

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ МОТИВ ПОМЕСТЬЯ-САДА  
В РОМАНЕ С. РУШДИ  
*TWO YEARS EIGHT MONTHS AND TWENTY-EIGHT NIGHTS***

**Людмила Викторовна Братухина**

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

Loli28@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9577-6228>

Статья поступила в редакцию 15.10.2021

В статье рассматриваются обнаруживаемые в романе С. Рушди «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей» интертекстуальные отсылки, связанные с мотивом поместья-сада. В качестве источников анализируются литературные произведения – «Кандид» Вольтера, «Поместье Арнгейм» Э. По, а также произведения изобразительного искусства – ряд картин художника-сюрреалиста Р. Магрита, одноименных рассказу Э. По. Наибольшее внимание уделяется образу одного из основных персонажей – садовнику Джеронимо Манесесу – как герою, непосредственно воплотившему завет возделывать свой сад в прямом и метафорическом смысле. Отмечается полемический характер цитирования сентенции из произведения автора эпохи Просвещения. В заключении характеризуется роль транслируемых источников интертекста в художественной системе романа.

**Ключевые слова:** С. Рушди, «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей», Вольтер, «Кандид», Э. А. По, «Поместье Арнгейм», Р. Магрит, интертекст.

Роман «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей» (*Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights* (2015)), следуя в общем для творчества С. Рушди направлению магического реализма, выделяется среди иных произведений писателя тщательностью и последовательностью изображения волшебной реальности, особого мира, соприкасающегося с обыденным миром. В романе дается описание Перистана, мира сказочных джиннов, а также поясняются его онтологические основания. Исследователи предлагают различные интерпретации произведения. Д. Кракиун анализирует роман как один из примеров постколониального текста, создание которого представляет собой со стороны автора

«постоянный процесс самоперевода» [Crăciun 2019: 84] на языки иных культур, встречающихся в пространстве кросскультурного диалога. Финал романа, изображающий наступление новой более гуманной и совершенной эры в истории человечества, исследовательница расценивает как «утопический рай» абсолютной переводимости, что лишает людей будущего постоянно осуществляющихся процессов «самоанализа и само(повторного) определения», связанных «с постоянным пересмотром трудностей и языка сосуществования» [Crăciun 2019: 103]. Это в конечном счете негативно сказывается на людях, так как лишает их фантазии, способности мечтать.

Т. З. Гулку рассматривает произведение как отражение «конфликта культурной идентичности» автора «в терминах рационализма и мистицизма» [Gulcu 2017]. При этом рациональный подход коррелирует с попыткой писателя вписаться в западный образ жизни, а мистические странности показывают ограниченность рациональности и символизируют «неизбежность сегрегации» «писателя-космополита-мигранта». Причины такой неудачи обнаруживаются как в «неизбежной неспособности сохранить связь со своим индийским происхождением», так в «продолжении межкультурных предубеждений в глобализирующемся и динамичном современном мире» [Gulcu 2017].

Текст романа «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей» изобилует упоминаниями цитаты из произведения Вольтера «Кандид, или оптимизм»: «Следует возделывать свой сад». В тексте первоисточника эта сентенция в сопоставлении с предшествующей ей тирадой Панглосса, иллюстрирующей оптимистический тезис о взаимосвязи событий «в лучшем из миров», может быть интерпретирована как «нередкий у Вольтера уход от какого-либо определенного решения, от выбора между двумя противоположными концепциями мира» [Жирмунская 2019: 178]. Иное понимание завершения повести данным высказыванием заключается в усматривании здесь призыва «обратиться от бесполезных словопрений к реальным, практическим, пусть даже малым, делам» [там же]. В тексте Рушди можно обнаружить цитату на языке оригинала «Il faut cultiver son jardin»<sup>1</sup> [Rushdie 2015], а также ее перефразированные варианты по-английски: «...perhaps it would be better after all to accept Dr. Pangloss's advice, and withdraw to cultivate one's garden» [ibid.]. Цитата атрибутируется, а в завершении романа, изображая «дивный новый мир», автор своеобразно ее комментирует: «A gardener's world, in which we all must cultivate our garden, understanding that to do so is not a defeat, as it was for foolish Dr. Pangloss, but the victory of our better natures over the darkness within» [ibid.]. В финале повести Вольтера идея возделывания сада сопоставляется с пребыванием Адама и

Евы в Эдеме: «...quand l'homme fut mis dans le Jardin d'Éden, il y fut mis ut operaretur eum, pour qu'il travaillât; ce qui prouve que l'homme n'est pas né pour le repos» [Voltaire 1900: 170]. В романе же Рушди «мир садовника» как новая реальность возникает вследствие изменений, наступивших после эпохи небывалостей. Это состояние человечества можно сравнить с пребыванием в раю, но не изначальном, а последовавшем за апокалипсисом: «We take pride in saying that we have become reasonable people. We are aware that conflict was for a long time the defining narrative of our species, but we have shown that the narrative can be changed. The differences between us, of race, place, tongue, and custom, these differences no longer divide us. They interest and engage us. We are one. And for the most part we are content with what we have become. We might even say that we are happy» [Rushdie 2015]. Однако это почти райское состояние не лишено недостатков: люди не видят сны, их ночи скучны: «Mostly we are glad. Our lives are good. But sometimes we wish for the dreams to return. Sometimes, for we have not wholly rid ourselves of perversity, we long for nightmares» [ibid.]. Можно отметить, что, формально оценивая девиз вольтеровского персонажа как позитивный, Рушди тем не менее исподволь показывает его несостоятельность.

Один из создателей этого нового мира, к которому в первую очередь относится метафора жизненного предназначения как возделывания сада – Джеронимо Манесес, садовник по профессии. Этот занятие герой сам избирает после того, как увидел дом, выстроенный Ла Корбюзье в Гуджарате, отметив для себя большую активность сада по сравнению с самим архитектурным сооружением: «But it was the garden that spoke to Geronimo. It seemed to be clawing at the house, snaking its way inside, trying to destroy the barriers that separated exterior space from interior. In the upper regions of the house, flowers and grass successfully surmounted its walls, and the floor became a lawn. He left that place knowing he no longer wanted to be an architect» [ibid.]. Герой выстраивает собственную философию садового искусства: «...he had been named Hieronymus and knew from the great painter who was his mighty namesake that a garden could also be a metaphor of the infernal. In the end both Bosch's terrifying "earthly delights" and Shimura's murmurous mysticism helped him formulate his own thoughts and he came to see the garden, and his work in it, as somehow Blakean, a marriage of heaven and hell» [ibid.]. Как видим, в романе Рушди труд садовника сопоставляется с высоким искусством, а также наделяется метафизическим смыслом.

Сам Джеронимо не простой садовник: он происходит из племени дуньязат – наделенных особыми способностями потомков джиннии Дуньи, проникшей некогда в XII веке в человеческий мир из Перистана.

Кроме того, имя персонажа соотносит его с блаженным Иеронимом Стридонским, чей перевод Библии на латынь – Вулгату – Джеронимо знает с детства, и, как уже упоминалось, с Иеронимом Босхом. Неслучайно в последствии именно этот персонаж окажется в самой гуще необыкновенных событий: он первым станет левитировать и первым преодолеет невозможность ступить ногами на твердую землю<sup>2</sup> (что свидетельствует о его способности приспосабливаться к изменениям физических параметров привычной реальности), он единственный из всех людей побывает в Перистане, он станет своеобразным рефери в поединке джиннов за будущее человеческого мира. Таким образом, скромный садовник становится одним из героев наступающей новой эры – эпохи Небывалостей, а также одним из основоположников устройства последовавшей за ней эпохи, изменившей мир людей: «For hundreds of years now, this has been our good fortune, to inhabit the possibility for which Mr. Geronimo and Miss Alexandra yearned: a peaceful, civilized world, of hard work and respect for the land» [ibid.].

Непосредственно перед эпохой Небывалостей Джеронимо Манесес возделывает сад в поместье Ла-Инкоэрэнца, находящемся на берегу Гудзона в том месте, где река впадает в залив Атлантического океана. В романе Ла-Инкоэрэнца переводится с итальянского языка как Непоследовательность («La Incoerenza, incoherence in Italian» [ibid.]). Название поместья «говорящее»: его хозяин Сэнфорд Блисс отразил в нем идею релятивизма реальности, с которой он познакомился во Флоренции: «reality was not something given, not an absolute, but something that men made up, and that values, too, changed according to who was doing the valuing. A world that did not cohere, in which truth did not exist and was replaced by warring versions trying to dominate or even eradicate their rivals, horrified him» [ibid.]. Для бизнесмена эта идея ужасна своей неопределенностью, отсутствием однозначных законов бытия: «...If zero is the point of sanity at which two plus two always equals four, and one is the fucked-up place where two and two can add up to any damn thing you want them to be... then, ...I'm sorry to tell you that we are currently located somewhere around zero point nine seven three» [ibid.]. При этом цифра, обозначающая размер территории поместья, тоже «говорящая» – 1001 акр, что напоминает название собрания арабских сказок, изобилующих чудесными историями.

Ла-Инкоэрэнца, испытывавшая на себе, как и весь Нью-Йорк, мощнейшую бурю, оказывается разрушена. После этого проявляются чудесные способности садовника-создателя: мистер Джеронимо зависает над землей, начиная левитировать. В последствии многие люди также отрываются от земли так, что Нью-Йорк начинает походить на картину Рене

Магрита «Голконда» (1953). Автор романа своеобразно дает отсылку к этой картине: «The detachment from the ground of a growing number of men, women and their pets – chocolate Labradors, bunny rabbits, Persian cats, hamsters, ferrets, and a monkey named E.T. – caused global panic. The fabric of human life was beginning to unravel. In the Menil Collection gallery in Houston, Texas, a shrewd curator named Christof Pantokrator suddenly understood for the first time the prophetic nature of Rene; Magritte’s masterwork Golconda, in which men in overcoats, wearing bowler hats, hang in the air against a background of low buildings and cloudless sky» [там же]. Для изображения небывалостей<sup>3</sup> Рушди в романе делает отсылку к еще одной картине Магрита «La reproduction interdite» («Воспроизведение запрещено»): «A Belgian man looked into a mirror and saw the back of his head reflected in it» [Rushdie 2015]. Очевидно, произведения художника-сюрреалиста, заявлявшего «всем своим творчеством о нереальности мира вещей, о его непостижимости, что мы не замечаем из-за нашего светного взгляда на жизнь» [Мухаметгареева, Юсупова 2019: 644], показали Рушди адекватным визуальным воплощением «небывалостей», проникающих в обыденную реальность и заключающихся в изменении привычного порядка.

Восстановление сада в поместье также предстает одним из чудес эпохи небывалостей: «Mr. Geronimo closed his eyes and there before him was the field of white asphodel. As he leaned down to smell their enchanted aroma the whole of the La Incoerenza estate appeared before him in miniature, perfect in every detail as it had been before the great storm, and he was a giant kneeling down to blow into it the breath of renewed life... When he opened his eyes the spell had done its work. There was La Incoerenza restored to its former glory... and all his work of so many years was remade, the stone spirals, the Sunken Garden, the analemma sundial, the rhododendron forest, the Minoan labyrinth, the secret hedge-hidden nooks» [Rushdie 2015]. Подобное доступно Джеронимо после путешествия в страну джиннов Перистан, а также после обретения волшебных способностей (перемещаться с огромной скоростью, отбросить тяготы возраста, преобразовывать мир силой мысли).

Нам представляется, что изображение поместья Ла-Инкоэрэнца: его расположение, река, протекающая на его территории, его волшебное восстановление, его роль в противостоянии человеческого мира и мира джиннов – переключается с рядом картин «Поместье Арнгейм» Рене Магрита (1938, 1947, 1949, 1962), выполненным по одноименному рассказу Э. По.

В рассказе Э. По «The Domain of Arnheim» перед читателем предстает прекрасно устроенный сад в поместье Арнгейм, созданный по замыслу наследника богатейшего состояния Элиссона. Н. А. Шогенцукова подчеркивает сравнение садоводства и поэзии в произведении По и полагает, что в рассказе ставится «проблема судьбы человечества, обреченности на смерть» и мифологема «цветущего сада вечности» предстает как преодоление этой проблемы «через достижение идеальной эстетики, совершенного творчества» [Шогенцукова 1995: 62]. Исследовательница называет поместье Арнгейм «Артистическим Эдемом» Э. По [там же: 63]. Э. Ф. Осипова, напротив, подчеркивает в описании поместья мотивы инфернальные: «Таинственность, неясность, введение мотива смерти<sup>4</sup>, описание “странного” мира, куда открыт доступ лишь “некоторым разрядам посетителей”, но откуда нет выхода – все это наводит на мысль, что По описал царство мертвых, Аид, куда низвергаются души умерших» [Осипова 2004: 7]. Дж. Лей обнаруживает в изображении поместья Арнгейм сочетание рая и ада: «Пронизанный атмосферой “похоронного мрака” замкнутый и темный пейзаж в первой части путешествия является решающим этапом создания Рая По, поскольку единственный подход к райскому саду – река. Путешествие указывает на процесс очищения и трансформации. Не только человек, но и “израненная” Земля должна пройти этот процесс, прежде чем достичь бессмертия. После испытания очищения земля искуплена, а люди возвышены» [Lei 2013].

Учитывая ряд деталей – пересаживание посетителей в загадочный челн, самостоятельно движущийся по озеру, заходящее солнце, указывающее направление на запад, врата, встречающиеся на пути челна, после которых начинается «неудержимое нисхождение» – следует согласиться с мнением Э. Ф. Осиповой: устройство поместья Арнгейм более напоминает Аид.

Говоря о замысле Элиссона, повествователь в рассказе раскрывает любопытную концепцию своего приятеля: изначальный облик Земли создавался как некий идеал, предполагающий бессмертие человека (очевидно, как соответствие общему идеальному состоянию мира), однако затем изменения мира (в том числе и привнесение смертности) привели к искажению этого облика. Подлинным смыслом искусства создатель Арнгейма считает исправление подобных искажений. Также он высказывает мысль о том, что видение настоящей гармонии в ландшафте Земли доступно, скорее всего не людям, а неким ангелам: «...what we regard as exaltation of the landscape may be really such, as respects only *the moral or human point of view*. Each alternation of the natural scenery may possibly effect a blemish in the picture, if we can suppose

this picture viewed at large – in mass – from some point distant from the earth's surface, although not beyond the limits of its atmosphere. It is easily understood that what might improve a closely scrutinized detail, may at the same time injure a general or more distantly observed effect. There may be a class of beings, human once, but now invisible to humanity, to whom, from afar, our disorder may seem order – our unpicturesqueness picturesque; in a word, the earth-angels, for whose scrutiny more especially than our own, and for whose death-refined appreciation of the beautiful, may have been set in array by God the wide *landscape-gardens* of the hemispheres» [Пoe 1984: 861]. Отсюда становится логичной картина идеального устройства поместья именно как царства мертвых и восприятие совершенной природы именно мертвыми.

Отметим, что в описании красот, открывающихся перед посетителями Арнгейма, постоянно присутствует мотив границы визуального восприятия: «The water increased in transparency. The stream took a thousand turns, so that at no moment could its gleaming surface be seen for a greater distance than a furlong. At every instant the vessel seemed imprisoned within an enchanted circle, having insuperable and impenetrable walls of foliage, a roof of ultra-marine satin...» [Пoe 1984: 866]; «...as the eye traced upward the myriad-tinted slope, from its sharp junction with the water to its vague termination amid the folds of overhanging cloud, it became, indeed, difficult not to fancy a panoramic cataract of rubies, sapphires, opals, and golden onyxes, rolling silently out of the sky» [Пoe 1984: 867]. Одной из подобных границ-преград становится стена высотой в пятьдесят футов (чуть выше пятнадцати метров), идущая вдоль канала, по которому движутся посетители в лодке. Эта стена очевидно искусственна, но это замаскировано: «no trace of the labour has been suffered to remain. The chiselled stone has the hue of ages and is profusely overhung and overspread with the ivy, the coral honeysuckle, the eglantine, and the clematis» [Пoe 1984: 868]. В описании этой стены обращает на себя внимание тот факт, что, несмотря на ее значительную высоту, взору посетителя открывается и то, что находится за стеной: «The uniformity of the top and bottom lines of the wall is fully relieved by occasional trees of gigantic height, growing singly or in small groups, both along the plateau and in the domain behind the wall, but in close proximity to it; so that frequent limbs (of the black walnut especially) reach over and dip their pendent extremities into the water. Farther back within the domain, the vision is impeded by an impenetrable screen of foliage» [Пoe 1984: 868]. Э. Ф. Осипова отмечает эту странность: «Рассказчик следует через открывшуюся слева протоку.... Угол зрения незаметно для читателя меняется. Если высота стены – 15 м., то как сидящий в челне человек мог сказать: “А что там за стеной, не видно

из-за непроницаемой лиственной завесы”» [Осипова 2004: 6]. Как представляется, здесь возникает впечатление взгляда с высоты, позволяющей заглянуть за стену. Подобная перспектива доступна упоминаемым Элиссоном «ангелам».

На картине Рене Магрита «Поместье Арнгейм» (*Le Domaine d'Arnheim*) 1962 г. изображен верхний край стены с расположенным на ней гнездом, в котором помещаются три яйца, и то, что открывается за ней: горные вершины, среди которых выделяется одна в виде профиля орла. Следуя описанию в рассказе Э. По, можно предположить, что это вид, открывающийся за гигантскими воротами в стене. На картине гнездо изображено так, что создается впечатление нахождения вблизи него, рядом с высоким краем стены, что, как и в рассказе, заставляет задуматься о необычном положении наблюдателя. Одна из картин Р. Магрита одноименных рассказу Э. По, написанная в 1938 г., представляет вид из окна на ландшафт поместья. (Заметим, что в рассказе ничего не говорится о каком-либо жилище на территории поместья.) На картинах 1947 и 1949 гг. виден элемент какого-то строения, которое можно принять как за часть стены, так и часть веранды в здании. Во всех случаях и окно и предполагаемая стена (или элемент веранды) служит границей между пространствами окультуренным и природным. Однако во всех картинах без исключения в природном пространстве отчетливо выделяется изображение горы в виде профиля орла. Так Р. Магрит визуализирует идею Э. По о наличии в природном ландшафте некоего порядка, заметного только с определенной точки обзора. Кроме того, Р. Магрит, известный своим искусством создания «пространства между картинами и образом картины, для формирования философских размышлений и постижения тайн бытия» [Мухаметгареева, Юсупова 2019: 645], словно бы раскрывает этимологию названия поместья. Так, Арнгейм – *Arnheim*<sup>5</sup> – можно интерпретировать как «дом орла»: общегерманская лексема \**ar-* *On*, *ar-n* в значении «орел, хищная птица» дает в др. в. н. и ср. в. н. *ar*n, ср. нидерл. *aren(t)*, *a(e)rn*, швед. *örn*, дат. *ørn*, др. сакс. *Arn* [Шешкина 2020: 245]; немецкое слово *heim* переводится как дом, жилище, приют. Таким образом, изображения на картинах Р. Магрита указывают хозяйина владений, обнаруживая его в названии поместья так же, как зритель обнаруживает его профиль среди гор. Взгляд с высоты орлиного полета также может быть соотнесен с перспективой, открывающейся при обозрении территории Арнгейм в рассказе.

В романе Рушди можно усмотреть сходный с рассказом Э. По мотив поместья-сада, сопоставления садоводства с искусством, имеющим метафизический характер. Поместье Ла-Инкоэрэнца расположено на бе-



реку Гудзона при впадении его в залив, что в определенной мере повторяет ландшафт, описанный у Э. По: река, по которой посетитель прибывает в поместье, приводит к озеру, на котором он перемещается в некий загадочный челн, а затем ответвление канала завершается амфитеатром, образованным горами, у подножия которых плещется вода.

Идея созерцания природы, гармонично преображенной садовым искусством, из «точки, далекой от поверхности земли, хотя и не за пределами земной атмосферы» [По 1993: 102] отражается у Рушди в упоминаемом выше описании процесса восстановления поместья. Для этого обычной левитации, которой оказываются подвержены остальные жители Земли, недостаточно: хозяйка поместья Александра Блисс Фаринья, парящая в воздухе, оказывается беспомощной, а вот Джеронимо, побывавший в Перистане (что можно рассматривать как путешествие в иной, потусторонний мир), открыл в себе волшебного ангела-джинна, сумел с позиции великана воспроизвести облик поместья в целом и в деталях. Отметим, что тема смерти так же, как и в произведении По, связана у Рушди с образом поместья. Так, в эпизоде чудесного возрождения Ла-Инкоэренцы упоминаются асфодели в связи с новыми способностями Джеронимо Манесеса, а также при изображении того, что окружает персонажа: «The white asphodel was the flower of the afterlife but he had never felt more alive... while the white flowers, also gigantic in comparison to the tiny house and grounds, waved gently all around» [Rushdie 2015].

Обращает на себя внимание и деталь, сближающая произведение Рушди с картинами Магритта: в описании внешности героя Джеронимо указывается его сходство с хищной птицей: «He was a big man ... with big competent hands a thick neck and hawkish profile» [ibid.].

Как и у Э. По, поместье-сад в романе Рушди становится фокусом, отражающим метафизику изображаемого мира. Так, Арнгейм воплощает представления Элиссона об изначальном устройстве Земли, о путях его восстановления, возможно, является воротами в Аид. Ла-Инкоэренца символизирует нелогичность мира, неподчиненность его строгой причинной-следственной обусловленности, его «бессмысленность» с точки зрения рационального познания. Будучи восстановленным после разрушения, поместье становится полем битвы джиннии Дуньи – прародительницы народа дуньязат – и Великого Иффрита Зумурруда. Именно это сражение определяет, «какой смысл приобретет отныне наш мир» [Рушди 2017: 349]. После победы Дуньи над джинном, желающим повергнуть людей в хаос и страх, в мире воцарились «разум, терпимость, великодушие, знание, самоограничение» [там же: 361]. Автор формулирует это так: «For hundreds of years now, this has been our good

fortune, to inhabit the possibility for which Mr. Geronimo and Miss Alexandra yearned: a peaceful, civilized world, of hard work and respect for the land» [Rushdie 2015]. Таким образом, Ла-Инкоэренца становится пропуском в иной, преображенный мир. Любопытно, что Э. По показывает движение по реке в поместье Арнгейм лишь в одном направлении: само течение увлекает посетителя в некий замкнутый амфитеатр, что подразумевает невозможность возвращения. Рушди также подчеркивает невозможность изменить мир, вернуться в прежнее состояние: «Fewer and fewer of us, in each successive generation, retained the ability to dream, until now we find ourselves in a time when dreams are things we would dream of, if we could only dream. We read of you in ancient books, O dreams, but the dream factories are closed» [ibid.].

Подводя итог, отметим многообразие интертекстуальных отсылок, соотносимых с мотивом сада в романе С. Рушди «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей»: это цитата из произведения Вольтера, а также аллюзии, восходящие как к литературному источнику, так и к произведениям изобразительного искусства. Обращаясь к сочинению прославленного автора эпохи Просвещения, С. Рушди буквализирует завет одного из персонажей «Кандида»: значимость возделывания сада обусловлена тем, что герой-садовник трудится не столько над созданием сада, сколько над созданием нового мира, и это действительно становится важнейшим и героичнейшим деянием в эпоху Небывалостей. Однако результат осуществления этого завета обедняет человеческую природу. Таким образом, рационалистское видение смысла человеческого существования подвергается критике, пусть и не напрямую. Особенности воплощения идеи двоимирия (разделение на пространство природное и искусственное, пространство земное и inferнальное), подчерпнутые из рассказа Э. По, в произведении Рушди становятся органичными в изображении фантастического столкновения миров людей и джиннов. Образы картин художника-сюрреалиста Р. Магритта превращаются в необходимое визуальное отражение чудесного, проникающего в обыденный мир и меняющего его.

## Примечания

<sup>1</sup> Ср. «...il faut cultiver notre jardin» [Voltaire 1900: 171].

<sup>2</sup> Д. Кракиун интерпретирует образ Джеронимо как метафору оторванности человека от своих культурных корней (герой – эмигрирует в США из Индии), а левитирование персонажа означает, по мнению исследовательницы, «как его собственную трансформацию, так и отчужденность (detachment) нового мира, который возникает из старого» [Crăciun 2019: 101].

<sup>3</sup> В этом фрагменте для изображения небывалостей Рушди рядом с изображением на картине Р. Магритта упоминает сюжеты произведений Э. Ионеско и

Н. В. Гоголя: «In a French town the citizenry began turning into rhinoceroses. ... A Russian official lost his nose and then saw it walking around St. Petersburg by itself» [Rushdie 2015].

<sup>4</sup> Исследовательница обращает внимание на тот факт, что описание сада в рассказе следует после сообщения о смерти Элиссона.

<sup>5</sup> В примечаниях к рассказам Э. По А. Николюкин поясняет Арнгейм как «город в Голландии, на правом берегу Рейна, прославившийся живописностью окружающего ландшафта» [Николюкин 1970: 739].

### Список литературы

*Жирмунская Н. А.* Творчество Вольтера // История зарубежной литературы XVIII века: учебник / под. ред. Л. В. Сидорченко, А. П. Жукова. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2019. С. 165–179.

*Мухаметгареева Н. М., Юсупова З. А.* Названия картин Рене Магритта: загадка, философский смысл // Вестник Башкирск. ун-та. 2019. № 3. С. 644–647.

*Николюкин Н. А.* Примечания // По Э. А. Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970. С. 729–784.

*Осипова Э. Ф.* Об особенностях художественного метода Эдгара По // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2004. Сер. 9. №1–2. С. 3–9.

*По Э. А.* Поместье Арнгейм / пер. В. Рогова // Собр. соч. в четырех томах. Т. 4. М.: Пресса, 1993. С. 97–108.

*Рушди С.* Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей / пер. Л. Сумм. М.: АСТ: CORPUS, 2017. 368 с.

*Шеикина Т. Ф.* Немецкий орнитоним Ааг «Орел» и его славянские параллели в сравнительно-историческом освещении // Вестник Марийского государственного университета. 2020. №2 (38). С. 244–249.

*Шогенукова Н. А.* Опыт онтологической поэтики. Эдгар По. Герман Мелвилл. Джон Гарднер. М.: Наследие. 1995. 232 с.

*Crăciun D.* A Portrait of the Writer as a Translator: Salman Rushdie and the Challenges of Post-colonial Translation // American, British and Canadian Studies, Vol. 32, 2019. P. 83–106.

*Gulcu T. Z.* A Tale of Ambivalence: Saman Rusdie's "Two Years, Eight Months and Twenty-Eight Nignts" // Glocalism: Journal of Culture, Politics and Innovation. 2017. №2. URL: <https://glocalismjournal.org/a-tale-of-ambivalence-salman-rushdies-two-years-eight-months-and-twenty-eight-nights/> (last accessed: 10.08.2012).

*Lei J.* Poe's landscape: dreams, nightmares, and enclosed gardens // The Free Library. Forum for World Literature Studies. 2013. URL: <https://www.thefreelibrary.com/Poe%27s+landscape%3A+dreams%2C+nightmares%2C+and+enclosed+gardens.-a0334379967> (last accessed: 20.08.2021).

*Poe E. A.* Poetry and Tales. New York: The Library of America. 1984. 1408 p.

*Rushdie S.* Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights. 2015. URL: [https://onlinereadfreenovel.com/salman-rushdie/35090-two\\_years\\_eight\\_months\\_and\\_twenty-eight\\_nights.html](https://onlinereadfreenovel.com/salman-rushdie/35090-two_years_eight_months_and_twenty-eight_nights.html) (last accessed: 22.08.2021).

*Voltaire* Candide, ou L'optimisme. Paris: Editions Jules Tallandier. 1900. 236 p.

**THE INTERTEXTUAL MOTIF OF THE ESTATE-GARDEN  
IN S. RUSHDIE'S NOVEL  
*TWO YEARS EIGHT MONTHS AND TWENTY-EIGHT NIGHTS***

**Ludmila V. Bratukhina**

Candidate of Philology, Associate Professor  
in the Department of World Literature and Culture  
Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

Loli28@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9577-6228>

*Submitted 15.10.2021*

The article examines the intertextual references found in S. Rushdie's novel «*Two Years, Eight Months and Twenty-eight nights*» that related to the motif of the estate-garden. Literary works are analyzed as sources – Voltaire's «*Candide*», E. Poe's «The Domaine of Arnheim», as well as works of fine art – a number of paintings by the surrealist artist R. Magritte, eponymous to E. Poe's story. The most attention is paid to the image of one of the main characters – the gardener Geronimo Maneses – as a hero who directly embodied the covenant to cultivate his garden in a literal and metaphorical sense. The polemical nature of quoting a maxim from the work of the author of the Enlightenment is noted. In conclusion, the role of the broadcast sources of intertext in the artistic system of the novel is characterized.

**Keywords:** S. Rushdie, «Two years, eight months and twenty-eight nights», Voltaire, «Candide», E. A. Poe, «The Domaine of Arnheim», R. Magrit, intertext.

**Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:**

*Братухина Л. В. Интертекстуальный мотив поместья-сада в романе С. Рушди *Two Years Eight Months and Twenty-eight Nights* // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 12–23. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-12-23*

**Please cite this article in English as:**

*Bratukhina L. V. Intertekstual'nyj motiv pomest'ya-sada v romane S. Rushdi *Two Years Eight Months and Twenty-eight Nights* [The Intertextual Motif of the Estate-garden in S. Rushdie's Novel *Two Years Eight Months and Twenty-eight Nights*]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 13 (19), pp. 12–23. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-12-23*