означало ни больше, ни меньше – но саму жизнь. Структура же этого рассказывания – соположение рассказчицы, ее сказок и замороженно слушающего правителя.

Здесь перед нами возникает еще один образ – Витрувианский человек да Винчи. Знаменитый рисунок был создан в то же самое время, в котором разворачивается одна из двух временных плоскостей событийного ряда „Флорентийской чародейки”. Исторически и романно – важнейшей темой этого времени становится не столько человек, сколько тайна, которую он несет в себе: тайна движения и неподвижности, симметрии человеческого тела и Вселенной, в которую он вписан. Это тайна связей, способная быть изображенной.

„Связь императора с дающей жизнь жидкостью была глубже, чем у любого из религиозных фанатиков” [13, с. 104], говорит наш роман. Император Акбар знает, что не нуждается ни в настоях, ни в духах, ни в заклинаниях. „Язык обладающего красноречием уже имеет все необходимые чары”, – утверждает Великий Акбар в предложении, завершающем пятую главу романа. Следующая строчка – название и начало шестой главы текста: „Когда сабля языка выхвачена из ножен”. Власть императора таинственным образом связана с историями, которые рассказывают ему и которые рассказывает он сам – однако, помимо рассказывания, в продолжение и в ответ на рассказы император действительно творит реальность подвластного ему мира. Главный чародей „Флорентийской чародейки” – сам Великий Акбар.

Упомянутый в заглавии „хронотоп” М. Бахтина – вычленение и анализ пространственно-временных характеристик – используется ради облегчения видения структурных особенностей текста, что позволяет приблизиться к пониманию смысла: „всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов” [3, с. 193]. В нашем анализе мы стремились следовать именно этому принципу. В результате была представлена многоуровневая структура романа, где „мистическое” поэтики выступает и темой, и способом, и ключевыми элементами архитектоники текста.

Поэтика „*The Enchantress of Florence*”, на первый взгляд, строится как традиционный фабульный роман, но заметен и ряд особенностей, сближающих его с „рамочными” конструкциями сказок Шехерезады, с их изоощренной метафоричностью, многозначностью, мотивами задерживающего рассказывания, но все это в новом, „постмодернистском” их варианте, где размываются все рамки, в том числе и фигура рассказчика. Мы отметили стремление романа быть понятным, но также его многослойность и потенциальную „открытость” различным интерпретациям, среди них таким, которые отказывают ему в

статусе произведения искусства, а значит, и в статусе текста в нашем его понимании. Мы, однако, стремились увидеть некую целостную художественную систему с ее правилами и с ее решениями. Выделенные особенности поэтики „Чародейки” служили „ключами” к исследованию хронотопов романа, из которых здесь было уделено внимание, в основном, только самому общему: множеству голосов из времени Ренессанса, сплетенных средствами постмодернизма и магического реализма.

Рассказанная флорентийской чародейкой история содержит множество историй. Самая интересная для нас – о маге-императоре, слушающем рассказываемые ему истории, о творце, бытие которого невозможно без рассказов. Тем самым это уже история о человеке-творце-авторе как центральной фигуре своего мира; об умении слушать рассказы и об умении их рассказывать; о взаимопроникновении противоположных начал, где язык (*parole*) является главным условием и единственным способом установления связей. Поэтику мистического „Флорентийской чародейки” оказалось невозможным отделить от цепи рассказчик-рассказывание-для-властителя.

1. *Бахтин М.* Проблема текста / Михаил Михайлович Бахтин // Собрание сочинений : в 5 т. Т. 5. : Работы 1940-1960 гг. / [ред. С. Г. Бочаров, Л. А. Гоготишвили]. – М. : Русские словари, 1997. – С. 306–326.
2. *Бахтин М.* К философским основам гуманитарных наук / Михаил Михайлович Бахтин // Собрание сочинений : в 5 т. Т. 5. : Работы 1940-1960 гг. / [ред. С. Г. Бочаров, Л. А. Гоготишвили]. – М. : Русские словари, 1997. – С. 7–10.
3. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе / Михаил Михайлович Бахтин // Эпос и роман / сост. С. Г. Бочаров. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 9–193.
4. *Бибихин В. В.* Язык философии / Владимир Вениаминович Бибихин. – [3-е изд.]. – СПб. : Наука, 2007. – 389 с.
5. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа / Алексей Федорович Лосев ; [сост., подг., общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий]. – М. : Мысль, 2001. – 558 с.
6. *Лысюк Н.* Мистерия всепобеждающей любви / Наталия Анатольевна Лысюк. – К. : Агентство „Украина”, 2008. – 456 с.
7. *Михновец Н. Г.* Явление прецедентности: лингвистический и литературоведческий подходы [Электронный ресурс] / Н. Г. Михновец // Библ. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – Режим доступа : ftp://lib.herzen.spb.ru/text/mikhnovets_7_21_2_41_50.pdf.
8. *Фещенко В.* Лаборатория Логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве / Владимир Валентинович Фещенко. – М. : Языки славянских культур, 2009. – 392 с.
9. *Эко У.* Анализ поэтического языка / Умберто Эко; [пер. с ит. А. Шурбелева] // Открытое произведение. – СПб. : Симпозиум, 2006. – С. 105–136.
10. *Bowers M. A.* Magic(al) Realism / M. A. Bowers. – London. and N. Y. : Routledge, 2010. – 150 p. – (Series „The New Critical Idiom”).
11. *Faris W.* Scheherazades’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction / Wendy B. Faris // *Magical Realism: Theory, History, Community* / edited by Lois

- Parkinson Zamora, Wendy B. Faris. – Durham & London : Duke University Press, 1995. – P. 163–191.
12. Rollason C. Amitav Ghosh's Sea of Poppies and Salman Rushdie's The Enchantress of Florence: History and the future of Indian writing in English [Електронний ресурс] / C. Rollason. – Режим доступу : <http://yatrarollason.info/files/GhoshRushdiereview08rev.pdf>.
13. Rushdie S. The Enchantress of Florence / S. Rushdie. – London. : Vintage, 2009. – 452 p.

Аннотация

Рассматриваются условия постановки проблемы поэтики мистического в современном научном дискурсе. Предлагается путь исследования „мистического” как текста, т. е. как структуры, в его связях со структурами „реального”. Исследуются отдельные аспекты поэтики С. Рушди в романе „Флорентийская чародейка”. Ключами к прочтению выбраны концепции „хронотопа” М. Бахтина, „открытого произведения” У. Эко и „акциональных кодов” Р. Барта. Анализируются условия существования „мистического” в литературном тексте. „Магический реализм” романа представлен как продолжение сказок Шехерезады и одновременно как имманентная черта постмодернистского литературного произведения эпохи „лингвистического поворота”. Целостность, созданная Рушди, показана как художественно-историческое целое человека-мага-автора в центре своего мира.

Ключевые слова: поэтика мистического, маг, текст, лингвистический поворот, магический реализм, открытое произведение, иерархия, С. Рушди.

Summary

Considerations are presented concerning conditions of formulating the problem of Poetics of the Mystical by means of contemporary scientific discourse. „Mystical” is approached as a „text”, i. e. a structure, in its connections with the structures of „reality”. A number of aspects of poetics in S. Rushdie's novel „The Enchantress of Florence” are investigated employing the concepts of „chronotope” by M. Bakhtin, U. Eco's „open work” (opera aperta) and „actional codes” by R. Barthes. Analysis proposes reading of Modus Vivendi of the „mystical” in a literary text. Magical realism of „The Enchantress of Florence” is presented as a continued Sheherezada's storytelling, at the same time as a clearly postmodern literary work reflecting the „linguistic turn” of the 20th century. The completeness, created by Rushdie, is presented as an artistic and historical body of the man-magician-author in the centre of his world.

Key words: poetics of the mystical, magician, text, linguistic turn, magical realism, open work, hierarchy, S. Rushdie.

Стаття надійшла до редколегії 8.10.2010 р.