

Министерство образования и науки
Донецкой Народной Республики
ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

На правах рукописи



Чуванова Ольга Игоревна

**ПОЭТИКА КОНФЛИКТА В ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ПРОЗЕ (НА
МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. РУШДИ)**

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология.

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
к. филол. н., доцент
И.А. Попова-Бондаренко

Донецк – 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
РАЗДЕЛ 1. Категория конфликта в теории литературы.....	13
1.1. Многоуровневость конфликта в поэтике художественного произведения...	13
1.2. Своеобразие поэтики конфликта в постколониальной литературе.....	26
ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 1	37
РАЗДЕЛ 2. Пространственный и темпоральный аспекты конфликта в постколониальном романе.....	42
2.1. История как фактор раскола идентичности.....	45
2.2. «Лабиринтность» художественного пространства как конфликтообразующий фактор.....	64
2.3. Образ Дома в системе конфликтов в прозе С. Рушди.....	82
ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 2	96
РАЗДЕЛ 3. Телесное и психологическое начала как пространство развёртывания конфликта.....	99
3.1. Актуализация конфликтных предпосылок посредством телесного.....	103
3.2. Гендерный конфликт в постколониальной литературе.....	119
3.3. Раскол сознания как разновидность внутреннего конфликта.....	133
ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 3	150
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	153
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	157

ВВЕДЕНИЕ

Категория «конфликт» (лат. *conflictus*), закрепившись в литературоведении благодаря лекциям Гегеля по эстетике, уже давно занимает значимое место в системе гуманитарного знания. Обозначая в широком смысле столкновение убеждений, принципов, точек зрения, в литературно-художественном произведении конфликт рассматривается как «соприкосновение противоположных стремлений, выявление противоречия, которое является двигателем действия» (S. Sierotwinski), «внешняя борьба, спор <...> внутреннее столкновение противоположных оценок и сил» (Г. фон Вильперт). «Конфликт» используется некоторыми исследователями наравне с понятиями «кризис» (У. Арчер), «контраст» (К. Хамилтон), «борьба», «противостояние» и даже термином «коллизия» (М.Н. Эпштейн), хотя последнее часто рассматривается как «изменение конфликта в динамике» (А.А. Кораблев).

Учитывая заложенное в «конфликт» значение изменения, противостояния и противопоставления, нужно отметить глубинную связь данной категории с мифологическим пластом: бинарность конфликта («свидетельство дуалистически понятого мира» – Г. фон Вильперт) обуславливает вечное столкновение и взаимопроникновение космогонических сил; две противоборствующие силы своей борьбой нарушают вселенскую гармонию, а исход битвы восстанавливает её (В.Я. Пропп). В первую очередь, конфликт рассматривают в контексте драматургических произведений ввиду простоты реализации конфликта благодаря диалогичности повествования; реже – в лирике; в то же время эпические формы становятся благодатной почвой для реализации конфликтных ситуаций / характеров различных типов: окказиональных и субстанциональных (В.Е. Хализев), ситуативных (вызванных «мировыми» безличными силами) и личностных (воплощенных в поступках и высказываниях персонажей) (Н.Д. Тамарченко), архетипических и обоснованных бытовой событийностью.

Своеобразие конфликтов и их реализаций в литературно-художественных произведениях во многом зависит от факторов, привносимых развитием

историко-литературного процесса: частные исторические эпохи актуализируют специфические конфликтные аспекты и ситуации. Так, конфликт/противостояние природы и разума характерен для эпохи Просвещения, а конфликт личности и общества – для романтизма.

Функция конфликта обосновывается его природой: в основе его «лежит нарушение, которое должно быть устранено» (Гегель). Неизбежность нарушения и его последующего устранения подводит к осмыслению наличия конфликта в произведении как залога целостности последнего. Помимо этого именно тип конфликта определяет художественный замысел, формирует концептосферу художественного произведения.

Несмотря на наличие многочисленных работ, затрагивающих теорию конфликта (Г.В. Гегель, М.М. Бахтин, Б.А. Успенский, М.Н. Эпштейн, В.Е. Хализев, Ю.В. Манн, В.Я. Пропп, А.Г. Коваленко), для современной теории литературы важным становится трансформация поэтики конфликта в постколониальной литературе второй трети XX – начала XXI вв., сформировавшейся в постмодернистском контексте.

В западноевропейской литературе XVIII и первой половины XIX вв. колониальный аспект не подвергается критике, подчинённое положение колонизированных народов/этносов видится незаменимой частью структуры отношений «империя – колония». При этом колонии несут на себе печать варварства и незнания, тогда как империя является носителем цивилизации. Именно эта оппозиция становится предметом изучения во второй трети XX вв.: культурологические исследования Ф. Фанона, Х. Бхабхи, Э. Саида связаны в первую очередь с развенчиванием стереотипного видения колонизированного пространства, осмыслением понятия «мигрант» и изучением положения мигранта с Востока в деколонизированном мире. Литературоведческие же работы О.Г. Сидоровой, М.В. Тлостановой, С.П. Толкачёва, Л.Ф. Хабибуллиной, Е.А. Струковой в основном сфокусированы на историческом контексте становления мультикультурной прозы, затрагивают проблемы самоидентификации и обретения идентичности, маргинализации индивида в

постколониальном обществе эпохи глобализации, а также трансформации отношений восточной и западной культур в постколониальном пространстве.

Конфликт, обусловленный противостоянием западного и восточного мировоззрений, обнажающий сложности отношений колониального и постколониального миров, выразительно представлен в творчестве Салмана Рушди, британского писателя индо-пакистанского происхождения, а в настоящий момент – гражданина США. Несмотря на немалое количество работ, в центре внимания которых находится постколониальная (мультикультурная) проза С. Рушди (С.П. Толкачёв, Н.З. Шамсутдинова, Е.А. Струкова, Н.А. Антонова, О.А. Королёва, Ф. Альдама, Р. Бойагода, С. Фрэнк, Р. Марец, П. Титус), конфликт в его произведениях, осложнённых чертами постмодернистской эстетики, не изучен во всем своём многообразии, что и определяет **актуальность** данного исследования. Возникает необходимость прояснить своеобразие поэтики конфликта в постколониальной прозе С. Рушди, своеобразие его аспектов в системе произведения.

Тема работы актуальна и в связи с интересом литературоведов к мультикультурным и кросскультурным связям современности, неизбежно затрагивающих и постколониальный пласт. Это и определило тему диссертационного исследования: **«Поэтика конфликта в постколониальной прозе (на материале произведений С. Рушди)»**. Материалом диссертации послужили романы С. Рушди «Дети полуночи» (*Midnight's Children*, 1981), «Сатанинские стихи» (*The Satanic Verses*, 1988), «Прощальный вздох мавра» (*The Moor's Last Sigh*, 1995), «Земля под её ногами» (*The Ground Beneath Her Feet*, 1999), «Золотой дом» (*The Golden House*, 2017) и сборник рассказов «Восток, Запад» (*East, West*, 1994).

Связь работы с научными программами и темами. Диссертационное исследование выполнено в рамках Инициативной научно-исследовательской темы кафедры зарубежной литературы «Взаимодействие литератур и культур: личность, пространство, время» (номер госрегистрации 0117Д000206, шифр Г-17/32).

Цель диссертационного исследования – теоретико-литературный анализ поэтики конфликта, с учётом его уровней и функций в постколониальной прозе на материале произведений С. Рушди.

Для достижения цели поставлены следующие **задачи**:

- рассмотреть теоретическое содержание и место категории «конфликт» в системе литературно-художественного произведения;
- определить своеобразие поэтики конфликта в постколониальной прозе с учётом влияния постмодернистских тенденций;
- выявить доминантные уровни конфликта в постколониальной прозе С. Рушди;
- проанализировать поэтику конфликта на уровне хронотопа (темпоральных и пространственных характеристик) с учётом постколониального контекста и постмодернистских приёмов, задействованных писателем;
- исследовать понятия телесного и психологического начал, а также гендера в рамках постколониального нарратива;
- проанализировать особенности реализации конфликта в рамках телесного, психологического и гендерного на материале произведений С. Рушди;
- выявить доминантные виды конфликта в постколониальной прозе С. Рушди.

Объектом исследования является категория конфликта как содержательной сферы художественного текста.

Предмет исследования – своеобразие поэтики конфликта в постколониальной прозе на материале произведений С. Рушди.

Научная новизна диссертационного исследования состоит в систематизации уровней конфликта и анализе поэтики конфликта в постколониальной прозе второй трети XX – начала XXI вв. (на материале произведений С. Рушди).

Впервые выявлены такие специфические для творчества С. Рушди виды конфликта, как 1) конфликт на уровне хронотопа (макроуровень), охватывающий пространственный (страна, город, дом) и темпоральный (история и память) аспекты; 2) раскол /«разрыв» на уровне телесного, гендерного и психологического начал (микроуровень). Проанализирована функция конфликта в постколониальной прозе, выявляющаяся в 1) формировании системы образов, разделённых внутренним противостоением (постколониальный мир и мир Запада), 2) особенностях композиционной организации произведения с выраженными конфликтными топосами (присутствие в постколониальной прозе центра и периферии).

Теоретическая значимость работы заключается в расширении представления о поэтике конфликта в постколониальной прозе второй трети XX – начала XXI вв., уточнении особенностей функционирования данной категории в связи с постмодернистской поэтикой произведений С. Рушди. Исследование конфликта на материале постколониальной прозы С. Рушди уточняет / расширяет поле функционирования данной категории в литературном западном процессе новейшего времени.

Практическая значимость. Полученные результаты диссертационного исследования могут быть использованы для вузовского и школьного изучения теории литературы: в частности, в собственно теоретическом дискурсе в связи с понятием «конфликт»; в историческом – в контексте уяснения специфики мирового литературного процесса второй трети XX – начала XXI вв.. Материалы исследования могут применяться для составления методических, учебных пособий, посвящённых теоретико- и историко-литературным особенностям развития литературы XX-XXI вв.; в процессе преподавания спецкурсов по проблеме конфликта в постколониальной литературе второй трети XX – начала XXI вв.

Теоретико-методологическую основу исследования составляют классические и современные исследования в области:

– теории конфликта (Г.В. Гегель, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, В.Е. Хализев, А.Б. Есин, Б.В. Успенский, Н.Д. Тamarченко, Б.А. Томашевский, Л.В. Чернец, В.А. Луков, Ю.В. Манн, А.Г. Коваленко, Ю.А. Аникина и др.);

– теории и методологии анализа художественного текста (В.Е. Хализев, А.Б. Есин, Б.В. Успенский, Б.А. Томашевский, А.А. Кораблев и др.);

– мифопоэтики и культуры Востока (Е.М. Мелетинский, А.Ф. Лосев, П.А. Гринцер, В.Н. Топоров, С.Ф. Ольденбург, М.М. Маковский, У.С. Сакс, Г. Циммер и др.);

– постколониальной литературы (Э. Саид, Х. Бхабха, Ф. Фанон, С. Фрэнк, Р. Марец, С.П. Толкачëв, О.Г. Сидорова, Н.З. Шамсутдинова, Л.Ф. Хабибуллина, В. Калмыкова, И.М. Гасанова и др.), в частности – постколониальной прозы С. Рушди (С.П. Толкачëв, Н.А. Антонова, Л.В. Братухина, О.А. Королëва, М. Салганик, Н.З. Шамсутдинова, И.Ю. Облачко, Е.А. Струкова, Ф.Л. Альдама, С. Фрэнк, Р. Бойагода и др.);

– постмодернистской поэтики и философии (Ф. Фукуяма, Ф. Джеймисон, Ж. Женетт, Ж. Делез, Ж. Деррида, Р. Барт, П. Козловски, Ю. Кристева, Н. Пьеге-Гро, М. Фуко, М. Брэдбери, С. Коннор, Д.В. Затонский, И.П. Ильин, А.А. Грицанов);

– пространства и времени (М.М. Бахтин, В.Н. Топоров, М. Мамардашвили, И.В. Кабанова, И.М. Наливайко, О.В. Переходцева, В.А. Подорога, Н.Л. Потанина, М.А. Гололобов и др.);

– телесного и психологического начал (Н.С. Автономова, В.В. Винокуров, В.А. Подорога, Ж. Лапланш, Г. Маркузе, Э. Фромм и др.).

Основными методами исследования является ряд интерпретационных подходов – историко-литературный, герменевтический, метод целостного анализа, элементы интертекстуального анализа, культурно-исторического, мифопоэтического и биографического методов, а также техника «пристального чтения» (*«close reading»*).

На защиту выносятся следующие положения:

1. Свойственная категории конфликта структурная бинарность осложняется в постколониальной прозе второй трети XX – начала XXI вв. **плюральными смыслами**, что связано с особенностями литературного процесса эпохи постмодерна и её эстетикой.
2. Ситуация конфликта в постколониальной прозе С. Рушди реализуется посредством **«разрыва» хронотопа**, актуализирующего проблему принадлежности постколониального героя к западному миру.
 - 2.1. Реализация конфликта в художественном времени и пространстве происходит на уровнях топоса и истории.
 - 2.2. Онтологический конфликт связан с историческим планом и, как следствие, переосмыслением положения мигранта в постколониальном пространстве и мире Запада. Темпоральное начало выражено в основном посредством столкновения прошлого (памяти об исконной культуре) и настоящего (субъективированного и стереотипизированного видения себя и Другого в постколониальном и западном мире).
 - 2.3. Конфликтность заложена также в пространственный план произведений и варьирует в зависимости от масштабов пространства. Она может быть 1) распространена на пространство страны и/или города, 2) локализована в границах дома. Сам дом в постколониальной прозе представлен не только как физический объект (здание, строение, населённый пункт), но и в онтологическом ракурсе (Дом как родина / как история страны). Конфликт обусловлен здесь невозможностью героев органично вписаться в западное пространство.
 - 2.3.1. Конфликт на уровне хронотопа в постколониальной прозе С. Рушди характеризуется рядом приёмов, восходящих к постмодернистской эстетике: 1) лабиринтностью и замкнутостью пространства; 2) мультиплицированием пространственных и временных оппозиций (низ как инфернальное – верх как селестияльное – срединное как человеческое; прошлое – настоящее – будущее; оппозиции на уровне цвета, света – тени, холода – тепла). И лабиринтность, и

мультиплицирование оппозиций реализуют рекурсивность – постоянный возврат героя постколониальной прозы к отрицаемой им автохтонной культуре.

- 2.4. Конфликт внутренний в постколониальной прозе С. Рушди развёртывается в пространстве психологического и телесного, что подводит к расколу ментальной и физической целостности героев.
 - 2.5. Одним из художественных средств изображения распада целостности, становится приём парности, формирующий идею культурной полярности (оппозиция «свой – другой» как обозначение межкультурного и межличностного разрыва).
 - 2.6. Достигнутая или изначально присутствующая в персонаже андрогинность, которая изначально оценивается героем положительно, на деле оборачивается симулякром. Ожидаемая от андрогинности целостность «пограничного персонажа» оборачивается его внутренним конфликтом – расколом сознания, крушением бытийной гармонии.
 - 2.7. Телесное начало в постколониальной прозе травестируется и подвергается трансформации – как фантастической (превращение героя в демона или ангела), так и фактической (смена / утрата биологического пола), что соответственно связано с обретением / утратой идентичности.
 - 2.8. Полем развёртывания конфликта становится гендер, который участвует в развенчании соответствующих стереотипов относительно мира Востока.
 - 2.9. Выход героев за пределы традиционной культурной парадигмы актуализирует тему физического и духовного бесплодия как разрушительного результата влияния западной цивилизации на представителей восточного мира.
3. Конфликт в постколониальной прозе отмечен субстанциональностью и неразрешимостью и укоренён преимущественно в сфере идей (философский и идеологический планы). Развязка конфликтной ситуации приводит не к открытому противостоянию с последующим разрешением, но к состоянию

фрустрации в связи с утраченной, но заново не обрётённой культурной и душевной целостностью героев.

Степень достоверности. Достоверность результатов настоящего исследования обеспечивается его внутренней логикой и концептуальным подходом к изучаемому предмету, чёткостью поставленных задач, применением комплекса методов, адекватных сущности исследуемого явления, поставленной цели и задачам, а также большим объемом рассмотренного тематического материала.

Апробация результатов. Основные положения диссертации апробированы в виде докладов следующих научных конференций:

- Межвузовском аспирантском семинаре по истории и теории мировой литературы «Жанр, метод, стиль в произведениях зарубежной литературы. Особенности художественной коммуникации» (Донецк, 2015) / Межвузовском международном аспирантском семинаре по истории и теории мировой литературы «Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы. Особенности художественной коммуникации» (Донецк, 2016, 2017, 2018);
- XIV Международной конференции молодых учёных «Современные исследования языка и литературы» (Донецк, 2016);
- IV Всероссийской научной конференции с международным участием «Национальные коды в европейской литературе XIX-XXI веков», (Нижний Новгород, 2016);
- VI Международной научной конференции «Национальный миф в литературе и культуре: колониальный и постколониальный дискурс» (Казань, 2017);
- Международной научной конференции «Актуальные проблемы изучения и преподавания англоязычной литературы» (Минск, 2017);
- Международной научной конференции «Территория нового: литература и современная методология» (Ростов-на-Дону, 2017);

- IX Всероссийском молодёжном научно-практическом семинаре «Литература и проблема интеграции искусств» (Нижний Новгород, 2017);
- Международной научной конференции «Донецкие чтения. Образование, наука и вызовы современности» (Донецк, 2016, 2017, 2018, 2019)
- XXV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов» (Москва, 2018);
- Международной научной конференции «Городской текст в английской и других европейских литературах» (Нижний Новгород, 2018);
- Международной научной конференции «Античные образы и мотивы в английской литературе» (Москва, 2019);
- Международной научной конференции «Национальные коды в языке и литературе» (Нижний Новгород, 2019).

Публикации. Результаты исследования представлены в 17 публикациях, в том числе 3 статьи опубликованы в специализированных изданиях, рекомендованных ВАК МОН ДНР, в прочих научных изданиях опубликовано 14, из них 5 статей и 9 тезисов и докладов.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трёх разделов, выводов к разделам, заключения, библиографии, насчитывающей 259 источников, из которых 51 – на иностранных языках. Полный объём диссертации составляет 188 страниц, из них основного текста – 160 страниц.

РАЗДЕЛ 1. КАТЕГОРИЯ КОНФЛИКТА В ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

1.1. Многоуровневость конфликта в поэтике художественного произведения

Категория «конфликт» является поливалентной и занимает ключевое место в различных сферах гуманитарного научного знания. Она применяется в исследованиях политического, социального, культурного, психологического, философского планов. В теории литературы конфликт становится одной из базовых составляющих художественного произведения.

Базовое определение конфликта (лат. *conflictus*) – «прямое или опосредствованное отражение искусством жизненных противоречий» [65, с.157-158] – выражает его функцию в произведении: отображение в рамках художественного пространства природы столкновений как на физическом, так и на метафизическом уровнях. Художественный конфликт может быть реализован как в комическом (недоразумение), так и в трагическом ключе (коллизии). «Конфликт художественный либо является временным нарушением жизненной нормы, свершаясь на бесконфликтном фоне, либо, напротив, знаменует дисгармоничность сложившейся жизни» [65, с. 158]. Если в широком смысле данная категория обозначает столкновение убеждений, принципов, точек зрения, то в рамках литературно-художественного произведения, по мнению S. Sierotwieński, конфликт рассматривается как «соприкосновение противоположных стремлений, выявление противоречия, которое является двигателем развития действия и противодействия в драматическом или эпическом произведении» (цит. по: [147, с. 186]).

«Конфликт» используется некоторыми исследователями наравне с другими понятиями и терминами.

В лекциях Г.В.Ф. Гегеля по эстетике, благодаря которым и закрепилась данная категория, «конфликт» используется наравне с «коллизией»: «Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено» [24, с. 213]. Согласно В.В. Кожинуву, коллизия (от лат. *collision* – столкновение) – «противоборство, противоречие между характерами, либо между характерами и обстоятельствами, либо внутри характера, лежащее в основе действия» [147, с. 189]. М.Н. Эпштейн утверждает, что «обычно конфликт выступает в виде коллизии» [147, с. 189], и оба эти термина иногда выступают синонимами. Однако коллизия также часто рассматривается как «изменение конфликта в динамике» [67, с. 41]. У. Арчер использует понятие «кризис», а К. Хамильтон – «контраст»; в теоретических работах с конфликтом связаны и понятия «борьба» и «противостояние» [147, с. 187; 102, с. 330]. Б. В. Томашевский утверждает, что «в основе большей части фабульных форм лежит борьба», подразумевая постоянные столкновения, порождающие новые ситуации в повествовании [158, с. 180]. «The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms» не даёт «конфликт» в перечне понятий – вместо этого предложены понятия *anagnorisis*, *crisis*, *catastrophe*, *peripeteia*, связанные с кризисными, переломными пунктами в фабуле произведения (как правило, драматического). Имеет смысл добавить в этот перечень и понятие ‘juxtaposition’ как приём реализации конфликта, подразумевающий сопоставление / противопоставление образов/идей в художественном произведении – «The purpose of juxtaposing two directly or indirectly related entities close together in literature is to highlight the contrast between the two and compare them» [252, p.8, p.48, p.38]. В литературоведческих словарях понятие «конфликт» также тесно связывают с «discord» (разногласие). Вместе с тем А.Г. Коваленко обращает внимание на некоторую несостоятельность термина «конфликт», поскольку последний не способен «охватить всё многообразие конкретных взаимоотношений – борьбы противоречий, столкновение противоположностей (героев, слов, смыслов, значений), антагонизмов, полярностей» [57]. Вместо данной категории исследователь предлагает понятие «антиномия» (Кант) как более гибкое,

способное передать гораздо более широкий спектр, связанный с развитием противоречий в художественном тексте. Примером антиномических отношений у А.Г. Коваленко становятся идеи Платона: «У Платона мы обнаруживаем многие основные типы антиномических оппозиций: прекрасное – безобразное, справедливое – несправедливое, жизнь – смерть, тело – душа, небо – земля, мир живых – мир мертвых и т.д.» [57].

«Различия образов, выражающих объединяющую их идею, провоцируют определенный интеллектуальный разряд, который и образует художественное событие – со-бытие образного и идейного планов, – пишет А.А. Кораблёв. – Чем радикальнее различия образов, тем глубже их конфликт» [67, с. 41]. Характер конфликта подвижен и изменчив, он зависит от различия конфликтующих образов. Согласно А.А. Кораблёву, коллизия – «движущийся конфликт», конфликт в динамике. Конфликт характеризует сюжетные отношения, в то время как коллизия – фабульные.

Терминологические интерпретации данной категории восходят к некому общему знаменателю: конфликт выявляет заложенную в основу мира противоречивость. Согласно Гегелю, «всё внутреннее и духовное существует лишь как деятельное движение и саморазвитие, а саморазвитие не проходит без односторонности и разлада» [24, с. 187]. Более того, слова Гегеля о том, что даже «бессмертные боги политеистических религий не живут в вечном мире» [24, с. 187], подводят к вопросу о конфликте как базовом аспекте бытийной модели. Вот почему конфликт, с учётом сказанного выше, было бы не вполне корректно рассматривать только как «тематическое напряжение, возникающее между персонажами или их поступками» [цит. по: 147, с. 188].

Категория конфликта заложена в основу культуры, так как обозначает столкновение двух противоположных, противоборствующих сил. Подобное понимание конфликта имплицитно присутствует уже в мифологическом мышлении, хотя по понятным причинам и не закреплено терминологически: космос и хаос как два оппонирующих друг другу начала постоянно находятся в состоянии взаимовлияния, порождая новые сущности – пространство, время,

живых существ. В различных мифах о происхождении и гибели мира встречаем борьбу и синтез космоса и хаоса (миф о титанах и олимпийцах в древнегреческой мифологии, создание мира из великана Имира и Рагнарёк в скандинавской мифологии; рождение мира из Пуруши и ночь Брахмы, конец существования космоса в индийской мифологии). В основу любого мифа заложена идея преобразования хаоса в космос, реализация которой связана с мощным противостоянием антагонистов, их агоним, архетипической «битвой конца».

Так, Е.М. Мелетинский в работе «Поэтика мифа» настаивает на том, что для мифа значимым является установка на макроуровень – вселенскую гармонию – «<...> дело в установке мифологии на исключение необъяснимых событий, неразрешённых коллизий, выходящих за пределы неизменного социального и космического порядка» [91, с. 198]. Любой конфликт, заявленный в мифе, нацелен на «преодоление фундаментальных антиномий человеческого существования, обязательной гармонизацией личности, социума и природного окружения» [91, с. 200].

К пояснению категории конфликта и введению её в ряд философских понятий приходят в Древней Греции. В философском ракурсе конфликт проявляется в рассуждениях, связанных с архэ – первоначальной/первопричиной существования, предполагавшей не только констатацию причины сущего, но и учитывающей процессы разделения и совмещения противоположных начал. Ученик Фалеса Анаксимандр предложил в качестве архэ понятие апейрон, беспредельное нечто: «единственная и бесконечная субстанция, из которой происходят все вещи в результате процесса прогрессивного разделения, вызванного парами тёплое – холодное и сухое – влажное» (цит. по: [162, с. 54]). В теории Анаксимандра апейрон – иной способ бытия мира, «предсуществующий и порождающий известный нам мир» [162, с. 54]. Конфликтность в смысле неустойчивости и постоянного изменения мира проступает и в идеях Гераклита о непостоянстве сущего («действительность есть вечный процесс изменения, вызванного борьбой противоположных начал» [162, с. 56]). «Борьба – отец всему и всему царь» [162, с. 54]: согласно Гераклиту, каждой вещи свойственна

внутренняя борьба противоположностей. В современных исследованиях также подчёркивают второй аспект философских рассуждений Гераклита: теорию единства противоположностей – «каждая пара противоположностей образует неразрывное единство» [162, с. 54].

Борьба двух противостоящих друг другу сил реализуется и в такой неотъемлемой составляющей древней культуры, как соперничество. Согласно Эмпедоклу, «жизнь во Вселенной возможна только в противостоянии двух антагонистических космических сил: любви (дружбы), которая стремится к объединению материи, и ненависти, склонной к разделению» [162, с. 59]. Соперничество в спорте и в полемике у древних греков было нацелено на сохранение полезного равновесия среди существующих противоречий – антагонизм противоположных начал порождён агональностью самой жизни, что, в частности, отмечает и Й. Хёйзинга [183].

В дальнейшем парадоксальная природа конфликта выражается и в апориях Зенона: парадоксальные рассуждения (др.греч. *logoi*) Зенона, в частности – парадокс дихотомии, демонстрирует антагонизм логического (рационального) и интуитивного (аспекта впечатления) [162, с. 76].

Уже в литературе античной эпохи к определению категории конфликта ближе всего подошел Аристотель. В «Поэтике» Аристотель указывает на необходимость в трагедии перипетий – всевозможных поворотов судьбы, мотивирующих развитие драматического действия. Перипетия не только демонстрирует «слом» повествования и заставляет сюжет развиваться в ином ключе – важным аспектом становится здесь резкое изменение соотношения мировых «сил», заложенное в них конфликтное основание [7]. Любопытно, что уже у Гомера, по наблюдению Б. Хельвига (B. Hellwig), в «проявленном» в каждом данном моменте рассказа «отрезке мира существует как бы два пространственно-временных измерения: одно для людей, другое же – для богов» (цит. по: [76, с. 276]), что также «подпитывает» онтологическую конфликтность мира.

Глубинное противостояние различного характера присутствует и при рассмотрении ситуаций трагической ошибки (*hamartia*, согласно J.M. Bremer) которая, как пишет А.Ф. Лосев, может трактоваться и как результат недоброжелательства богов, вводящих героев в состояние ослепления и безумия (*atē* – например, у Гомера), и как нравственное заблуждение самого человека (*hybris* – в «Одиссее») [76, с. 446].

Говоря о конфликте, Гегель указывает на необходимость движения от бездействующей гармонии к развитию через действие. Знаменательно, что каждая эпоха «порождает» не только определённые виды конфликтов (долг и желание, разум и природа, человек и общество), но и способы их преодоления. И в философии, и в социологии, включая её отдельную ветвь – конфликтологию, присутствуют различные трактовки конфликта – как силы, разобщающей общество, так и способствующей его интеграции (Г. Зиммель).

Теоретическое наполнение данного понятия не переживает серьёзных изменений в исследованиях XX века, однако новейший теоретико-литературный дискурс учитывает многоаспектность понятия и его связь с различными сферами. Исследования, связанные с теорией конфликта, объединяют следующие положения: 1) взгляд на конфликт как фактор, нарушающий заранее заданную целостность, что связывает феномен конфликтности с мифологическим представлением о цикличности времени, где каждое нарушение и его последующее преодоление приводит к образованию новой целостности; 2) конфликт – обязательный элемент литературно-художественного произведения, встроенный в систему и в определенном смысле гарантирующий единство произведения.

Конфликт в основном рассматривается как противостояние или борьба, и особенно важной в этом контексте становится такая его черта, как бинарность: конфликт вырастает из противопоставления двух оппозиционных сил. Часто эти силы определяются содержанием эпохи, которой принадлежит литературно-художественное произведение. «Конфликт предполагает две противостоящие друг другу силы; не более, т.к. эмоциональный настрой симпатий

воспринимающего должен быть связан с одной из них, а другие, возникающие при этом силы, призваны поддержать его или помешать ему» [147, с. 187]. Конфликт, согласно Г. фон Вильперту, есть «свидетельство дуалистически понятого мира» (цит. по: [147, с. 187]). Б.В. Томашевский в связи с этим приводит в качестве примера обязательное противопоставление добродетели и порока в старинных моралистических романах [158, с. 181].

Бинарность становится одним из главных узловых положений работы А.Г. Коваленко «Художественный конфликт в русской литературе XX века: Структура и поэтика»: «Изначально он [конфликт] связан с бинарной структурой человеческого мышления, как логического, так и образного» [57].

Конфликт, по В.Е. Хализеву, принимает участие в организации повествования и проявляется как на уровне отдельных ситуаций и эпизодов, так и на уровне композиции – макроуровне, не только мотивируя действие и противодействие, но и обнажая глобальные пласты мыслительных процессов, глубин психологии, особенностей рефлексии (конфликт как «свидетельство “непостоянства” бытия» [180, с. 220]).

Можно говорить о наличии конфликта как важнейшего узла повествования (потока художественной мысли и реализации художественных идей) в эпосе, драме и лирике. При этом, как правило, наиболее ярко конфликт выражен именно в драматических произведениях, обеспечивающих ясность трансмиссии идей благодаря диалогам (диалогичности повествования) и визуальной реализации любого столкновения на сцене, а также отсечения линий развития второстепенных персонажей, что, напротив, имеет место в эпосе. В статье А.Н. Семёнова о роли конфликта в структуре художественного произведения приводится цитированный нами выше взгляд на конфликт С. Сиротвиньского (S. Sierotwieński) как о способе «выявления противоречия» при «соприкосновении противоположных стремлений» [137, с. 52].

Как правило, роль конфликта особо подчёркивается в драматических произведениях. По словам Гегеля, «богатая коллизиями ситуация является преимущественным предметом драматического искусства» [24, с. 213].

В эпическом же произведении возможности изображения конфликта гораздо шире. «Малые эпические, а главное – драматические жанры», как пишет В.Е. Хализев, отличаются центростремительностью, под которой подразумевается «сюжет единого действия». В то же время для эпических произведений, охватывающих большее количество событий (ситуаций), характерна центробежность – панорамность сюжета (М.М. Бахтин [9]). Именно эта черта позволяет объединять в эпическом произведении столкновения героев (виды борьбы), то есть конфликты различных масштабов и типов. Вместе с тем следует признать, что в драматическом произведении количество конфликтов может компенсироваться качеством выражения. Ещё в сказаниях и сказках появились «перипетии», термин, укоренившийся в античной драме и подразумевавший «внезапные и резкие сдвиги в судьбах персонажей» [180, с. 220]. В лирическом произведении конфликт носит специфический характер, так как он чаще всего выражен неявно и всегда вырастает из внутренней дисгармонии, ощущаемой лирическим героем как утрату высших связей различного порядка – с самим собой, с миром людей или бытийным основанием. В силу этого огромную роль здесь играют художественные средства, выводящие интенцию конфликта на тонкие символические уровни.

А.Н. Семёнов утверждает, что «только конфликт ряду, последовательности частных событий и ситуаций сообщает динамическое начало, создаёт содержание художественного текста» [137, с.52].

Категория конфликта неразрывно связана с сюжетом произведения и, согласно точке зрения многих исследователей данного теоретического аспекта, «регулирует» / определяет ход событий и степень сложности произведения.

В.Е. Хализев выделяет два типа конфликтов: 1) локальные и преходящие и 2) устойчивые [180, с. 217], характеризуя их также «конфликтными состояниями (положениями)». Однозначна параллель между конфликтами и жизненными противоречиями, которые и становятся составляющими конфликта в художественном произведении. Хализев говорит также об укоренённости в литературе конфликтов, которые не только возникают в определённый момент и

мотивируют/педалируют развитие сюжета, но «преодолеваются и себя исчерпывают» [180, с. 217]. Это стремление к исчерпыванию / закрытию ситуации приводит и к такой черте конфликта, как ограниченность во времени и в пространстве. Не случайно Хализев приводит в пример шекспировские страсти – «конфликт Отелло локален и преходящ» [180, с. 217]. В доказательство данной точки зрения целесообразно и утверждение Гегеля о том, что «в основе коллизии лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено» [24, с. 213]. Речь идет о постоянной смене в рамках художественного произведения состояний гармонии и дисгармонии – нарушение гармоничного состояния мира внешнего или внутреннего.

В качестве наиболее показательного примера локальных и преходящих конфликтных ситуаций представлена схема В.Я. Проппа в его работе «Морфология волшебной сказки» (1928) [121, с. 218; 180; 158]. Сказка становится характерным примером повествования, в котором наблюдаются постоянные смены ситуаций: мир персонажа в какой-то момент рушится, и ему приходится прилагать усилия, чтобы разрешить коллизию. Согласно В.Я. Проппу, «под мотивировками понимаются как причины, так и цели персонажей, вызывающие их на те или иные поступки» [121, с. 56]. Данные причины/цели равнозначны «начальной нехватке или недостатке», формирующей ситуацию, в которую и будет заложен конфликт. Ситуация – «особая форма мотива, который определяется не характером персонажа(ей), но их моментальным положением соответственно расстановке по отношению друг к другу» [147, с. 186]. Согласно Дж. Шипли, «именно под этим термином понимается основная или начальная ситуация, которая является источником борьбы» [цит. по: 147, с. 187]. Связь категории конфликта с понятием ситуации подчеркивается и Б.В. Томашевским: «Взаимоотношения персонажей в каждый данный момент являются *ситуацией* (положением)» [158, с. 180], при этом фабула состоит из переходов от одной ситуации к другой. Данные переходы могут быть связаны с усложнением самой ситуации, изменением связей между персонажами / расстановки сил в художественном произведении, что подводит к подтверждению наличия

постоянных столкновений в рамках художественного текста («Фабулярное развитие можно в общем характеризовать как переход от одной ситуации к другой, причем каждая ситуация характеризуется противоречием интересов – *коллизией* и борьбой между персонажами» [158, с. 180]).

Конфликты не могут просто нагромождаться в повествовании; не случайно исследователи настаивают и на необходимости наличия развязки – разрешения. Об этом говорит и Гегель («оно [искусство] <...> не даёт свободной красоте погибнуть в этом антагонизме <...> решение конфликтов этой борьбы приводит в качестве результата к гармонии» [24, с. 214]), и Б. В. Томашевский («Если ситуация, заключающая в себе противоречия, вызывает движение фабулы, так как из двух борющихся начал какое-то должно возобладать, и их длительное существование невозможно, то примиренная ситуация дальнейшего движения не вызывает, <...> положение является концевым и именуется развязкой» [158, с. 180-181]). В идеале развязкой знаменуются восстановления гармоничности бытия, что также восходит к архетипическому нарративу мифа: любое столкновение нарушает гармонию мира, перевешивает чашу весов и вынуждает персонажей принимать решения, возвращающие бытие к состоянию мира и гармонии.

Конфликты бывают различного свойства – психологические, социальные, идейные (религиозные, нравственные, философские), а также по типу проявления в тексте – внутренние и внешние.

Так, А.Н. Семёнов выделяет 10 типов оппозиционных составляющих:

- два персонажа (положительный и отрицательный);
- персонаж и природа;
- две общественные мировоззренческие структуры;
- явления природы;
- персонаж и общество;
- персонаж и судьба;

- качества внутреннего мира героя, вступающие в противоречие друг с другом;
- творец и творчество;
- духовное и телесное начало;
- неявное для персонажей противоречие между внешним проявлением событий и их сущностью [137].

Вл.А. Луков говорит о различных типах конфликтов, формирующих жанровые генерализации социального (социально-психологического), психологического, философского, идеологического планов («<...> конфликты <...> бывают военными, межнациональными, религиозными (межконфессиональными), межпоколенческими, семейными» [80]).

А. Галич указывает на связь категории конфликта и характеров в литературно-художественном произведении: «різні людські характери постають як зіткнення, боротьба різних правд життя, життєвих істин, що породжує *конфлікт*, виділеність певних сторін якого складає тему твору, оціночний висновок з якої становить його ідею» [150, с. 135].

А.Г. Коваленко пишет о двух основных типах конфликтных отношений: «Поиски «сердцевины» антиномического узла привели к двум фундаментальным типам конфликтных отношений внутри художественного произведения: конфликту двух миров и конфликту внутри личности» [57]. Вместе с тем наиболее универсальным конфликтом в художественной литературе, согласно А.Г. Коваленко, становится двоемирие: вариантами данного конфликта могут быть «религиозно-философское <...>, пространственно-мифологическое <...>, философско-мифологическое <...>, мистико-экзистенциальное» [55, с. 141-142].

Можно отметить актуализацию тех или иных конфликтов в зависимости от историко-культурного периода. В литературе античности наблюдаем превалирование столкновений героя и судьбы, неумолимо возвращающей всё на круги своя. В романтизме границы конфликта расширяются, вбирая в себя и раскол внутреннего мира героя, и его противопоставление себя обществу, а порой и природе, если движение сюжета разворачивается в богоборческой парадигме.

Тем не менее, конфликт, который, в конечном счёте, разрешается развязкой гармонизирующей и умиротворяющей (В.Е. Хализев), подтверждает момент устойчивости бытия, космоса, и поэтому рассматривается в качестве классического образца. Занимательность – ещё одна черта сюжетов с подобными развязками, считает В.Е. Хализев.

Помимо окказиональных конфликтов, В.Е. Хализев также выделяет субстанциональные конфликты – устойчивые конфликтные положения [180, с. 222], «которые мыслятся и воссоздаются неразрешёнными в рамках единичных жизненных ситуаций, а то и неразрешимыми в принципе». Такие конфликты характерны для литературы XIX – нач. XXI вв., и чем ближе к современной эпохе, тем чаще персонажи осознают наличие конфликта, но не стремятся (не находятся в состоянии борьбы) его разрешить. Наличие подобных конфликтов приводит и к возможности открытой концовки – конфликт неразрешён и находится там же, где и был.

Любопытно и отношение к реализации конфликта в истории литературы: так, в драме рубежа XX-XXI вв. конфликт обостряется благодаря переходу от внешнего действия к внутреннему. При этом именно в пьесах драматургов рубежа веков конфликт принимает новые формы посредством обращения к болезненным темам эпохи, которые связаны уже не с окказиональными преградами на пути персонажей, но с их постоянным состоянием неустроенности в мире.

В.Е. Хализев утверждает, что подобное сюжетосложение наблюдается уже у Данте: в «Божественной комедии» не перипетии и случайности имеют вес, сюжет «строится на обнаружении и эмоциональном освоении героем первооснов бытия и его противоречий, существующих независимо от воли и намерений отдельных людей», «претерпевает изменения не сам конфликт, а отношение к нему героя» [180, с. 224].

Полагаем, что это движение от изображения окказиональных конфликтных ситуаций к постоянной ситуации конфликта усиливается с ростом рефлексии и осознания наличия конфликтов неразрешимого характера. При этом конфликт на

более высоком уровне начинает видеться в различных плоскостях, и это тоже влияет на ситуацию в сфере художественного выражения.

Картина мира во второй половине XX – начале XXI вв. усложняется. Закономерно меняется и система художественного произведения, в котором случайности и противоборства подводят к актуализации глубинных и порой неразрешимых вопросов: «человеческая реальность всё рельефнее представала в её далеко не полной упорядоченности, а в ряде случаев, особенно характерных для XX в. <...> как хаотическая, абсурдная, сущностно негативная» [180, с. 225].

Не случайно в произведениях XX-XXI вв. наблюдается и возврат к мифологическому. Согласно Е.М. Мелетинскому, «миф глубоко социален и даже социоцентричен» [91, с. 200] и главной его функцией является восстановление линии происхождения, возврат к генезису, началу всего. Уже в XX веке мифологизм в литературе становится художественным приёмом, за которым скрывается определенное мировоззрение [91, с. 349]. Мифологизирование в рамках романного пространства подводит к актуализации «кризисного состояния духовной культуры» [91, с. 350]. Тем не менее, по словам исследователя, основным остаётся аспект открытия «неизменных, вечных начал».

На первый план выходит теперь социальное и философское наполнение термина, так как важными аспектами сознания героев становятся принятие себя, самоадаптация в мире глобализации и сомнения, решение изначально существующих проблем на психологическом и социальном уровнях.

Как правило, одним из основных аспектов, порождающих конфликт в мире XXI века, а также в сфере художественного произведения становится понятие идентичности и соответственно её конфликтообразующей оппозиции – «кризиса идентичности» (Э. Эриксон). Современный философский словарь даёт следующее определение идентичности – «(лат. *identificare* – отождествлять, позднелат. *identifico* – отождествляю) – соотнесённость чего-либо («имеющего бытие») с самим собой в связности и непрерывности собственной изменчивости и мыслимая в этом качестве («наблюдателем», рассказывающим о ней себе и “другим” с целью подтверждения её саморавности)» [116, с. 165]. Важно, что

данное понятие в различных контекстах связано и с «конституированием в европейской традиции дискурсов “различия”, “инаковости”, “аутентичности” и “Другого”» [116, с. 165]. Американский философ Фр. Фукуяма в ряде работ, посвящённых проблеме идентичности, прибегает в этой связи к понятию «тимос», объясняя многочисленные конфликты различных масштабов (на микро- и макроуровнях), связанных со стремлением человеческой природы к уважению и признанию своего достоинства, равноправию в обществе (что порождает особый ряд дискуссий на тему равноценности всех представителей общества) [176].

Аксиологический подход к определению себя самоё в мире закономерен – уже Е.М. Мелетинский указывает, что «космос с самого начала включает ценностный, этический аспект» [91, с. 199]. Этот аспект становится особо заострённым в период становления постколониальной истории многих стран. Проблема восприятия «иного» обостряется на рубеже XX-XXI веков: проблемы адаптации и обретения самости осложнены «инокультурным» окружением, что впоследствии приводит к острым и порой трудноразрешимым конфликтам.

1.2. Своеобразие поэтики конфликта в постколониальной литературе

Смена эпох исторических несомненно влияет на формирование эпох литературных, и влияние это выражается не только в рамках тем и проблем, заявленных в литературных произведениях – «художественное сознание эпохи претворяется в её поэтике» [1, с. 3]. Р. Уэллек и О. Уоррен пишут, что история литературы – «не история в буквальном смысле этого слова, поскольку она представляет собой знание о нынешнем состоянии, о вездесущем и вечносущем настоящем» [165, с. 271]. Ф. Брюнетьер и Дж. А. Саймондс применяли к литературной эволюции концепции, теоретически связанные с естественными науками и проецировали идею о рождении, развитии и угасании (смерти) на историю литературных жанров [165, с. 273]. Оговоримся, что под «одряхлением и

смертью» имелось в виду отсутствие значительных произведений, написанных в определённом жанре. Согласно Уэллеку и Уоррену, уязвимой в этой связи становится и теория преобразования одних жанров в другие. Изменения теоретических аспектов в рамках художественного произведения нельзя ограничить ригористичной эволюционной теорией или свести к преобразованию. Тем не менее, смена литературных эпох предъявляет новые требования и к структуре художественных произведений, и к расстановке противоборствующих сил внутри произведения. Конфликт как теоретическая категория, обретающая смысл в качестве основы литературно-художественного сюжета, естественно, зависит и от исторического компонента.

Конфликты социального, политического, культурного характера особенно обостряются на рубеже XIX – XX вв., ставшего периодом проведения политики колониализма со стороны западных стран-империй под влиянием, согласно Р. Марецу, «nomadic desire» [239, p. 3], кочевого инстинкта, что неумолимо привело к культурному разделению мира на Юг – Север и Запад – Восток. Во второй половине XX века эпоха глобального правления европейских стран завершается, а бывшие колонии в полной мере заявляют своё право на независимость. Для некогда великой Британской империи послевоенная деколонизация стала особо ощутимой потерей, не только лишив сверхдержаву большей части территорий, но и обнажив до тех пор скрываемые культурные проблемы в бывших колониях. Антагонизм «своего-чужого», проявившийся в ситуации «Запад – Восток», усложнился ещё и постколониальным элементом в заново сформировавшемся мире, усложняющимся и развивающимся и на сломе современных эпох.

Вторая треть XX – начало XXI вв., принимая во внимание особенности процесса литературного развития [165], становится периодом становления английских / англоязычных литератур в постколониальном пространстве. Термин «постколониальная культура / литература» закрепляется в конце XX в. и охватывает не только непосредственный период после завершения империализма. Б. Эшкрофт, Г. Гриффитс и Х. Тиффин, авторы монографии «Империя пишет

ответ» (*The Empire Writes Back*) в связи с этим пишут: «Мы пользуемся термином “постколониальный” <...> чтобы обозначить всю культуру, подвергшуюся воздействию империалистического процесса, с момента колонизации и до настоящего времени. Это именно так, поскольку существует непрерывное развитие процесса в течение всего исторического периода, который был начат европейской империалистической агрессией» (цит. по: [138, с. 12]) («We use the term ‘post-colonial’, however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperial aggression»)» [210, р. 2]). О. Г. Сидорова, комментируя монографию этих авторов, отмечает, что одним из основных факторов формирования постколониальных литератур стало «стремление освободиться от доминирующей роли центра и утвердить собственную индивидуальность» [138, с. 13]. Данное стремление, отягощенное «кризисом идентичности» (Т. Д’Ан, цит. по: [138, с. 13]), несомненно порождает конфликт между культурой центра (империи) и периферии (бывших колоний).

Постколониальный и одновременно постмодернистский контекст эпохи формируют новые условия развития литературы. Этот период ознаменован всё большим распространением литературно-художественных произведений, созданных «пограничными», «гибридными» авторами (Х. Бхабха, С.П. Толкачёв, О.Г. Сидорова) – писателями, творчество которых определяется двумя и более культурами. Ориентированность творчества данных писателей на проблему поиска героями своего «Я» связана как с периодом становления в основном африканских и восточных стран, долгое время пребывавших в зависимости от западноевропейских колониальных государств, так и с глобализацией современного мира.

Стоит отметить, что до рубежа XX-XXI вв., даже с учётом уже получивших независимость новых государств, отношения Востока и Запада выстраивались однобоко: Восток существовал в сознании западноевропейцев в качестве экзотической данности, но не глубоко изученной реалии. Исследователь-

ориенталист Эдвард Саид не единожды отмечает в своих работах, что главным в представлении европейцев о Востоке было именно его европейское восприятие («...the main thing for the European visitor was a *European representation of the Orient...*» [249, p. 1; выд. нами. – *О.Ч.*]).

Контакт западной и восточной культур до второй половины XX века находил свое выражение в основном в работах западных писателей, поэтизовавших восточный мир и прославлявших западную цивилизацию («The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences» [249, p. 1] («Восток был практически «изобретен» европейцами, и с самой античности пребывал средоточием романтики, экзотических существ, воспоминаний и пейзажей, навсегда запечатленных в сознании, невероятных впечатлений» (пер. наш. – *О.Ч.*)). При этом Восток также представал угрожающим и опасным: одной из основных конфликтообразующих ситуаций в произведениях рубежа XIX-XX вв. становится ситуация выживания героя-носителя западного мышления в восточной (азиатской / африканской) среде. Как правило, конфликты между западным и восточным началами в произведениях писателей этой эпохи (неоромантики Р. Киплинг, Дж. Конрад, модернист Э.М. Форстер) разрешались в трагическом ключе.

С ростом «подвижности» как в плане путешествий, так и в плане обмена опытом, формировался новый тип отношений Восток – Запад. Этому во многом способствовали эмигранты из западных стран, переселявшиеся на Восток: наиболее яркий пример тому – появление «класса» англо-индийцев в Индии или же поселения англичан и испанцев в Латинской Америке. Уже в прозе Р. Киплинга звучит не только лейтмотив «бремя белого человека», но и призыв сохранять границу между культурами.

Массовая миграция жителей бывших колоний, их переселение на Запад усиливается на рубеже XX-XXI веков, в результате чего, воспользуясь выражением Гейне, углубляется «великая трещина мира» [30, с. 6] и осложняется процесс самоидентификации мигрантов в ситуации «Восток – Запад».

Ассимиляция мигрантов из восточных стран основывалась не только на «любви» к Западу, Европе, но и на ощущении страха, который они испытывали (и испытывают) по отношению к «чужому», отталкивающему и притягивающему одновременно. Эти особенности историко-культурного процесса, без сомнения, повлияли на формирование новых субкатегориальных номенклатурных обозначений в области литературоведения. Так, Джессика Браун предлагает целый ряд таких обозначений, как-то: литература третьего мира, произведения мигрантов и изгнанников, транснациональная литература, а также литература Содружества («Thus, many new literary subcategories have emerged, such as Commonwealth literature, transnational literature, exile literature, migrant literature, or Third World literature» [217]). Уже в названиях, применяемых к обозначению постколониальной литературы, заявлено противопоставление, антагонизм литературы стран Запада, отличающихся стабильным и целостным развитием в рамках определённого языка и культуры, и литературы, связанной с пересечением географических, социальных, культурных, языковых «границ» (exile literature, migrant literature).

Несмотря на то, что, по утверждению многих исследователей и писателей, периферия и центр в XXI веке поменяли свою пространственную и политическую локализацию, произведения, вышедшие из-под пера писателей-мигрантов/изгнанников/экспатриантов, нельзя рассматривать как ответную реакцию на период колониализма. Безусловно, такие писатели не забывают о корнях, но именно взросление и последующее пребывание в среде «иного» позволяет им сформировать «двойное» зрение, взглянуть на сложившийся образ «своего» через призму воспринятого ими «чужого». Писатель-мигрант, пребывающий в «пограничном» состоянии относительно и Запада, и Востока, пользуется преимуществом «двойной» принадлежности к обеим культурам, преимуществом упомянутой выше «двойной» оптики, позволяющей видеть как достоинства, так и недостатки обеих культурных систем: согласно Джессике Браун, мигрант – это человек, «который охотно охватывает двусмысленность/неясность ситуации принадлежности к более чем одному месту или культуре» [217; пер. наш. – О.Ч.].

Появление подобной литературы – особое явление, так как мигранты стремились развенчать стереотипное видение Западом Востока, чтобы добиться не только понимания со стороны западного общества, но и достичь равенства на культурном и жизненном уровнях. Рохío Давис настаивает на том, что сознательное культурное отчуждение писателя-мигранта занимает особое место как в литературных, так и культурных студиях («The position of the immigrant writer and the discourse of those who write conscious of spatial, temporal and linguistic alienation from their native lands have come to occupy an important place in literary and cultural studies» [222]).

Писатель-мигрант в этой ситуации становится «инструментом» для создания связей между двумя полярными мирами: с одной стороны, он «вживается» в инокультурное общество, с другой – остаётся привязанным к родной среде, традициям и культуре. Р. Давис настаивает на том, что положение мигранта всегда отмечено маргинальностью – в одно и то же время он «находится» в культуре и вне её: «...the immigrant writer's task, which is most often the intense reworking of questions that ultimately refer to issues as oppositionality, marginality, boundaries, displacement, and authenticity» [222] («<...> задача писателя-иммигранта часто состоит в повторной работе над вопросами, которые в конечном счете относятся к таким проблемам, как оппозициональность, маргинальность, границы, смещение и аутентичность» (пер. наш. – О. Ч.)).

«Транскультурная ситуация»/ «the transcultural situation» [222], явившаяся результатом глобализации, то есть политической, экономической и культурной интернационализации мира, стала явлением повсеместным, так как в связи с новым антропологическим «переломом» постмодернистского плана в мировосприятии человечества пограничное состояние стало константой, распространённым явлением, результатом прямого столкновения центра и периферии, Европы и развивающихся стран. Современный мир, по мнению Дж. Браун, обеспечивает подобного рода коммуникацию именно благодаря толерантному отношению к имеющемуся разнообразию: «<...> a world in which difference and heterogeneity are not only tolerated, but eagerly celebrated as a means of

cultural newness» («<...> мир, в котором различия и гетерогенность не только допускаются, но и поощряются как средство культурной новизны» (пер. наш. – О.Ч.) [217]. Однако гетерогенность современного общества продиктована не столько искренне толерантным отношением к представителям «другого», сколько необходимостью взаимодействия, продиктованного глобализацией. Убедителен тезис В.С. Малахова, касающийся всеми признанной толерантности по отношению к «другому», приведённый в его статье «Парадоксы мультикультурализма»: «Высказывать недоверие по поводу возможности “диалога культур” или необходимости “взаимопонимания между народами” равносильно скандалу» [84].

В этой связи произведения «пограничных» писателей могут рассматриваться в качестве попытки выстроить понимание между западным и восточным миром вовсе не в рамках обобщённо признанного межкультурного равенства («<...> migrant literature offers a transnational, cosmopolitan, multilingual and hybrid map of the world that redraws boundaries by building bridges between Third and First Worlds» [217]). Дж. Браун пишет, что новый рубеж веков – это период, когда Восток отвечает западным стереотипам, сложившимся за время экспансии, развенчивает их и предлагает взглянуть на мир Востока изнутри, подключая при этом и западную точку зрения: «The body of postcolonial literature has evolved and proliferated from its early days, when many non-Western writers felt compelled to write back to the empire by responding to and correcting them as representations of themselves found in colonial literature» [217] («Корпус постколониальной литературы развивался и увеличивался с того самого времени, когда многие незападные писатели почувствовали необходимость “ответить” империи, отреагировав на образ их самих как представителей “другого”, обнаруженный в колониальной литературе, и исправив его» (пер. наш. – О.Ч.).

Принципиальность точек зрения во многом базируется и на многовековых стереотипах. Несмотря на прогрессивность современного мира, Эдвард Саид, к примеру, отмечает усиление данных стереотипов, их закостенелость, отказ от пересмотра уже сформировавшегося восприятия: «One aspect of the electronic,

postmodern world is that there has been a reinforcement of the stereotypes by which the Orient is viewed» [249, p. 26] («Одним из аспектов цифрового, постмодернистского мира, является усиление стереотипов, посредством которых воспринимается Восток» (пер. наш. – *О.Ч.*)). В то же время, по мнению С.Н. Филюшкиной, бороться с ними предстоит именно литературе: «<...> возросшая у современных людей тяга к осознанию своей национальной идентичности, пусть даже в ограниченных рамках стереотипа, выступает одновременно и реакцией на обезличивание человека, и своеобразным оружием в противоборстве с этой бедой, в том числе и при участии литературы» [170, с. 155].

В контексте проблемы «Восток – Запад», с учётом уже сформированного постимпериалистического мира, особого внимания заслуживает потерянная «жемчужина Британской короны», Индия. Интерес к этой стране был особенно высок в XIX веке, не снижался и на протяжении века XX, в связи с чем нельзя не упомянуть замечание Г. Гачева, обратившегося к немецкому романтику Генриху Гейне: «Если Гейне писал, что трещина, расколовшая мир, проходит через сердце поэта, то это ещё болезнь гуманности, разрыв между индивидуальностью и обществом. В XX веке трещина больше. Это – расселина, чуть ли не пропасть» [23, с. 35]. В 1947 году Индия обретает независимость, а большинство колоний становятся автономными, что, однако, не освобождает восточный мир от западного влияния. Теперь Запад, а точнее – Европа, становится землёй обетованной, центром всех устремлений, непреодолимым искушением для представителей периферии. Писатель Г. Чхартишвили точно подмечает, что цивилизация, привнесённая Западом, имела двойное влияние: «с одной стороны, появление новой европеизированной элиты стало стимулом для сближения цивилизаций; с другой – отучившись в Кембриджах и Сорбоннах, образованные люди Востока поголовно заразились европоцентризмом, тем самым невольно превратившись в распространителей вируса расовой и культурной неполноценности» [201].

Конец XX века становится в определённой степени преодолением барьера и периодом появления литературных произведений, не принадлежащих ни Востоку,

ни Западу, так как авторы позиционируют себя людьми «на границе», не привязанными ни к одной из «сред обитания», писателями, которым, согласно Р. Давису, доступна двоякость человеческого опыта – «*doubleness of human experience*» [222, p. 85]. Одновременно, как пишет О. Г. Сидорова, «“Восточно-западные” писатели, представляющие сложноопределяемую географическую и культурную сферу «Востока» <...> осознают, что текстуально в сознании читателей их опередили, то есть они должны представлять свои произведения публике, которая знакома с европейским “ориенталистским” дискурсом» [138, с. 142].

Помимо этого в произведениях постколониальных писателей возникает и конфликт языкового характера. Писатели – выходцы из Индии, Пакистана, Бангладеш, Тринидада, Колумбии в первую очередь обращаются именно к английскому языку в силу исторических причин, тогда как родные языки (урду, пушту, бенгали и др.) вовлекаются в языковой корпус произведений часто с целью поэтического разнообразия.

С другой стороны, знание английского служит инструментом объединения столь мультикультурной и многоязычной Азии и Африки. С. Хантингтон заявляет в этой связи следующее: «Именно потому, что люди хотят сохранить свою собственную культуру, они пользуются английским для общения с людьми из других культур» [181, с. 84]. В Индии, например, был составлен англо-индийский словарь Хобсон-Джобсон (Hobson-Jobson) времен колонизаторства, подчеркивающий специфику индийского английского («The chief interest of Hobson-Jobson, though, lies not so much in its etymologies for words still in use, but in the richnesses of what one must call the Anglo-Indian language» [245, с. 81]). В связи с этим нельзя не отметить «локализацию» прежде «верховодящих» языков, так как каждый из них постепенно приобретает индивидуальные территориальные черты. Новые подходы к использованию языка наряду с созданием новых стилей и методов, а также переосмыслением образов и смыслов в англоязычной литературе рубежа XX-XXI веков стало неким выражением природы эмигранта/изгнанника/экспатрианта/беженца.

Постколониальный фактор выводит на первый план проблемы идентичности и самоопределения (принадлежность к определённым этносу, нации, национальности, языковому сообществу), подталкивает героев к конфессиональному выбору, порождает конфликт на уровне определения собственного гендера (особенно в начале XXI в.) и подводит к расколу душевного и психологического склада.

В то же время постмодернистский контекст (хронологически совпадающий с развитием постколониальных культур и литератур) напрямую влияет на способы реализации конфликтных ситуаций в постколониальной прозе. М. В. Глостанова пишет о том, что «кризис модерности выразился во второй половине XX в. в наиболее яркой форме в деконструкции модерности изнутри в теориях и практиках западного постмодернизма, и 70-е – середина 80-х годов – это время его главенства и глобальнейшего воздействия на мировую культуру» [151, с. 216]. Эпоха постмодерна, несомненно, связанная с постмодернистской эстетикой, по утверждению, Фр. Джеймисона, «ищет разрывы <...> сдвиги и необратимые изменения в *репрезентации* вещей или же способа их трансформации» [33, с. 57-58; курсив автора].

На первый план выходят приёмы, закрепившиеся в постмодернистской поэтике. Одними из наиболее значимых в постколониальной прозе становятся лабиринтность, рекурсивность и парадоксальность, которые не только не позволяют конфликту разрешиться, но ещё более усугубляют и усложняют процесс развёртывания произведения, мультиплицируя смысловые пласты (а с ними – и всё новые бинарные оппозиции, порождающие, в свою очередь, более сложные тернарные и кватернарные структуры). Одним из основных принципов развития действия и конфликта зачастую становится ризома.

В основе химеричности постмодерна, согласно И. П. Ильину, «бессознательное стремление, пусть и в парадоксальной форме, к целостному и мировоззренчески-эстетическому постижению жизни, и ясное сознание изначальной фрагментарности» [42, с. 5]. Отсюда следует и особое значение лабиринта в контексте постмодернизма: лабиринтность свойственна «жизни

человека в реальном пространстве катастрофически сложного бытия» [146, с. 10]. Ю. Б. Борев выделяет такие признаки постмодернистской культуры, как «коллажность, ассоциативность, аллюзионность, эклектизм, соединение несовместимого, утрата высоких идеалов, утверждение надличностных целей человеческого существования» [146, с. 13], утверждающие идею фрагментарности, которая также становится конфликтообразующим фактором.

Британский исследователь МакХейл говорит об онтологической направленности постмодернистской прозы, обуславливающей стремление к созданию нового художественного пространства – «the ontological character of the postmodernist novel is shown in its concern with the making of autonomous worlds» [219, p. 130].

Конфликт в постколониальной литературе находится в прямой зависимости от историко-литературного контекста: в «пограничных» произведениях сквозным конфликтообразующим фактором становится столкновение западного и восточного мировоззрений. Это обосновано и трудностями идентичности в XX-XXI вв.: «Я», согласно Лакану, «всегда в поисках самого себя и способно быть репрезентировано только через Другого, через свои отношения с другими людьми» [42, с. 66].

Если в западноевропейском контексте конфликт, как правило, связан с противостоянием и борьбой, побуждающими героев сделать определённый выбор, что сопряжено с переживанием, то острота конфликта в современной литературе постколониального Востока не столь явно выражена благодаря философским установкам, в частности, вариациям индуизма и буддизма. В контексте восточной поэтики важным становится нарушение дхармы – нравственного порядка мира (Г. Циммер): несоблюдение законов, определяющих космическую гармонию, сказывается на целостности постколониального героя.

Любопытно, что законы кармы, дхармы (высшего нравственного закона), мокши (освобождения от уз бытия) становятся важным аспектом конфликта и в древнеиндийских эпических произведениях. Несмотря на то, что конфликт в эпосе обычно «сводится лишь к изображению “состояния войны”» [Коваленко;

Гегель], в «Махабхарате», например, героический конфликт становится конфликтом этическим, нравственным («битва за дхарму») [89, с. 14].

На фоне этих событий формируется и творчество так называемых «пограничных» писателей, многие из которых имеют индийские корни: в романах В. С. Найпола и Ш. Найпола, Карен и Аниты Десаи, Х. Курейши, А. Рой, С. Рушди отмечаем, опираясь на наблюдение С. П. Толкачёва относительно творчества представителя нигерийской литературы Ч. Ачебе, наличие «столкновения между новым и старым, как следствие потребности общества в конфликтах», что поддерживает «чувство транзитности» [156, с. 95].

Таким образом, конфликт, заложенный в постколониальном произведении, лишён «открытой» завязки и развязки и не предполагает единого правильного выбора: ситуация конфликта, заявленная в постколониальных произведениях, связана с постоянной актуализацией борющихся начал, и эти начала, как правило, примирения не достигают.

Одним из значимых постколониальных писателей второй трети XX – нач. XXI вв. является британский писатель индо-пакистанского происхождения Ахмед Салман Рушди (Ahmed Salman Rushdie), «himself a product of the postcolonial and diasporic condition» [222], постоянно возвращающийся в своих произведениях к конфликтам бытийного характера, связанных с самоидентификацией мигранта в современном глобализированном мире. «Пограничность» самого писателя, «индианизированной версии англичанина» («an Indianized version of English») (пер. наш. – О. Ч.) [217], обуславливает и его стремление объединить в рамках своих произведений западный и восточный культурный коды. На это указывает и И. Ю. Облачко, говоря о том, что «соединение кодов разных языков и культур <...> обеспечивает обобщающее, синтетическое, “надкультурное” видение современных проблем» [105].

ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 1.

Категория конфликта присутствует в самой основе культуры, так как изначально обозначает столкновение двух противоположных, противоборствующих сил. Подобное понимание конфликта закреплено, но не выражено терминологически уже в мифологическом мышлении: космос и хаос как два оппонирующих друг другу начала постоянно находятся в состоянии взаимовлияния, порождая новые сущности – пространство, время, живых существ. Это двуединство мировых сил и агональный характер их отношений реализуют бинарную природу конфликта.

К пояснению данной категории и введению её в ряд понятий приходят в Древней Греции. В философском ракурсе конфликт проявляется в рассуждениях, связанных с архэ – первоmaterией/первопричиной существования, предполагавших не только констатацию причины сущего, но и процессы разделения и совмещения противоположных начал (Анаксимандр), проступает в идеях Гераклита о непостоянстве сущего («действительность есть вечный процесс изменения, вызванного борьбой противоположных начал»). В дальнейшем парадоксальная природа конфликта выражается и в апориях Зенона. В литературе античной эпохи к определению категории конфликта ближе всего подошел Аристотель, который в «Поэтике» указывает на необходимость в трагедии перипетий – всевозможных поворотов судьбы, мотивирующих развитие драматического действия.

Знаменательно, что каждая эпоха «порождает» не только определенные виды конфликтов (долг и желание, разум и природа, человек и общество), но и способы их преодоления. И в философии, и в социологии, включая её отдельную ветвь – конфликтологию, присутствуют различные трактовки конфликта – как силы разобщающей общество, так и способствующей его интеграции (Г. Зиммель).

Теоретическое наполнение данного понятия не переживает серьёзных изменений в исследованиях XX века, однако новейший теоретико-литературный дискурс учитывает многоаспектность понятия и его связь с различными сферами. Исследования, связанные с теорией конфликта, объединяют следующие

положения: 1) взгляд на конфликт как фактор, нарушающий заранее заданную целостность, что роднит конфликт с мифологическим представлением о цикличности времени – каждое нарушение и его преодоление приводит к образованию новой целостности; 2) конфликт – обязательный элемент литературно-художественного произведения, встроенный в систему и в определённом смысле гарантирующий единство произведения.

Хотя конфликт в основном рассматривается как противостояние или борьба, важным становится и такая его черта, как бинарность: конфликт вырастает из противопоставления двух оппозиционных сил. Часто эти силы определяются содержанием эпохи, которой принадлежит литературно-художественное произведение.

Как правило, конфликт принимает участие в организации повествования и проявляется как на уровне отдельных ситуаций и эпизодов, так и на уровне композиции – макроуровне, не только мотивируя действие и противодействие, но и обнажая глобальные пласты мыслительных процессов, глубин психологии, особенностей рефлексии.

Трансформация категории конфликта в постколониальной прозе второй трети XX – начала XXI вв. хронологически совпадает с развитием постмодернистских тенденций в литературе.

Вторая треть XX – начало XXI вв. становятся периодом становления английских/англоязычных литератур в постколониальном пространстве. Постколониальный и одновременно постмодернистский контекст формируют новые условия развития литературы. Этот период ознаменован всё большим распространением литературно-художественных произведений, созданных «пограничными» авторами – писателями, творчество которых определяется двумя и более культурами. Ориентированность творчества данных писателей на проблему поиска героями своего «Я» связана как с периодом становления в основном африканских и восточных стран, долгое время пребывавших в зависимости от западноевропейских колониальных государств, так и с глобализацией современного мира. Как результат, герой в таких произведениях

находится в ситуации поиска и выбора не только макроуровня (сообщества), но и микроуровня (тело/психология).

Постколониальный фактор выводит на первый план проблемы идентичности и самоопределения (принадлежность к определенной этносу, нации, национальности, языковому сообществу), подталкивает героев к конфессиональному выбору, порождает конфликт на уровне определения собственного гендера (особенно в начале XXI в.) и подводит к расколу душевного и психологического склада.

В то же время постмодернистский контекст напрямую влияет на способы реализации конфликтных ситуаций в постколониальной прозе. На первый план выходят приёмы, закрепившиеся в постмодернистской поэтике. Одними из наиболее значимых в постколониальной прозе становятся лабиринтность, рекурсивность и парадоксальность, которые не только не позволяют конфликту разрешиться, но ещё более усугубляют и усложняют процесс развертывания произведения, мультиплицируя смысловые пласты (а с ними – и всё новые бинарные оппозиции, порождающие, в свою очередь, более сложные тернарные и кватернарные структуры). Одним из основных принципов развития действия и конфликта зачастую становится ризома.

Конфликт в постколониальной литературе находится в прямой зависимости от историко-литературного контекста: в «пограничных» произведениях сквозным конфликтообразующим фактором становится столкновение западного и восточного мировоззрений. Если в западноевропейском контексте конфликт, как правило, связан с противостоянием и борьбой, побуждающими героев сделать определённый выбор, что сопряжено с движением, переживанием, то острота конфликта в современной литературе постколониального Востока не столь явно выражена благодаря философским установкам, в частности, вариациям индуизма и буддизма. В контексте восточной поэтики важным становится нарушение дхармы – нравственного порядка мира (Г. Циммер): несоблюдение законов, определяющих космическую гармонию, сказывается на целостности

постколониального героя. Таким образом, конфликт, заложенный в постколониальном произведении, лишён «открытой» завязки и развязки.

Свойственная категории конфликта структурная бинарность осложняется в постколониальной прозе второй трети XX – начала XXI вв. плюральными смыслами, что связано с особенностями литературного процесса эпохи постмодерна и её эстетикой.

РАЗДЕЛ 2. ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ И ТЕМПОРАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ КОНФЛИКТА В ПОСТКОЛОНИАЛЬНОМ РОМАНЕ

Хронотоп является основой художественного произведения, так как и действие в драме, и события эпоса, и переживания лирического героя в поэзии занимают свою нишу в темпоральном и пространственном планах. Произведение и «само является некоторой материальной протяжённостью (пространством) и продолжительностью (временем)» [166, с. 363]. «Времяпространство» [9] влияет на жанровую природу произведения и определяет «образ человека в литературе» [9, с. 235]. Согласно М. Хайдеггеру, «[В] просторе и даёт о себе знать, и вместе с тем таится событие» [179, с. 314], которое, следуя теории Гегеля, предшествует конфликту. В системе романских координат конфликт (столкновение) прежде всего зарождается на уровне хронотопа.

В истории мировой литературы XX в. «географичность» [166, с. 365] хронотопа становится одной из важнейших маркировок исторических событий, среди которых важным является процесс деколонизации многих восточных и африканских стран. Возникает некий «конфликт интерпретаций» (П. Рикёр): изображение пространства и времени экзотических стран, включая страны колонизированные, в западноевропейской литературе до середины XX в. подавалось преимущественно с точки зрения колонизаторов. Как правило, тонкости менталитета и культуры не учитывались; напротив, все особенности языкового, психологического, культурного плана воспринимались как нечто, выходящее за рамки нормы, необъяснимое, странное, чужое. Подобный подход спровоцировал ряд стереотипов, основанных на незнании чужой культуры, которые, в свою очередь, повлияли как на западноевропейский менталитет (укрепили узкое стереотипизированное видение Востока и Африки), так и на менталитет колонизированных этносов. Не случайно упомянутый ранее Э. Саид, британский исследователь индийского происхождения, в своих рассуждениях о европейском влиянии на восточный менталитет говорит о продолжительном

существовании образа Востока, сконструированного Западом; в то же время современная африканская писательница Чимаманда Нгози Адичи выражает обеспокоенность по поводу нехватки подлинных образов Африки в литературе, что пагубно влияет на осознание и принятие своей идентичности современными африканцами.

Эпоха деколонизации, которая хронологически приходится на середину XX в., выводит на первый план наиболее болезненные аспекты действительности, чреватые конфликтностью. На рубеже XX-XXI вв. в постколониальной прозе переосмысливаются исторические процессы, проблемы адаптации в глобализованном мультикультурном мире, укоренённости, поиска, обретения и/или потери дома, разрыва с собственной традиционной культурой и неприятие другой. Эти конфликтные ситуации во многом завязаны на характере изображения хронотопа.

История и география выступают теперь в роли условий, подталкивающих к конфликтным ситуациям различного уровня/плана «как носители определённых значений или как определённые значимые модели мироустройств» [166, с. 366]. В английской литературе рубежа XIX-XX веков (пик империалистического владычества Великобритании) погружение героя, являющегося носителем европейского сознания / ментальности, в азиатский / африканский хронотоп приводит к активированию позиционных конфликтов цивилизационного характера и, как следствие, – к трагедии (повесть «Сердце тьмы» Дж. Конрада (1902), роман Э.М. Форстера «Поездка в Индию» (1924) и др.).

Постколониальная проза поднимает проблему пространства и времени как априори конфликтопорождающую, обусловленную историческим вектором развития страны (региона). В обеих плоскостях хронотопа происходят взаимоисключающие процессы, связанные с нарушением модальности неустойчивого постколониального сознания. Они напрямую связаны с возможностями/невозможностью персонажа преодолеть разрыв между своим (родным, исконным) и другим (подавляющей культурой метрополии, воспринимаемой как инородное / чужое) и, вместе с тем, принять своё

маргинальное место в новом пространстве и времени глобализированного мира, в котором ставится под сомнение самоидентификация и/или обретение новой идентичности.

Это присутствие конфликта на уровне хронотопа закладывается изначально ввиду как общемировой истории, так и истории литературы, которая во многом отражала стремление западноевропейского сознания подчинить себе пространство и историю Востока (ср. синтез западного и восточного начал в Киме, персонаже одноимённого романа Р. Киплинга, 1901 г.), равно как «включить» себя в неё.

Для постколониальной прозы, в частности, произведений С. Рушди, также характерно наличие конфликтных отношений и ситуаций на уровне хронотопа. Это и восприятие персонажем времени, и его пребывание-во(вне)-времени и пространстве, которое мыслится болезненным и травматичным, поскольку связано с двуединым процессом неизбежного возврата к корням и дистанцирования от них.

Область «малого» (личного) времени становится носителем/хранителем семейных тайн, секретов, постыдного прошлого персонажей. При этом личное время «вмонтировано» в «большое» – в мировую и региональную историю как источник глобальных позиционных конфликтов. Так, в прозе С. Рушди – это, как правило, история колониальных завоеваний Европы (Англии и Испании) и история становления Индии и Пакистана.

Время/история индифферентны по отношению к персонажу, но требуют концептуального переосмысления в контексте современности; часто это переосмысление происходит в ключе трагедии и пастиша, свойственных постмодернистской поэтике. Однако сам процесс возвращения в прошлое (воспоминания) связан с болезненностью: это плата за необходимость трансмиссии памяти культурного прошлого.

Топологический конфликт (герой VS пространство) отличается неприятием героя пространством. Персонаж постколониальной прозы – мигрант и маргинал, пребывающий в состоянии поиска своего места в чуждом для него мире. Но этот

поиск, ведущий его с Востока (периферия) на Запад (желанный *centrum mundi* в понимании мигранта), осложнён пространственной враждебностью. Позиционная конфликтность при попадании мигранта в «чужое» пространство формируется посредством таких приёмов искажения топологической перспективы, как лабиринтность (Х. Борхес, У. Эко), ризомность, рекурсивность, которые подпитываются мотивами гипноза, кружения, иллюзии (ср.: майя), деструктивно влияющей на возможности закрепления персонажа в западном («чужом») пространстве (месте-времени).

Конфликтные ситуации, драматически и трагически окрашенные, в постколониальной прозе С. Рушди на уровне хронотопа показаны Рушди и как следствие распада «связи времён» – разрыва между прошлым с его аксиологическими доминантами (национальная история, религия, традиция, ментальность, художественная культура) и актуальным настоящим, в котором пришлый на Запад мигрант безуспешно пытается заново себя укоренить. Незнание ли своего традиционного прошлого, временное ли забвение или сознательное стремление персонажей избавиться от временной и культурной памяти своего народа приводит их к внутреннему конфликту. Психологический дискомфорт, свойственный такому типу конфликта, выражается посредством «лакунарного» повествования о своей национальной истории и традиционных ценностях (недоговорённости, нестыковки и т.п.).

2.1. История как фактор раскола идентичности

Интерес к памяти свойственен литературе различных периодов, однако идея памяти в контексте постмодернизма приобретает особые черты. Так, память либо «укрупняется» посредством нанизывания на нить повествования многочисленных воспоминаний и точек зрения других персонажей, либо сознательно

нивелируется. Болевым местом в художественном мире становится ненадёжность памяти как индивидуальной, так и национальной.

Уже многие писатели начала XX в. «играют» с феноменом памяти, задействуя разнообразный художественный инструментарий. Так, Дж. Джойс опирается на мифологическое сознание, М. Пруст вырабатывает, по утверждению В. Вульф, принцип тоннеля, благодаря которому любой объект может стать трамплином для прыжка в прошлое и активизировать цепь воспоминаний, Х. Борхес разрабатывает мотив бесконечности и одновременности знаний («Вавилонская библиотека») и памяти («Фунес, чудо памяти»).

Во второй половине XX в., после двух мировых войн, обращение к памяти в различных национальных литературах мотивировано различными причинами. Это и попытка преодолеть чувство исторической вины, и/или реабилитировать образ нации, и/или же восстановить связь между далёкой и актуальной (современной) историей и культурой прошлого, что особенно важно, когда речь идёт о бывших колониях. Поэтому вполне закономерно, что память в литературе второй половины XX – начала XXI вв. актуализирует проблему идентичности (индивид не может себя воспринимать как нечто целостное, пока он не восстановит связь с памятью прошлых поколений).

«Проблема времени – ведущее начало в хронотопе» [9, с. 236]; и в поэтике постколониального романа эта проблема заостряется, поскольку история колониального периода предстаёт раздробленной, а её восстановление требует усилий, желаний и даже витальности рассказчика. С.П. Толкачёв пишет, что «способность продуцировать» историю возникает посредством смешения фрагментов раздробленной, разъятой памяти» [154, с. 197].

История, а с ней – и память о прошлом, в постколониальной прозе С. Рушди часто мифологизируется – в описании исторических событий временные пласты расходятся, при этом реальное историческое время совмещается с мифологическим циклическим бытием, которое вытесняет реальное и доминирует в повествовании. Основным источником мифологического в текстах Рушди становятся «Рамаяна» и «Махабхарата», а

также коранические стихи. При этом С. Рушди апеллирует к исламской традиции сомнения, что, в конечном итоге, подвергает сомнению и любое описанное им историческое событие.

Так, в знаковом для постколониальной литературы втором романе С. Рушди «Дети полуночи» (*Midnight's Children*, 1981) дата обретения Индией независимости (15 августа 1947 г.) мыслится как сказочное / мифологическое время, порождающее не только феномен самостоятельности Индии, но новую эпоху. Не случайно именно в ночь с 14 на 15 августа (пограничное сказочное время, связанное с действием потусторонних сил) вместе с рождением новой Индии (аллюзивно связанной с божеством Бхарат Мата – богини-матери) рождается и новое поколение индийцев – тысячи и одного ребёнка, одарённых магическими способностями.

Второй премьер-министр Индии Индира Ганди, чаще обозначенная в текстах С. Рушди «Вдовой», лишает всех новорождённых их магических дарований, словно замыкая круг сказочности вполне реальным насилием – принудительной стерилизацией как меры по сдерживанию роста населения.

Уже в этом романе С. Рушди показывает, как преломляется идея памяти в постколониальной прозе конца XX – начала XXI вв. Несомненно, существенным фактором в этом случае является и принадлежность писателя к эпохе становления Индии и Пакистана как независимых от западного мира государств. Конец истории Британской империи завершился для Индии конфликтом 1947-го года и расколом на два государства – Индию и Пакистан. Одной из причин внутринационального конфликта становятся притязания на территорию Кашмира: попытка догрского правителя Хари Сингха объявить в 1947 г. независимость и от Индии, и от Пакистана привела к внутреннему восстанию части мусульманского населения и вторжению пуштунских наёмников [37]. Решение Хари Сингха присоединить Кашмир к Индии привело к последовавшим за этим войнам между Индией и Пакистаном и расколом самого княжества. При этом память как один из основных узлов повествования изначально становится основой социального

(межпоколенческого и семейного) и философского (онтологического) конфликтов.

История становления Индии как самостоятельного государства показана в романе параллельно становлению семьи Синай. Так, основной парой, соединяющей прошлое и настоящее, становятся лодочник Таи (связь с культурно-историческим прошлым) и Адам Синай, провозвестник нового, западного мышления, который неудержимо, хотя и тщетно стремится оборвать связи со старым миром. Столкновение двух типов мышления и мироощущения подводит к коллизии на уровне восприятия времени и впоследствии негативно отразится на развитии семейной линии всего рода Синаев.

В статье Р. Р. Гильминтинова «Проблема памяти в романе «Дети полуночи» Салмана Рушди» (2013) [26] особое внимание уделяется тому, как сплавляются индивидуальные (озарения памяти Салема Синая и его семьи) и коллективные (история Индии) воспоминания. По утверждению Гильминтинова, индивидуальное становится более значимым, нежели коллективное. Это актуализирует межпоколенческий конфликт: память коллективная соотносится с глубинными пластами культурных знаний и традиций, в то время как индивидуальная сосредотачивается на самой себе. В связи с этим целесообразно привести в пример тезис А.Е. Кашаева об обосновании онтологии социального конфликта в связи с понятием «разделенное общество»: «Оно отражает процессы социального расслоения общества, дифференциации основных сфер жизнедеятельности благодаря становлению института частной собственности и выделению личностного начала из тотального коллективистского сознания» [51, с. 67]. Уже в этом романе С. Рушди можно отметить столкновение западного индивидуализма и восточного коллективизма [201], которое отчасти выступает и композиционным организующим романа. Этой точки зрения придерживается и индийская исследовательница Рина Митра (Reena Mitra Kanpur), говоря о том, что в данном романе Рушди использует историю Индии в качестве схемы координат для «построения» художественного мира произведения («In *Midnight's Children*, Salman Rushdie makes Indian history a co-ordinate in his fictional art», [225, p. 36]),

охватывая период индийской истории с 1919 по 1977 годы. Как утверждает сам писатель в эссе, посвященном ненадёжному рассказчику («‘Errata’: or, Unreliable Narration in *Midnight’s Children*» [245]), в освещении некоторых деталей истории и культуры Индии были допущены определённые ошибки, включая намеренно совершаемые автором, а по его воле – и рассказчиком. Например, наблюдается разночтение в мифологическом сюжете: в романе утверждается, что бог Ганеша записывает из уст старца Вальмики «Рамаяну», хотя в подлинном мифологическом сказании Ганеша записывает «Махабхарату» со слов старца Вьясы. Сюда же можно отнести и культурные анахронизмы – например, карьерные годы певицы Латы Мангешкар). Разночтения подобного плана связаны не только с приёмом ненадежного рассказчика, но и с реализацией идеи подмены и/или утраты памяти, что свидетельствует о конфликте личного характера.

Рушди признаётся, что если вначале он был нацелен на прустовский подход к игре со временем – и соответственно – с памятью («my purpose was somewhat Proustian» [245, p. 23]), то впоследствии его приоритеты сменились: «Итак, предмет моего романа изменился, он более не был поиском утраченного времени, но стал способом, с помощью которого мы изменяем прошлое так, чтобы оно служило нашим настоящим целям, а память служит нам средством» [пер. наш. – О.Ч.] («So my subject changed, was no longer a search for lost time, had become the way in which we remake the past to suit our present purposes, using memory as our tool» [245, p. 24]).

Прустовское начало тем не менее остаётся встроенным в поэтику романа Рушди, но уже в трансформированном виде: вкус и цвет не становятся поводом к воспоминанию, каким-то решающим стимулом / толчком для воспоминания Салима Синая, но всё же неизменно присутствуют в событийной канве. Так, персонаж Рушди часто обращается к вкусовым ощущениям (дрожжевой хлеб, соус чатни, мороженое), которые встраиваются в воспоминание как компонент, но не вызывают его, как это происходит с печеньем «мадлен» и чаем у Пруста. Согласно С.П. Толкачёву, «по замыслу С. Рушди, процесс вживления жизни героя в рамки нарратива влечёт за собой слияние фрагментов памяти, идей, людей и

мыслей» [154, с. 197]. Этот поэтологический синтез становится диалогом европейского постмодернизма, стремящегося, по утверждению С. Коннора, посредством развёрнутой метафорики, к «намеренному усложнению идеи универсальной целостности» («a deliberate complication of the idea of generic integrity» [219, p. 116]), и восточной поэтики, заключающей в себе идею единства. Эта художественная «разнородность и разноязычие» (М.М. Бахтин) обуславливает и особую реализацию конфликта.

В прозе С. Рушди работает ряд лейтмотивных природных образов, связанных как с констатацией истории / памяти как целостности, так и с процессом воспоминания частных эпизодов из жизни персонажа. Память воплощена в метафорике воды, пыли / пепла, тумана / зыби, вихря.

Роман «Дети полуночи» открывается описанием долины Кашмира, в которой и начинается история рода главного персонажа Салима Синая. В романе сразу очерчивается один из важнейших компонентов / образов – водная гладь озера Дал, находящегося в долине Кашмира, и скользящая по воде шикара лодочника Таи, старейшего представителя долины: «Никто не помнит тех дней, когда Таи был молодым. Он сновал всё в той же лодчонке <...> с начала времён» [127, с. 19] / «лодочник, неизмеримо древний». Озеро Дал, с которым связан Таи, становится в контексте романа образным центром аутентичной культуры Индии, в то время как Таи выполняет функцию хранителя древних культурных знаний: «Я видел, как рождались эти горы; я видел, как умирали цари» [127, с. 23].

В статье Р. Р. Гильминтинова находим разделение памяти и истории в рамках романа на современную и архаическую. Персонажем, транслирующим архаическую память, становится Таи. Однако добавим, что память, хранителем которой является Таи, можно обозначить и как сакральную, замкнутую, так как у нее нет ни начала, ни конца (как и у жизни лодочника): «Памяти совсем не осталось, но я знаю, хотя и не умею читать» [127, с. 23].

Вода – озеро Дал – в романе становится средоточием / сосудом знания и культурной памяти.

Немецкий востоковед-индолог Г. Циммер в образе воды / мировых вод в индийской мифологии выделяет как положительное, так и отрицательное начала: космическому созидательному событию пахтания мирового океана противопоставляется потоп как завершение калпы [186] («В это ужасное время все атомы растворяются в первичных чистых водах вечности, откуда прежде всё возникло» [186, с. 27]).

Вода в индуизме – проводник между миром майи (иллюзорным, ирреальным и мимолётным) и миром реального, что также актуализирует двойственность мира. С одной стороны, «погружаться в воду означает погружаться в тайну майи» [186, с. 49], с другой – вода, равнозначная майе (Майя-Шапти есть Ева, «вечная Женственность» [186, с. 43]), является также «всепоглощающим, универсальным чревом» [186, с. 49]. «Пространственно-мифологическое двоemiрие» [54; 55] порождает конфликт между восточным и западным: озеро, которое даёт людям, живущим в долине Кашмира, и воду, и пропитание, становится угрозой для человека Запада, вторгающегося в этот ареал.

Связь образа Кашмира с глубинным восточным началом определённо усложняется в произведении, во-первых, штампами, связанными с восприятием Кашмира западноевропейцами, во-вторых, – с самими индийскими автостереотипами, затрудняющими объективный взгляд на историю и Кашмирского региона, и всей Индии и Пакистана в целом. Э. Саид говорит о том, что Восток во многом являлся изобретением европейского сознания [133; 249]. В то же время исследователь Ф. Л. Альдама пишет о «повторном завоевании» нарратива, связанного с изображением ранее колонизированных пространств, в постколониальной прозе Рушди («<...> a writer such as Salman Rushdie would invent storyworlds that destabilize and re-conquer such narrative cartographies» [209, p. 90]). Об этом говорит и сам писатель: в ряде эссе С. Рушди встречаем ‘reoscuru’ и ‘repossess’ («перезавоевание») в отношении и пространства, и языка.

Этому суждению вторят и рассуждения героя романа, Адама Азиза, которого отталкивает «слепота» его западных друзей, «их святая вера в то, что его, индийца, каким-то образом изобрели их предки» [127, с. 15] («this belief of

theirs that he was somehow the invention of their ancestors [246, p. 11]). В контексте подобных рассуждений и образ долины у Рушди проходит через этапы деколонизации и повторного «смыслового» («narrative re-conquistas» [209, p. 90]) завоевания: образ Кашмира как оплота индийской культуры усложняется благодаря включению голоса героя, занимающего пограничное положение между Востоком и Западом.

Важную роль в раскрытии конфликта в рамках истории и памяти выполняют парные персонажи – индийцы Адам Азиз и лодочник Таи. Оба персонажа участвуют в осуществлении амбивалентной коммуникации – и межкультурного конфликта между Востоком и Западом, и диалога «своего» и «чужого».

«Проблема обретения места в бытии» [98] у «пограничных» авторов тесно связана и с аналитической позицией смотрящего на это бытийное «место» – в особенности, когда речь идёт о пространстве постколониальном, утрачивающем свои ценностные маркеры на протяжении нескольких веков. Не случайно в отношении мультикультурной прозы, как было упомянуто ранее, Ф. Л. Альдама говорит о «перезавоевании» пространства и изобретении четвертого измерения. Во многом это переосмысление усложняется взаимосвязанными культурными потоками в сознании постколониальных писателей-мигрантов. И. М. Наливайко полагает, что «смысл рождается на границе, диалог предполагает место и различие» [98, с. 92]. Такой границей (конфликт – диалог) в пространстве Кашмира снова становится озеро, связанное, как было отмечено ранее, с образом первоначала (космическими водами).

Озеро в романе мыслится центром аутентичной восточной культуры, а лодочник Таи может рассматриваться в качестве персонификации Востока. Уже в первой главе романа описание озёрной глади, по которой скользит лодка Таи, прочитывается как единый, неделимый и вечный образ (Таи как «ушлый, долголетний, привычный дух долины» [127, с. 21]) («a quirky, enduring familiar spirit of the valley» [246, p. 15]).

Озеро Дал становится средоточием мировых вод, в которых находится великий Брахма, творящий жизнь и майю (иллюзию). В то же время образ лодочника аллегорично отсылает и к мифу о Шушне, запершем воды в скалах, которые Индра освободил своим божественным оружием. Значимость Таи возрастает – он является одним из старейших перевозчиков в долине, при этом его возраст никому не известен: «Никто не помнит тех дней, когда Таи был молодым. Он сновал всё в той же лодчонке <...> с начала времён» [127, с. 19] («Nobody could remember when Tai had been young. He had been plying this same boat <...> forever» [246, p. 14]). Образ лодочника, как и рыбака, часто упоминается в древнеиндийских эпосах «Махабхарата» и «Рамаяна»: как правило, именно эта фигура становится знаковой для продолжения царского рода и/или для развенчивания майи. Так, в главе «Воды бытия» полубожественный аскет Нарада познаёт силу майи благодаря взаимодействию с водой: Нарада перевоплощается в девушку и переживает неподлинную жизнь, окунаясь в воды пруда [186, с. 44]. Как утверждает сам Циммер в отношении ряда сказаний об аскете Нараде, «характерной особенностью <...> было изменение, производимое водами» [186, с. 49]. Похожее сближение образов человека и стихии (перевозчик-проводник Таи и водная гладь озера) как зыбкая граница между мирами встречается позже и в романе С. Рушди «Сатанинские стихи» (образ Розы Диаманте на берегу чуждого ей Ла-Манша). Сущностное же значение миров прирастает не только сакральными (мировые воды, время Брахмы и др.), но и бытийными, онтологическими смыслами (миры Востока и Запада), которые буквально чреваты конфликтами (упомянутый выше исторический военный конфликт между Индией и Пакистаном).

Таи, как проводник, обладает знанием сакрального и потому осуществляет связь между жизнью и смертью («У Таи Адам выведал секреты озера: где можно плавать, не цепляясь за водоросли, <...> и где несколько лет назад утонули три англичанки» [127, с. 25]; «From Tai, Aadam learned the secrets of the lake – where you could swim without being pulled down by weeds; <...> and where the three English women had drowned a few years back» [246, p. 17]). Образ

проводника / перевозчика (ср.: Харон), как и мотив границы между мирами, включён и в западноевропейскую мифологию. Однако если в западноевропейском представлении смерть, как правило, маркируется отрицательно, то в восточном – это новый виток непрерывного цикла перерождения – колеса сансары. Осознание угрозы этих неостановимых кармических перерождений подталкивает восточного человека к избавлению от майи – иллюзорного взгляда на мир – и является залогом достижения нирваны. Как отмечает Циммер, «для западного человека, который верит в единичные эпохальные, исторические события <...> это мимолётное замечание вечного бога имеет в какой-то степени унижающий, если не уничтожающий эффект» [186, с. 37]. Таким образом, вода в пространстве Кашмира обнажает априори присутствующий и неснимаемый конфликт между западным рацио и восточным интуитивизмом: погружение в воду человека Запада травматично в онтологическом плане и оборачивается трагедией жизни (самоубийство подруги Адама, немки Ильзе Любин).

Адам Азиз, в детстве – преданный ученик Таи, в юности уезжает на учебу в Германию. Годы, проведённые на западе, не только вытесняют прежние привязанности – они стирают важные для целостного «я» воспоминания, связанные с культурой и религией («Годы в Германии, столь много окутавшие туманом» [127, с. 17]).

Теперь антагонист Таи – Адам Азиз, который связан с землёй и на библейском, и на мифологическом (индийском) уровнях. Впервые читатель знакомится с героем, когда тот раскладывает молитвенный коврик на камнях (близость к земле, горизонталь) и озирается на окружающие долину горы (взгляд на небо, недостижимая вертикаль). Здесь становятся релевантными сразу два пласта – христианский и исламский. Имя «Адам» связано с землёй – в кораническом тексте речь идёт о создании Адама (первого человека) из глины (из сгустка: глина как смесь земли и крови).

Вода – это и колесо сансары, и путь к обретению мокши (избавления от круга перерождений), и линия водораздела автохтонной индийской культуры и привнесённого западного влияния.

Адам, в противовес лодочнику, никогда не покидавшему долину, получил западное (немецкое) образование. Сознание Адама уже в первых главах дано с учётом внутреннего, психологического конфликта: Адам постоянно выбирает между исламом, верой предков, и Гейдельбергом с его кругом анархически настроенных друзей-атеистов. Упоминание Гейдельберга, в свою очередь, указывает и на конфликт восточной и западной культур. Гейдельберг в контексте романа порождает две аллюзии: литературную – Виттенберг, упомянутый в трагедии Шекспира «Гамлет, принц Датский» (аналог губительной рефлексии), и культурную – Иоганн Гуттенберг, первый типограф Европы (аналог науки, вытесняющей религию). Обе аллюзии утверждают конфликт между ценностями письменной и дописьменной культур (согласно М. Элиаде, конфликт между святым в своей чистоте человеком устной ориентации (Таи) и десакрализованным письменным человеком (Адам) [82, с. 104]). Так, изобретение Гуттенбергом нового вида книгопечатания стало началом эпохи массовой коммуникации. В романе этой конфликтной по сути оппозиции соответствует противопоставление чемоданчика из свиной кожи с хирургическими инструментами европеизированного «доттори-атташе» Адама Азиза и местными целителями – заклинателями змей, стоящими у основ древнейшего врачевания как искусства и магии. Гамлетовская аллюзия проступает и во взгляде Адама на замкнутый мир Кашмира: сравнение долины, окаймлённой цепью гор, со скорлупой соотносится с репликой Гамлета в отношении Эльсинора (ср.: «Заключите меня в скорлупу ореха, и я буду чувствовать себя повелителем бесконечности» [203, с. 77]).

Связь между образами воды и Таи выдают символическую причастность лодочника к глубинным тайнам и бытийным процессам. Но Адаму, выбравшему западный путь, не дано прикоснуться к этому культурному пласту: сакральный топос долины с озером Дал не впускает отступника, а символическое всеобъемлющее водное начало уступает место физиологической «жидкостной среде»: во время молитвы Адам разбивает нос о камень, в результате чего вытекают три капли крови. Но именно в этот миг он внезапно осознаёт всю глубину своего внутреннего конфликта – оторванность и от Запада, и от Востока

– «его отвергли и Ильзе-Оскар-Ингрид-Гейдельберг, и долина-и-Бог» [127, с. 16] («At one and the same time a rebuke from Ilse-Oscar-Ingrid-Heidelberg as well as valley-and-God, it smote him upon the point of the nose» [246, p. 12]). Любопытно, что вся эта связка упущенных возможностей является аллегорией четырёх целей в индуизме: камы (чувственного начала), артхи (благополучия), дхармы (целеполагания) и мокши (ухода от суеты и угрозы перерождений). Все западные ценности (цели) оказались ложными, а автохтонные, которые должны были бы укрепить идентичность Адама, – и отринутыми, и несостоявшимися. Даже наметившийся было мотив жертвенности (пролитая кровь) травестируется, снижается (кровь из носа), обнаруживая несостоятельность героя.

Пока Адам находится в юном возрасте, Таи видит в нём продолжателя традиций, не случайно в этом контексте звучит и сравнение носа Адама с носом царевичей-моголов (отсылка к династии Великих Моголов, разбивших сады в долине Кашмира). Однако водное начало долины обнажает внутренний раскол, произошедший в Адаме. Не случайно встречи Таи и Адама всегда происходят у воды: озеро, по словам лодочника, «место, где внешний мир встречается с миром внутри тебя» [127, с. 26] («It's the place where the outside world meets the world inside you» [246, p. 17]). Таким образом, в романе снова актуализируется двойственность, двоemiрие [55], но уже не на уровне целостного мифологического сознания, снимающего все противоречия, а как внутренне конфликтное сознание героя-мигранта, искателя лучшей доли на Западе. Такая двойственность порождает конфликт философского плана – конфликт, связанный с проблемой выбора. Понимание невозможности воссоединения внешнего и внутреннего в сознании Адама, образованного индийца, приводит его к озлоблению и в итоге – к неприятию старого лодочника. Это порождает ещё один смысловой пласт: именно первый человек (Адам) связан с отпадением от Бога, от уготованного ему высокого предназначения. Вот и отпадение героя от своей веры, сознательный отрыв от своих корней расценивается и как предательство, и как точка отсчёта в развитии неизбежного внутреннего конфликта Адама и его потомков.

Ответом на это предательство становится отказ Таи от мытья: «лодочник Таи <...> вдруг прекратил мыться» [127, с. 41] («Meanwhile, the boatman, Tai, had taken his unexplained decision to give up washing» [246, p. 27]). Иронично сниженный образ Таи, отказывающегося очистить тело, метафорически считается как оплакивание и скорбь по утраченному для Индии (и Кашмира) Адаму, который станет отцом нового поколения людей, скорее всего, вдали от родины. Отказ от мытья и смены одежд является одним из принятых на Востоке ритуалов, связанных со скорбью по умершему. Мотив скорби усугубляется двойным дистанцированием Таи от Адама – отказом лодочника перевозить Адама в своей шинкаре и отказом в прощении, что становится подтверждением неразрешимого противоборства героев – их ценностных ориентаций (культурных, религиозных, бытийных). Этот акт со стороны Таи ставит клеймо на Адаме как на чужаке и является попыткой вытеснить чужеродное, европейское из сакрального кашмирского пространства («старик пытался выгнать его из долины» [127, с. 43] ; «Now he understood what Tai was up to: the man was trying to chase him out of the valley» [246, p. 28]). Так латентный конфликт, заложенный в основании мира, овнешняется в отношениях героев: так, ранее уже отмечалось разочарование лодочника в несостоявшемся «царевиче» Адаме, не оправдавшем высокого предназначения.

Другим примером «вторжения» в мир памяти становится разрушение – либо домов, метафорически воплощающих саму идею памяти (структура – архитектура), либо физической оболочки человека – хранителя памяти. Так, в одной из глав романа описывается снос опустевших по разным причинам англо-индийских домов (напр., история семьи Сабармати). В единственном уцелевшем доме, принадлежащем семье Салема, в это же время проводят поминальную службу по родственнику. В окна дома, напоминая о прошлом, летит пыль, песок, уцелевшие частицы интерьера из домов, сравниваемых с землёй: «Все сорок дней нас донимала пыль: пыль пробивалась под мокрые полотенца, которыми мы закладывали окна, пыль исподтишка змеилась за каждым, кто приходил попрощаться с покойником, пыль просачивалась сквозь стены и парила в воздухе,

словно бесформенное привидение» [127, с. 451] («we looked like the ghosts of ourselves» [246, p. 272]). «Вихрь пыли» / «пылевая буря» раздражает обитателей, напоминая им об утраченном прошлом и о совершённых некогда ошибках (так, виновником конфликта в семье Сабармати становится именно Салем, вторгающийся в мысли окружающих его людей и провоцирующий разрыв между замыслом и действием персонажей). В то же время отказ от прошлого или попытки заглушить воспоминания приводит к отсутствию подлинной жизни: разрыв с памятью приравнивается к разрыву с частью идентичностью («мы казались призраками самих себя», говорит Салем).

Идея пустоты, тела как полого сосуда (ср.: «полые люди» Т.С. Элиота), лишённого связи с ментальной и телесной (тактильной) памятью и переживающего внутренний конфликт, отражена в образе деда Салема – Адама Азиза. Чем старше становится Азиз, тем чаще его преследуют призраки людей и событий из прошлого, а сам он чувствует наличие необъяснимой «дыры в груди». В данном случае муки памяти заставляют ощущать и физическую боль. Кроме того, «дыра в груди» – это ещё и намек на утрату внутренней гармонии (разрушение сердечной чакры). Сердце в индуизме – это проводник между сознанием и душой человека, поэтому упоминание «дыры в груди» становится ещё и намеком на разрыв связей между прошлым и настоящим, который невозможно гармонизировать.

Ненадежность памяти или же неприятие памяти персонажем, её сознательное нивелирование передаётся посредством мотива сна/ сновидения; а болезненность воспоминаний фиксируется путем непрямого / косвенного названия явления. Это, с одной стороны, обостряет внутренний конфликт принятия/непринятия действительности, а с другой – затягивает конфликт, не позволяя ему разрешиться.

Семья Салема, узнав о подмене сына, избегает разговоров на эту тему, постепенно отказываясь от этого знания: «А ещё признание Мари стёрлось до того, что, поскольку никто о нем не говорил, стало казаться дурным сном – всем, кроме меня» [127, с. 485] («And Mary's confession faded until, because nobody spoke

of it, it came to feel like a bad dream; to everyone except me» [246, p. 292]). Ввиду болезненности памяти/воспоминания, персонажи в романе С. Рушди часто отрицают знание правды и «подменяют» подлинные воспоминания выдуманными, что приводит к неразрешимости внутреннего конфликта («Мы – нация забывающих» / «We are a nation of forgetters» [246, p. 37] «Всем известно, что это правда. Все в городе видели это, все, кроме тех, кто спал» [127, с. 77] / «It is well known that this is true. Everyone in town saw it, except those who were asleep» [246, p. 48]).

Стремление уйти от вербализации травматичных воспоминаний выражено и в речи персонажей. Так, например, Назим, супруга Адама, постоянно использует просторечное выражение «как его», ретардирующее её речь и позволяющее не высказываться прямолинейно. Адам, как и его внук Салем, называют свою болезнь «То-что-точит-кости»: табуирование названий некоторых феноменов связано с архаичной магией слова (непрямое название не позволяет феномену обрести власть над субъектом).

Память, равноценная знанию, имеет свою цену. Воспоминания прошлого (исторического или индивидуально-частного характера) неприятны персонажам в силу того, что требуют честности и покаяния. Более того, акт воспоминания в романе приводит к расщеплению тела Салема, носителя памяти: «я заметил тончайшую, с волосок, трещинку у себя на запястье, прямо под кожей» [127, с. 57] / «I have noticed a thin crack, like a hair, appearing in my wrist, beneath the skin» [246, p. 36]; «моё бедное тело, ни на что не похожее, уродливое, битое-перебитое историей, которой слишком много» [127, с. 59] / «my poor body, singular, unlovely, buffeted by too much history» [246, p. 37].

В романе «Сатанинские стихи» (*The Satanic Verses*, 1988) мифологизации (ре- и демифологизации) подвергается коранический текст: название романа апеллирует к истории становления мусульманской веры. Прошлое и настоящее сталкиваются благодаря композиции романа, в котором перемежаются главы, связанные с настоящим (современные Бомбей и Лондон) и прошлым (главы

«Махунд», «Айша», «Возвращение в Джахилию» и «Разделение Аравийского моря»).

В данном произведении примером переосмысления истории (и нации, и культуры) становятся последствия трансформации актёра Джабраила Фаришты, переживающего внутренний религиозный конфликт. Переломным моментом в становлении героя становится неожиданная болезнь: молитвы не помогают Джабраилу Фариште, но когда он выбирает неверие, его здоровье резко идёт на поправку. Отказавшись от своей восточной (мусульманской) идентичности, Джабраил демонстративно, под вспышки фотоаппаратов поедает свинину. Этот эпизод является пусковым механизмом, развивающим впоследствии две линии раскрытия характера Фаришты: деление мира на явь и сон (оппозиция реального – вымышленного / рационального – иррационального) и разрушающую страсть к англичанке Алиллуйе Коэн.

Употребление табуированной для мусульманина пищи (сцена поедания свинины) становится для Фаришты моментом причащения к другой, чужой религии. Джабраил предпринимает этот шаг на глазах у английской альпинистки Аллилуйи Коэн (Alleluia Cone), тем самым отказываясь от присущего его исконной самости политеизма, органичной многоликости.

Вместе с осознанным отказом от родной религии Джабраилу начинают являться видения, в которых он выступает в роли ангела Гавриила, дающего указания пророку. Здесь явно намечается оппозиция «явь – сон». Датский исследователь С. Фрэнк рассматривает данный момент с позиций шизофренического расслоения личности, однако нам кажется, что здесь, скорее, проступает концепция расслоения мира, что реализуется посредством метода магического реализма, одной из характерных черт которого является разрушение привычного восприятия временных и пространственных характеристик. Отказ от своего культурного кода приводит Джабраила к пограничному, промежуточному состоянию: границы между реальностью и вымыслом стираются, обнаруживая противоречивость положения героя, осознанно отрицающего свои корни.

Кульминационный момент романа – взрыв самолёта, на котором путешествуют Чамча и Фаришта, приводит к магической трансформации обоих персонажей. Любопытным культурологическим фактом в этой связи является и намёк на реально существующее поклонение самолётам в пенджабской деревне Талхан, в которой расположен храм самолётов, иначе называемый «храмом вознесения». Поклонение самолётам призвано помочь местным жителям найти дорогу на Запад. Английский самолёт, в котором находятся оба персонажа романа, также маркирует единственно возможный путь из Индии в Англию.

Рекурсивный приём *mise-en-abyme*, позволяющий выстраивать многослойные повторяющиеся конструкции, усложняет проблему осознания потери идентичности. Так, Джабраил видит сны во сне: видения о пророке и слиянии с божественной сущностью сменяются сновидениями, сопряжёнными с индийским магическим колоритом, который оказывается аллюзией чудес из сказок «Тысячи и одной ночи».

Джабраил постепенно приобретает божественные признаки: он становится тем божеством, которое ранее отверг. Несмотря на то, что превращение в ангела может с точки зрения читательского ожидания рассматриваться как благоволение герою свыше, ангельский облик Джабраила не становится для него самого утешением. Благодаря произошедшей трансформации Джабраил уже не контролирует свою ирреальную связь с божественным, а сверхчувствительное единение с другими людьми, которое он обретает вместе с ангельскими чертами, становится для Джабраила-ангела мучительным и болезненным. Так, оказавшись после падения у дома престарелой женщины Розы Диаманте, Джабраил начинает буквально «проживать» её воспоминания, но испытывает при этом невероятные муки: «<...> Gibreel felt so violent a pain in his navel, a pulling pain, as if somebody had stuck a hook in his stomach <...>» [248, p. 148] / «Джабраил почувствовал столь сильную боль в своём пупке, – щемящую боль, словно кто-то вонзил крюк ему в живот» [131]. Пупок в индийской культуре считается чакрой жизненной энергии, одновременно являясь и метафорическим воплощением кровного родства и рождения. Боль Джабраила при каждом ангельском действии является

иносказательным напоминанием о национально-культурных корнях персонажа, а также о болезненности отрыва от них, что можно рассматривать и как намёк на рвущуюся с кровью пуповину.

В романе «Дети полуночи» конфликты онтологического плана во многом смягчены, благодаря опоре на индийскую культуру. С. Н. Бройтман так пишет об индийской поэтике: «Индийская эйдетическая поэтика, так же, как и европейская, знает принцип различения, но она совершает рефлексивную процедуру с существенным отличием. Если европейская мысль идет аналитическим путем расчленения и обобщения, то для индуса «вивека» (различение) состоит не в разъятии явления на части, а в снятии ложных («майя») отождествлений и установлении истинных, но тоже отождествлений» [149, с. 151-152]. Ситуации, которые создают ожидание напряжения (напр., изображение времени-пространства, переживающего слом в сознании персонажа) в романе «Дети полуночи», в частности, не отличаются открытой агональностью.

Игры с историей и временем усматриваем и в сборнике рассказов «Восток, Запад» (*East, West*, 1994). Данный сборник состоит из трёх частей: «Восток», «Запад» и «Восток, Запад». Испанский исследователь Давис Рохио рассматривает такую структуру в рамках гегелевского подхода («тезис – антитезис – синтез»), что позволяет подчеркнуть сложную систему взаимоотношений Востока и Запада: «The tripartite divisions point to the classic Hegelian cycle of thesis, antithesis and synthesis, further emphasizing the possibility of discourse being replaced by opposing discourse, and this further substituted by one that is distinct from or a composite of both» [222]. Американский профессор Роберт Кувер также настаивает на гегельянском подходе: «There are exactly nine stories, three each in three sections, with thesis (“East”), antithesis (“West”) and a final synthesis (“East, West”) wherein the twain do meet» [220].

Явная историческая аллюзия «западного» рассказа «Христофор Колумб и Изабелла Испанская улаживают отношения в Санта-Фе. 1492 год после Рождества Христова» (сборник рассказов «Восток, Запад») (*Cristopher Columbus and Queen Isabella of Spain Consummate Their Relationship (Santa Fé, 1492)*) связана с

акцентированным стремлением западного человека не только к открытию, но и к присвоению нового. Безусловно, важным в этой связи является и переоценка образа Колумба с позиций постколониального мира: так, исследователь Т. Роуз говорит о пересмотре, переписывании «образа Колумба, который превращается, скорее, в агента империализма, нежели в героического первооткрывателя» [6]. На первый план выходит уже конфликт межнациональный и исторический: Колумб, испанский мореплаватель итальянского происхождения, причастный к началу колониальной истории, в рассказе воспринимается как чужак при испанском дворе. Опираясь на утверждение С. Уолхэд, необходимо отметить, что первоначальная рецепция Колумба испанскими герольдами связана с образом чужого («<...> the opening paragraphs of the story activate schemata concerning kingship, salesmanship, love and medieval shivalry, as well as...the national/foreign dichotomies, since Columbus is presented immediately as a foreigner» [258]).

С учётом отношения к «чужому / иностранному» образ Колумба формируется в том же разрезе, что и образы из первых двух рассказов части «Запад» – Йорика из первого рассказа и рассказчика из второго: их объединяют мотивы шутовства, маскарадности и безумия, которые в то же время реализуют на концептуальном уровне мотив разрушения и упадка западного мира / культуры.

Так, Колумб воспринимается герольдами как шут, ибо одевается в чересчур яркие одежды, маркируя свою инаковость, и предаётся пьянству, что отчасти также говорит о некоей свободе, привилегии говорить / делать то, что не позволено другим: «Columbus at Isabella's court is *quickly burdened with the reputation of being a crazy man. His clothes are excessively colourful and he drinks, also, to excess*» [244, p. 108, выд. нами. – О. Ч.].

Кроме того, что образ Колумба завершает шутовскую линию в западных рассказах, он вместе с Изабеллой участвует в формировании парного образа: и мореплаватель, и королева сходятся в одном – жажде обладания: Колумб стремится обладать королевой, а королева – обладать миром («<...> she understands his dream of a world beyond the world's end, and is moved by it, so profoundly that it spooks her, and she turns first towards it, then away» [244, c. 111]).

История в рассказе рассматривается в ироничном ключе: Колумб предстает как человек действия, что впоследствии станет причиной истребления автохтонного населения. Между тем, как отмечает Н. А. Антонова, «её [Изабеллы] завоевания, традиционно воспринимаемые как отвоевание христианского мира у захватчиков, Рушди рисует как бедствие, а саму Изабеллу сравнивает с ненасытным чудовищем» [6]. В этой ненасытности стремления к обладанию ради обладания также видится связь с упадком, разложением западной культуры, поскольку в действиях Изабеллы и Колумба не просматривается продуктивное начало.

В результате анализа рассказов, составляющих вторую часть сборника под названием «Запад», можно утверждать, что благодаря ряду особенностей композиционной организации автор разрушает стереотипы восприятия Востоком (это понятие употреблено как концепт «иной» культуры) западного мира – этого средоточия культурного (цивилизационного) богатства. Во всех трех рассказах Рушди просматриваются объединяющие их общие признаки структурной целостности, что в какой-то мере позволяет говорить о тематическом цикле. Так, автор намеренно опирается именно на прецедентные литературные произведения европейских писателей – историю западноевропейской литературы (Шекспир, Стерн, Баум), а также на известные исторические события (географические открытия Колумба). Все они – своего рода «визитная карточка» Запада. Их пересмотр в рамках постколониального произведения подводит и к пересмотру истории Запада: мотив западноевропейской культуры как показателя целостности вытесняется повторяющимися мотивами разрушения/разложения, упадка западной культуры / западного мира, которые вступают в конфликт с восточной рецепцией жизни.

2.2. «Лабиринтность» художественного пространства как конфликтообразующий фактор

Внутренний конфликт идентичности, переживаемый героем, проецируется вовне: пространство, в котором пребывает герой, приобретает черты лабиринта, что метафорически манифестирует всю сложность обретения идентичности.

Как говорилось выше, главный герой постколониальной прозы – мигрант и маргинал, который ищет своё место в мире, двигаясь с Востока (периферия) на Запад, этот «центр мира», в понимании мигранта. Конфликтность, возникающая при его передвижении, связана с утратой четырёх целей индуизма, сохраняющих целостность личности и культурного индуистского бытия (дхармы, артхи, камы и мокши), подменённых мотивом блуждания, что передаётся посредством таких приёмов, как лабиринтность, ризомность, рекурсивность, которые обеспечиваются мотивами гипноза, кружения, иллюзии (ср. в индуизме: майя), деструктивно влияющими на возможности персонажей достичь определённого (желанного) места-времени.

В романе «Сатанинские стихи» таким пространством становится Лондон – западный мегаполис, «модель универсума, вместилище всех и вся, мультикультурный котёл, в котором смещаются границы времени и пространства», ринг, «на котором ведётся бой между “своими” и “другими” представлениями о метрополисе» [156, с. 176, с. 179]. Городская среда становится конфликтообразующим фактором: она провоцирует и позиционные конфликты (напряжение между осознанием собственной «бездомности» и волевым стремлением мигранта закрепиться в западном мире), и ситуативные (встречи-столкновения героев в пределах города). Враждебность пространства к «чужаку» встречаем также в романах В.С. Найпола «Полужизнь» и Х. Курейши «Будда из пригорода», где город представлен картой-ризомой, картой-лабиринтом, а мигрант вынужден безостановочно двигаться по ней в поиске выхода. В романе С. Рушди «Золотой дом» (*The Golden House*, 2017) подобным пространством становится Нью-Йорк, в котором сосуществуют многочисленные этносы и чей образ «плавильного котла» закреплён в западной литературе и кинематографе XX-XXI вв. В отличие от западного мира, лабиринтность на Востоке, выраженная

в прозе Рушди, не отличается агрессивностью (напр., Бомбей в романе «Дети полуночи»), она автохтонна и нацелена на возвращение герою памяти.

«Единый пространственно-временной континуум» (В.Н. Топоров) у Рушди приобретает черты двухуровневой лабиринтности: в горизонтальном плане это реализуется посредством изображения бесконечного движения (примером становится сцена бегства из больницы в романе «Сатанинские стихи»), в вертикальном же – посредством образа воронки, постоянно ретардирующей движение героев (хождение по этажам и лестницам – встречается в романах «Дети полуночи», «Сатанинские стихи» и др.).

Лабиринтность в поэтике постмодернизма по сути равнозначна ризоме – разветвлённой системе физических и виртуальных пространств, векторов движения и смыслов. «Вертикальная ось пространства» (В.Н. Топоров) формируется в прозе С. Рушди за счёт отсылок к миру мифов и сказок (древнеиндийских, шумеро-аккадских, древнегреческих), а также подключения литературно-художественных аллюзий и реминисценций (упоминание произведений Данте, Мильтона, Свифта и др.), что и создаёт условия зарождения и развертывания конфликта как оппозиции восточной и западной культур.

Лабиринтность / безвыходность как экзистенциальный принцип жизни мигранта порождает неразрешимость конфликта, поскольку герой в постколониальной прозе априори находится в постоянном поиске самого себя, и даже кульминационный момент развития действия подводит не к разрешению этой конфликтной ситуации (обретению цели и покоя), но к необходимости дальнейшего движения (попытка Саладина Чамчи стать «добропорядочным» англичанином вынуждают его постоянно пребывать в пути между Востоком и Западом).

Принцип лабиринтности включён и в систему образов, связанных с ирреальным, виртуальным пространством. К примеру, в рассказе С. Рушди «Чеков и Зулу» (*Chekov and Zulu; East, West*) это качество пространства вытесняет реальный топос: индийцы Чеков и Зулу живут в мире кинематографических и литературных аллюзий – так, Индия в их восприятии соотносится с образом

космического корабля «Энтерпрайз» (американский сериал «Звёздный путь»/«Стартрек»), а Великобритания – с картой Средиземья (Дж.Р. Толкиен, «Хоббит, или Туда и обратно»). Причудливое соединение реальности и образов искусства свидетельствует о сугубо индийском ментальном топосе – мифологический субстрат органично соединяется здесь с миром реальности, как в режиссуре Болливуда. Ситуация конфликта порождается неспособностью героев отличить западную фантастику/фэнтези от реального мира, в силу чего явления реальности «вытесняются» кинематографическими симулякрами, и пространство при этом обнаруживает черты лабиринтности – смешения «верха» и «низа», inferнального и райского, земного и небесного. Это постоянное пребывание героев «на границе» приводит к утрате способности включить самих себя в реальное время-пространство, «укорениться», обрести почву. Таким образом, на первый план, казалось бы, выходит конфликт психологический, внутренний, но в смысловом пределе подводящий к конфликту онтологическому – к неразрешимой проблеме национальной, культурной, конфессиональной принадлежности и идентичности.

Постоянное соприсутствие двух пространств – реального и сказочного/мифологического – преломляет изначально заданный вектор достижения успеха в западном мире: появляется чреватая внутренним конфликтом двойственность стремлений и желаний персонажа, что становится триггером «раскола» психологического и телесного планов.

Конфликт бытийного плана, связанный с (не)принадлежностью миру Запада и Востока также осложняется невозможностью справиться с «онтологической ситуацией слепоты» (М.К. Мамардашвили): персонажи-мигранты, стремящиеся адаптироваться в западном мире путём отрицания своей автохтонной природы не способны понять, что тем самым лишают себя целостности, а лабиринт рекурсивно возвращает их к исходной точке – национальным и культурным «корням».

В постколониальной прозе, как говорилось выше, особое место отводится описанию «чужого» пространства, в котором уже пребывают персонажи или к которому стремятся. Внимание к географически и топографически точному

пространству, в котором развёртываются события, обусловлено спецификой творчества постколониальных мультикультурных писателей. В их произведениях пространство становится картиной мира и шансом для полноценной самоидентификации персонажа. К тому же описание пространства порой не только маркирует поиск пути к самоопределению, но и отображает сознание человека в ситуации культурного пограничья.

В романе «Сатанинские стихи» концептуально значимыми становятся азиатский («свой») и европейский («чужой») топосы: Бомбей (Мумбаи), деревня Титлипур, Джахилья и Лондон. При этом реальными и осязаемыми локусами остаются Бомбей и Лондон. Но они явно подвержены трансформации в том нарративе магического реализма, который является доминантным для данного романа. В силу этого важно отметить, что Лондон на страницах романа Рушди периодически кажется мигрантам не городом с реальными улицами и зданиями, а видением, сном, фантасмагорией и кошмаром.

Из перечисленных пространственных площадок романа именно Лондон является особо значимым в процессе возможной самоидентификации и самоопределения героев, так как актуализирует разрыв между «чужим» и «своим» топосом, провоцируя героев на конфликты различного характера – внешние и внутренние, межнациональные и религиозные и т.п.

Уже с первых страниц романа Лондон предстаёт как физический и метафорический центр притяжения героев-мигрантов: роман начинается описанием крушения авиалайнера, во время которого главные персонажи – индийцы Саладин Чамча и Джабраил Фаришта парят в небе над Лондоном, а затем падают и оказываются на берегу Ла-Манша.

Локус Лондона, куда падают индийцы, выступает в качестве недостижимого центра, к которому тем не менее стремятся главные персонажи-индийцы и куда они подсознательно страшатся попасть (падение при аварии метафорически передаёт скрытый страх перед «чужим» пространством). К тому же эта миграция на Запад, метафорически спроецированная на приземление после крушения, обнаруживает чувство страха и неизвестности, которые переживают

Саладин и Джабраил во время падения. Отметим, что мотив падения уже предполагает заложенную в образ Лондона земную / греховную природу («град земной»).

В. Н. Топоров выделяет несколько признаков художественного кода городского текста, среди которых «природные и культурные образы (знаки), способы изображения пространства и времени, их предельности и протяжённости, фамилии и имена людей, топонимы, элементы метаописания» (цит. по: [117, с. 35]). Н. Л. Потанина и М. А. Гололобов, структурируя «городской текст», включают в него природную сферу, в которой выделяются «климатически-метеорологический <...> и ландшафтный <...> знаки <...>» [117, с. 36]. Урбанистический текст в данном романе включает архитектонику города, в частности, – его радиальность, что придаёт образу Лондона новый смысл: заложенный в данный образ райский код разрушается, обнажая infernalную природу города. Особенную роль играет здесь и климатически-метеорологический пласт (Н. Л. Потанина и М. А. Гололобов; В.Н. Топоров), тесно связанный с цветом / светом. Все эти аспекты проявлены и на интертекстуальном уровне, где оппозиция «реальность – призрачность» в образе Лондона вносит предпосылки для созревания внутреннего конфликта персонажей. Лондонский текст/пространство/локус латентно конфликтует с индийской матрицей – пространством Бомбея.

Изначально романский Лондон буквально и метафорически появляется в качестве центра притяжения двух индийцев, направляющихся в столицу Великобритании на авиалайнере «Бостан», чьё название аллюзивно отсылает к именованию рая в исламской традиции; и эта позитивная коннотация равно подразумевает и направление движения самолёта в сторону рая, и его «райских» пассажиров – ангелов. Лондон, в свою очередь, именуется «Благословенным» [131] («Proper London» – чистый, добродетельный, подлинный [248, р. 4]), что формирует оптимистические читательские ожидания. Однако «райский» рейс становится целью захватчиков-террористов, и самолёт терпит крушение над Лондоном, который, в свою очередь, представлен одновременно и манящим, и

пугающим: «Огромный авиалайнер «Бостан», рейс AI-420, внезапно раскололся над огромным, гниющим, прекрасным, белоснежным, освещённым городом, Махагони, Вавилоном, Альфавилем. Но Джабраил уже назвал его, и я не буду вводить вас в заблуждение; Благословенный Лондон, столица Вилайета, мигал мерцал сверкал в ночи» [131] («<...> the jumbo jet *Bostan*, Flight AI-420, blew apart without any warning, high above the great, rotting, beautiful, snow-white, illuminated city, Mahagonny, Babylon, Alphaville. But Gibreel has already named it, I mustn't interfere: Proper London, capital of Vilayet, winked blinked nodded in the night» [248, p. 4]).

Параллель *Лондон–Вавилон* выявляет тайные уродливые стороны британской столицы, в которой превалирует разрушение, а не созидание, искус, а не спасение. Негативные коннотации усиливаются и внедрением антиутопического мотива: так, город Альфавиль (кинематографический образ 1960-х гг.) – это компьютерный мозг, подчиняющий себе людей, лишаящий их любви и сострадания. Прекрасный, но гниющий Лондон предстаёт inferнальным локусом, а падение индийцев с авиалайнера, носящего название мусульманского рая, равнозначно падению с небес в ад. В романе возникают и другие наименования, так или иначе подчёркивающие идею inferнальности Лондона и Англии в целом. Таковы условно «наивные» вопросы о схожести графства Сассекс и его образовательных учреждений с Чистилищем/Адом («Почему в Чистилище, или в Аду, или что там это ещё за место, всё так похоже на Сассекс наград и фей, знакомый каждому школьнику?» [131] / «Why did Purgatory, or Hell, or whatever this place might be, look so much like that Sussex of rewards and fairies which every schoolboy knew?» [248, p. 158]). Сам же Лондон однозначно является средоточием потусторонних сил, «городом демонов» («Плюс вот что: они вошли в город демонов, где в любой момент могло что-нибудь случиться» [131] / «Plus also: they had come into a demon city in which anything could happen <...>» [248, p. 250]).

Инфернальность маркирует романские события. Одним из показательных примеров является то разрушительное влияние, которое город оказывает на

персонажей-мигрантов. Например, стремление молодёжи жить вразрез с законами мусульманской / индийской культуры (так, дочери хозяина Шаандаар-кафе – Мишала и Анахита Суфьян – красят волосы в радужные цвета, позволяют незнакомцам видеть их обнажённое тело и отрицают власть и влияние родителей) выдвигает на первое место межпоколенческий конфликт, который вырастает до масштабов межнационального (западное вытесняет восточное).

Особую роль в романе играют преобразование-трансформация, более того – мутация персонажей, которая приводит их к потере привычного облика. Так, недружелюбие Лондона, его враждебность выражается и в том, что в его запутанной топографии обнаруживаются «магические» места: например, в романе фигурирует больница для иммигрантов, теряющих людское обличье, так как их идентичность была переписана. Среди них встречаются зооморфные создания (таков мантикора, человек с головой тигра), люди из стекла, невидимки и другие существа, которые метафорически подчёркивают ущербность положения мигранта в чужой стране. В данном случае в первую очередь наблюдается позиционный конфликт между «чужаком» и *genius loci* не-своего места. Помимо этого реализуется конфликт и в системе идей: антиутопическая идея редуцированного антропогенеза и негативных мутаций человека новейшего времени, которая не в последнюю очередь связана со шпенглеровской идеей «заката Европы», когда цивилизация уничтожает себя самоё, а также с английской антиутопической установкой на дегуманизацию мира («Остров доктора Моро» Г. Уэллса).

Желание индийцев как можно скорее достичь Лондона, напротив, приводит в романном мире к ещё более длительным маршрутам. Так, выжив в крушении самолёта, Чамча и Фаришта попадают на берег Ла-Манша, хотя они пролетали над Лондоном и, казалось бы, могли оказаться гораздо ближе к городскому центру. Теперь же, чтобы достигнуть его, персонажам приходится проделать долгий путь. Герои медленно приближаются к центру Лондона кругами. Полёт авиалайнера также описан как круговое движение: «Бостан» кружил над Лондоном» [131] («*Bostan circled London*» [248, p.18]). Мотив дороги или

путешествия, связанный в английской литературе с идеей взросления и становления героя, осложнён у Рушди постколониальной спецификой данной темы – это уже не просто дорога, но миграция. Таким образом, первой точкой развития многоуровневого конфликта (позиционного, внешнего, внутреннего, конфликта идей и т.д.) становится уже завязка романа: бегство из своей страны на чужбину. Поиск и обретение нового (другого) дома на чужбине отягощён теперь и отказом от родины, что представлено амбивалентным мотивом потери/обретения корней, где также обнаруживается внутреннее конфликтное напряжение. Метафора обманного кружения, уводящего героев от цели (центра) усиливается сказочным архетипом дороги / путешествия, который встречается и в текстах европейской античности («Одиссея»), и в ряде восточных сказок. В полной мере задействован здесь арабо-персидский пласт – например, путешествие на летающем ковре, которым в романе пользуется призрак Рекхи Мерчант, любовницы Фаришты. Явными становятся также параллели с древнеиндийским эпосом (кружение Раваны на божественной колеснице или поиски острова Ланки Хануманом, сыном бога ветра).

Круговое движение как принцип организации лондонского пространства сохраняется и в дальнейшем, и оно связано с радиальной архитектурой Лондона. Так, Джабраил пытается сбежать от призрака бывшей возлюбленной, пользуясь метро, но снова вовлекается в движение по кругу: «он креп в убеждении, что Лондон продолжает менять свой облик даже сейчас, когда Джабраил наматывает круги под ним» [131] («he grew convinced that it kept changing shape as he ran around beneath it» [248, p. 201]).

К сугубо городской (урбанистической) радиальности впоследствии закономерно подключается мотив лабиринта, что, в конечном счёте, воплощает идею адской воронки (напр., дантовский «Ад»), в которую и затягивается персонаж: «Неоднократно он выскакивал, задыхаясь, из этого подземного мира, в котором перестали действовать законы пространства и времени <...>, ему приходилось погружаться обратно в эти адские дебри, в этот лабиринт без разгадки» [131] («More than once he emerged, suffocating, from that subterranean

world in which the laws of space and time had ceased to operate <...> he was obliged to plunge back into that hellish maze, that labyrinth without a solution» [248, p. 201]). В данном случае на создание образа воронки может работать не только упомянутая выше часть «Божественной комедии» («Ад»), но и подземный мир в индийской мифологии, который состоит из 7 кругов / уровней, отражающих этапность погружения жертвы в ад.

Лондонский лабиринт усложняется за счёт неисчислимых улиц, развязок метро и постоянно упоминаемых поворотов у «зданий на углу». В этом угадывается и древнегреческий миф о лабиринте Минотавра, несущий гибель любому, ступившему в его пределы (гибель поджидает и наивных путников в Лондоне). Персонажам важно освоить не только пространство как таковое, но и наименования зданий и улиц. Так, недостижимость Лондона подчёркивается и желанием индийца овладеть городом мечты «буква за буквой»: «В тайниках своего сердца он [Чамча] тихо подбирался к Лондону, буква за буквой, точно так же, как его друзья подкрадывались к нему. Элээн дэоэн Лондон» [131] / «he would turn his back on upcreeping playmates to gabble out, like a mantra, like a spell, the six letters of his dream-city, *ellowen deeowen*. In his secret heart, he crept silently up on London, letter by letter, just as his friends crept up to him. *Ellowen deeowen London*» [248, p. 37]).

Очевидная неспособность персонажей сразу оказаться в желанном месте – реально существующем городе – аллюзивно отсылает и к кафкианскому «Замку», тем самым подчёркивая равнодушную дистанцированность Лондона от мигрантов, абсурдность попыток мигранта полностью адаптироваться в чужом культурном мире, а также болезненность, травматичность подобных попыток.

Враждебность романного пространства по отношению к героям выявляется и на цветовом уровне. Наиболее частотные лондонские цвета – серый и белый (утро, сумерки, снег, туман), жёлтый и красный.

Серый и белый напрямую сопряжены с целым рядом описаний времени суток и погодно-климатических условий. Так, доминирующее время суток в пределах лондонского топоса – либо сумерки, либо раннее утро. А в описании

погодно-климатических условий подчёркиваются низкая температура, снег, туман.

Отсутствие яркого освещения (дневного света) наряду с подчёркнутой холодностью Лондона осознаётся героями как контраст между полярными топосами – Лондоном (север/чужбина) и Бомбеем (Азия/родина). В холодности Лондона (а здесь угадывается и Лондон из романа Диккенса «Холодный дом») прочитывается неумолимая враждебность западного мира по отношению к мигрантам с Востока (здесь вполне считывается и оппозиция «английский холод – индийская жара»).

Жёлтый цвет в романе, как правило, связан с источниками света.

Освещение в тексте представлено искусственным светом (фонари) («Уже опустилась тьма, когда он добрёл до незнакомого парка, освещённого полым спектром эктоплазматического блеска вольфрамовых ламп» [131] / «Darkness had already fallen as he walked unsteadily <...> into an unknown park made spectral by the ectoplasmic quality of the tungsten lamps» [248, p. 201]) и лунным сиянием («<...> затем они покинули эту кошмарную камеру и выбрались к ясности холодного, залитого лунным светом неба» [131] / «and then they ran out of that ward of nightmares into the clarity of a cold, moonlit sky» [248, p. 171]).

Этот свет остаётся в холодном спектре, подчёркивая отчуждённость окружающего мира по отношению к персонажам («Вечером изгнанник слегка приподымает шторы, и чуждый лунный свет украдкой вползает в комнату; его холодность вонзается в очи, словно гвозди» [131] / «At night the exile parts his curtains and the alien moonlight sidles into the room, its coldness striking his eyeballs like a nail» [248, p. 208]). Вероятна, на наш взгляд, отсылка к восточным лунарным мифам, где холодная (мёртвая) луна становится оппозицией солнца (жизни).

В связи с inferнальным мотивом начинает функционировать красный цвет, имеющийся в описании и города, и персонажей. Важно отметить, что красный цвет не только контрастирует с привычной холодной гаммой, использованной в описании Лондона, но сопровождает также героев романа.

Красный цвет появляется при взрыве авиалайнера, на борту которого находятся индийцы; он возникает при трансформации Чамчи в дьявола, а также попытках Фаришты очистить город с помощью пламени; красный/алый цвет присутствует и в описании восточного клуба «Горячий воск» и Шаандаар-кафе.

Привнесение красного в бледную лондонскую цветовую палитру соотносится с внутренним стремлением персонажей освоить враждебное / чужое пространство и обрести в нём гармонию. Возможно, что красный, который на уровне смыслов соотносится не только с любовью, страстью, но и с агрессией, лучше всего демонстрирует сопротивление восточных персонажей, а также их страдание (примером этого является перевоплощение Чамчи в дьявола после выплеска агрессии в клубе «Горячий воск»).

Все выделенные аспекты описания образа Лондона подводят к оппозиции «призрачность – реальность» города, в которой особую роль играет и сплав литературно-кинематографических аллюзий. Как утверждает С.П. Толкачёв, в мультикультурной англоязычной литературе «город создаётся как текст, где в интертекстуальной стихии сходятся и сплавляются многочисленные реальные факты и литературные аллюзии, в результате чего получается гибридный полуфантастический образ мегаполиса» [156, с. 176]. Таким же «гибридным» и «полуфантастическим мегаполисом» предстаёт и Лондон.

Названия городов Махагони (отсылка к Б. Брехту) и Альфавиль (антигород будущего из фильма Ж.-Л. Годара) – оба упомянуты выше – подчёркивают зыбкость того образа Лондона, который был создан и опоэтизирован наивным сознанием нескольких поколений мигрантов, веривших в возможность лучшей жизни в западном мире. Дополнительные смыслы, скрытые за фасадом названных, но не существующих городов, развенчивают миф о Лондоне как «благословенном» («Proper») месте.

Таким образом, Лондон в романе С. Рушди «Сатанинские стихи» – это не только ад для тех, кто пытается в нём выжить. Для незнающих (непосвящённых), т.е. ещё не иммигрировавших, Лондон представляется обманчивым видением, искушением, городом «в сказочной стране Вилайет, за тёмными лесами, за

синими морями» [131] («in the fabled country of Vilayet across the black water and far away» [248, p. 35]), каким его видит, к примеру, Чамча, когда случайно обнаруживает кошелёк с фунтами стерлингов.

Особое место в прозе Рушди занимает ироничное постмодернистское переосмысление европейской и индийской истории, которое затрагивает многочисленные культурные аспекты. Выход на онтологический уровень конфликта обуславливает использование автором античного культурного кода.

К античным мотивам обращаются многие европейские писатели XX века с целью демифологизации созданной истории (Т. Манн, «Доктор Фаустус»), ремифологизации современной действительности, что приводит к слиянию реальности и мифа в рамках единого художественного текста (Дж. Джойс, «Улисс»), а также его трансформации (Дж. Фаулз, «Волхв»). Миф в творчестве европейских писателей связан с античным культурным фундаментом, на котором выстроена и европейская культура. Вместе с тем обращение к античности (древности) в постколониальной прозе, занимающей особую нишу в английской литературе второй половины XX века, обогащается дополнительными смыслами, связанными с поиском параллелей между европейским и азиатским (ближне- и дальневосточным) прошлым, с оспариванием значимости культурного прошлого и, безусловно, с вопросами идентичности и самоопределения представителей восточных стран в европейской среде.

Античный пласт в романах С. Рушди нередко задействован на уровне повторяющихся мифологических сюжетов, мотивов и образов. При этом в процессе развертывания художественного нарратива европейское античное начало тесно переплетается с древнеиндийским мифологическим субстратом.

Апеллирование к античности заметно в ряде романов С. Рушди – «Дети полуночи» (*Midnight's Children*, 1981), «Стыд» (*Shame*) «Сатанинские стихи» (*The Satanic Verses*, 1988), «Прощальный вздох мавра» (*The Moor's Last Sigh*, 1995), «Земля под её ногами» (*The Ground Beneath Her Feet*, 1999), «Золотой дом» (*The Golden House*, 2017).

Наиболее продуктивными становятся здесь мотивы и образы, связанные с хтонической мифологией, а именно – с Аидом, который благодаря интертекстуальному плану активизирует образы рек Стикса и Леты и психопомпов-проводников (Гермес и Харон). В дальнейшем этот ризомно ветвящийся образ сформирует оппозицию «память – забвение». Образ аида вбирает у С. Рушди и древнеиндийский мифологический пласт: образы древнеиндийского ада – нараки, богов-разрушителей Шиву и Кали, бога смерти Ямы. Развёртыванию этого «адского» мотива способствует и система пограничных природных образов (река, пустыня, вихрь, землетрясение).

Мотив аида, связанный в основном с отрицательными смыслами, становится в прозе писателя платформой для реализации конфликта бытийного плана. При этом античное (синкретическое, мифологическое) в первую очередь определяется обращением к образам стихий-первоначал (архэ), связанных с сотворением и гибелью мира.

В романе «Дети полуночи» мотив аида связан с образом лодочника Таи и соответственно с природным топосом – озером Дал и долиной Кашмира. Топос Кашмира становится средоточием конфликта исторического, межнационального, культурного и философского характера.

Как было упомянуто ранее, ситуации конфликта в романе связаны как с исторически сформированным образом Кашмирской долины, так и с парными персонажами – Адамом Азизом и лодочником Таи, чей межличностный конфликт метафорически воплощает раскол мира. Именно время-пространство связано со становлением самосознания героев, которое неотделимо от идеи поиска/обретения утраченных культурных корней.

Кашмир в художественном мире С. Рушди – это не только описание реального географического пространства, связанного с важными болезненными моментами из новейшей истории независимых Индии, Пакистана и Бангладеш (не случайно изображение Кашмира встречается и в других произведениях писателя – романах «Стыд», «Сатанинские стихи», рассказе «Волос пророка»). История возникновения Кашмира, как это часто бывает в традиционных обществах, имеет

и мифологизированные версии: так, Б. А. Захарьин указывает на миф о мудреце-подвижнике Кашьяпе и его победе над ракшасом, обосновавшимся в долине Кашмира [37]. Уже здесь проступает конфликт двух противоборствующих сил. Космическое начало, воплощённое в Кашьяпе, не только побеждает демонов – эти хтонические силы, обитающие в озере, но и освобождает долину от избытка первозданных вод, обнажая плодородную почву, принесённую затем в дар людям.

Другими источниками, повествующими о легендарном происхождении Кашмирской долины, становятся кашмирская пурана «Ниламата-пурана», средневековая хроника Кальханы «Раджатарангини» («Поток царей»), а также древнеиндийский эпос «Махабхарата», в котором Кашмир упоминается в связи с династией панчалов. Миф всегда находится в основе глубинного самосознания и связан с национальными культурными корнями. Обращение к мифу в литературе XX в., в частности, в постколониальном контексте, связано либо с деконструкцией, либо с ремифологизацией – возвращением к изначальной мифологической модели и её утверждением.

Топос Кашмирской долины раскрывается на нескольких уровнях, и первый из них – природный. Пейзажные описания долины отмечены восточным колоритом. К ним можно отнести гряды Гималайских гор, город Шринагар/Сринагар, озеро Дал, во многом связанные со сказочным и утопическим началом. Замкнутость топоса Кашмира, ограждённого горной грядой, гарантирует сакральную нетронутость этого пространства, исключает любое влияние извне, но прежде всего – влияние Запада. Реальное топографическое пространство Кашмира трансформируется в «пространство представления» (понятие В. Ю. Прокофьевой [120, с. 87]) – художественное пространство, сформированное целым рядом аллюзий, связанных как с восточной, так и с западной культурой.

Долина, защищённая горными грядами и хранящая неприкосновенность водной глади озера, изначально связана с культурно-историческим «местом», с медитацией, гармонией, с истоками и корнями. Во многом это связано с тем, что в восточной традиции именно Кашмирский топос часто ассоциируется и с

империей Великих Моголов, и с раем на земле. Так, А. Маурья говорит о Кашмирском *джаннат назире* – «рае на земле» в придворной поэзии Великих Моголов [88]. В статье Л. В. Братухиной, посвящённой полигенетической интертекстуальности в романе С. Рушди «Клоун Шалимар», также встречаем образ рая (Шалимара), распространяющегося на всю долину Кашмира [18]. Л. В. Бондаренко указывает на первые главы романа, где «воспроизводится библейская картина мира, в которой Кашмир есть рай, Азис и Назим – Адам и Ева» [15, с. 31]. Вместе с тем в статье Б. А. Захарьина упоминаются легенды о связи Кашмира с ближневосточными еврейскими государствами: «<...> кашмирцы – потомки тех “10 колен” евреев-протестантов, которые в 722 г. до н. э. были изгнаны из древней Иудеи» [37, с. 6]. Ещё одна из легенд, утверждающая, что Иисус Христос не погиб на кресте, но провёл остаток жизни в Кашмире, где до сих пор якобы существует его могила, приведена и в тексте романа С. Рушди [131; 248].

Тем не менее, сакральность пространства Кашмира, и, в частности – озера как «сердца» долины, обнаруживает свою двойственность, являясь одновременно и местом рождения, и местом гибели. Двойственность, «двоемирие», согласно А. Г. Коваленко, – «наиболее универсальный конфликт художественной литературы» [55, с. 141], закладывается он и в основу изображения Кашмира.

Лодочник Таи – явный намёк на греческий античный образ Харона-перевозчика. Наряду с этим семантика образа озера варьирует от Стикса (ибо только лодочник может отвезти в место, откуда нет возврата) до Леты: Таи обозначен в романе хранителем неких древнейших знаний, носителем сакральной родовой памяти, поэтому отказ героев от корней (исторических, родовых, этнических, религиозных и др.) влечет за собой утрату этих знаний, безвозвратный переход от живой памяти к забвению.

Схожий синтез образов – перевозчик-проводник-психопомп и водный источник встречается позже в романе Рушди «Сатанинские стихи»: индийцев-актеров Джабраила Фаришту и Саладина Чамчу, выживших после крушения авиалайнера над проливом Ла-Манш, встречает Роза Диаманте – женщина, чей

возраст также не определен (она стара и хранит чуть ли не древнейшие воспоминания о прошлом Англии). Её имя (Роза) – прозрачный намёк на дантевскую Беатриче, проводницу в Божественный центр – Пламенеющую райскую Розу. Однако, учитывая постмодернистское переосмысление мифа, часто наблюдаемое в произведениях Рушди, образ райской Розы также подвергается трансформации: связь с проводником болезненна и травматична. Кроме того, стихия воды («чистый» проводник) вытесняется огнём, не менее тесно связанным с хтоническими мотивами.

Огонь как мирозидательное начало в западной мифологии входит в четвёрку основных стихий (огонь, вода, воздух и земля), а в восточной (в частности, индийской) составляет одну из пяти (огонь, воздух, вода, земля и эфир).

Стихия огня, незаменимая в процессе творения мира, в романе Рушди (как и вода) играет роль амбивалентного начала – созидательного и разрушительного одновременно. Эта двойственность присутствует и в древнегреческой / древнеримской мифологии, где образ огня связан с запретным знанием (огонь, украденный Прометеем), воплощением грозной силы и наказания (Зевс низвергает на людей огненные молнии), образом неподвластной человеку стихии (миф о Фазтоне, который едва не сжёг Землю, не справившись с колесницей Гелиоса), но также может образовывать и положительную коннотацию мастерства (Гефест / Вулкан).

В христианской, иудейской и мусульманской символике огонь сохраняет первоначальные мифологические значения и двойственную интерпретацию: стихия огня сопряжена с образами Бога и дьявола. В Ветхом завете встречается образ Бога, явившегося Моисею в виде куста, объятого божественным пламенем; нимбы святых представляют собой золотое свечение и являются, по сути, маркерами божественного света / огня. В то же время божественная стихия функционирует и как наказание: так, одна из казней египетских представляла собой огонь, низринутый Богом на фараона и его подданных (молнии и огненный град, казнь седьмая). С огнём связан и образ Ада, и «геенны огненной» (начало

Судного дня), где страдают грешники. При этом именно ангел Люцифер – Утренняя Заря – воплощает амбивалентный образ огня, изначально символизируя божественную, небесную стихию, а впоследствии – хтоническую, сатурнальную.

В европейской традиции огонь часто рассматривается не только в виде наказания за прегрешения или непослушание, но и становится испытанием. В хрониках Средневековья встречается ордалия огнём, в ходе которой истинно верующие доказывают подлинность своей веры хождением по угольям, прохождением через костёр или удержанием в руках раскалённого железа. Примером последнего может стать эпизод из куртуазного романа XII века «Тристан и Изольда» Жозефа Бедье: Изольда держит в руках раскалённый железный брус, чтобы доказать верность супругу.

Восточная символика огненной стихии имеет схожую трактовку. Так, в древнеиндийском эпосе «Рамаяна» огонь также выступает в качестве испытания: Сита, обвинённая Рамой в вероломстве, доказывает свою безгрешность, войдя в огонь и спасшись благодаря защите Агни – древнейшего индийского божества, выступающего одновременно в качестве антропоморфного бога огня, домашнего очага и жертвенного костра, а также воплощающего священный огонь [140]. Наряду с Агни в древнем пантеоне важное место занимает Индра, бог грома и молнии, порождающий небо, солнце и зарю. С огненной стихией связано и триединство сравнительно младших по рождению индуистских божеств – Брахмы, Вишну и Шивы. В особенности интересна взаимосвязь Брахмы-создателя и Шивы-разрушителя. Брахма главенствует в триаде индуистских божеств, являясь создателем Вселенной. Согласно индийской мифологии, он рождён из золотого яйца (на метафорическом уровне золото приравнивается к свету, Солнцу). Весь мир существует в течение одной калпы – одного дня Брахмы до того момента, как Вселенная сгорит от жара двенадцати солнц. Шива же, напротив, является разрушителем прежнего мира: его изображают в огненном полукружье, при этом он также наделён испепеляющим взором (ср. миф об индийском боге любви Каме, сожжённом Шивой). Таким образом, мир рождается при содействии света (огня как одной из стихий), затем сгорает до основания и

снова возрождается при новом рождении Брахмы, тем самым замыкая предыдущий цикл и начиная новую кальпу.

Кроме того, огонь и вода как составляющие хтонического образа, фигурируют в описании «подводного огня» Кайкейи («Рамайна») – метафора пылающей огнём зависти этой героини, которую не может погасить даже водная пучина.

Наиболее очевидно обращение к данному мотиву в романе С. Рушди «Земля под её ногами» (*The Ground Beneath Her Feet*, 1999): он функционирует здесь как неотъемлемая составляющая мифа об Орфее и Эвридике, положенного в основу сюжета.

Главные персонажи, дублирующие персонажей данного мифа, Ормус Кама и Вина Апсара, также связаны с музыкой. Однако античный миф пересматривается с учётом древнеиндийского: на миф об Орфее накладывается история о боге любви Каме, испепелённом взглядом аскета Шивы и возрождённом мольбами супруги Рати. Так и Ормус Кама в романе, несмотря на типологическую связь с образом Орфея, возрождается благодаря возлюбленной Эвридике-Вине Апсаре, что явно противоречит идее античного мифа. В имени девушки заключена прямая аллюзия, связанная с божественными девами воздуха и воды из древнеиндийской мифологии. Поэтому логично, что в романе Рушди выход из подземного царства возможен только благодаря помощи апсары, тогда как спасение самой Вины из подземного Тартара Ормуsom/Орфеем невозможно.

В романах «Дети полуночи» и «Сатанинские стихи» мотив аида связан с пересечением границы между живым и мертвым, древним и новым, и предполагает не только пограничное положение персонажа. Значимым здесь становится аспект испытания, связанный с аидом как трансграничным топосом: так, в романе «Дети полуночи» персонаж, принявший решение сесть в лодку Таи, может не вернуться в мир живых (так происходит с Ильзе, возлюбленной Адама Азиза). В романе «Сатанинские стихи» inferнальное не только маркирует границы пространства испытания; но неспособность пройти испытание огнём чревато гибелью. Однако прохождение испытания стихией ведёт к завершению

инициации персонажа и обретению им целостности. В романе «Земля под её ногами» видится наиболее болезненный вариант подобного столкновения с пограничным: возрождение героини в романе невозможно, как и спасение главного героя. Характер конфликта, реализованный посредством мотива аида, трагичен.

2.3. Образ Дома в системе конфликтов в прозе С. Рушди

В постколониальной литературе Дом зачастую становится местом зарождения конфликта и его дальнейшего развёртывания. При этом Дом представлен и как физический объект, и как метафора – «ситуация места» (М.К. Мамардашвили). Пространственный микроуровень Дома также обладает признаками лабиринтности и становится полем воплощения конфликта. Таким образом, закреплённый в классической английской литературе образ дома-прибежища, дома-крепости, также подвергается деконструкции в постколониальной прозе С. Рушди.

Дому в бытовом, сниженном значении противопоставляется его сакральный аспект: таковы Золотой дом (прямой намёк на храм Кинкаку-дзи в Японии), сад (Эдем и Джаннат), Шалимар, Джомолунгма. В изображении дома в сказочном (райском) духе изначально заложена конфликтность: кажущаяся эталонность, идеальность Дома не соответствует внутреннему содержанию («расколота» семья Нерона Голдена в «Золотом доме»). В результате герой отрицает пространство Дома, т.е. все заложенные в это пространство смысловые пласты – от истории и культуры страны, нации до семейных традиций и ценностей, что манифестирует не-принадлежность героя к определенному «месту» («unbelonging – disorientation») – не столько в локусном, сколько бытийном плане.

Экзистенциальная безысходность, движение героев в «дурной бесконечности» проявляется в противопоставлении подвальных помещений и верхних этажей / крыш в романе «Дети полуночи», в наличии замкнутых

микропространств, лестниц, театральных подмостков и обманной бутафории в романах «Сатанинские стихи» и «Золотой дом». Помимо этого знаковым становится разрыв / раскол на поколенческом уровне,

В романе «Сатанинские стихи» отказ от своей идентичности (в пределе – отказ от Дома) метафорически представлен сценой сруба орехового дерева, символизирующего семейную и народную мудрость, культурные корни. Так межпоколенческий и характерологический конфликт («отец – сын») выходит на конфликт онтологического позиционного характера (традиционное – посттрадиционное, национальное – глобализированное, культурное – мультикультурное).

Саладин Чамча, один из ключевых героев романа, изначально эмигрирует из Индии, чтобы получить образование. Стремление к избавлению от маркера «инородности» в элитной британской школе подводит Саладина к осознанному переосмыслению признаков своей идентичности и постепенной замене всего индийского английским. Чамча стремится влиться в среду «другого» и обрести западную (английскую) идентичность: «to become <...> a goodandproper Englishman» [248, с. 43] / «Стать добропорядочным-и-настоящим англичанином» [131].

Игра в «английскость» приводит Саладина к решению жениться на англичанке Памеле Ловелас, что становится основой английского Дома-симулякра. Имя жены (Памела Ловелас) аллюзивно отсылает к произведениям С. Ричардсона «Памела, или вознаграждённая добродетель» и «Кларисса», антиномично соединяя в себе имена добродетельной героини из первого романа и персонажа-распутника – из второго. Подобное сочетание концептов добродетели и порока по существу тоже является оппозицией, внедрённой в текстовые рамки описания семейной жизни Саладина. По законам постмодернистской парадоксальности Памела у Рушди, в отличие от прецедентного образа, оказывается не слишком добродетельной, изменяет мужу. Здесь зарождается и обоюдное (не учитываемое ни одним из персонажей) стремление уйти от своих корней, а именно, Чамча надеется обрести в Памеле недостающий аспект для

утверждения своей приобретённой английскости, а Памела, заключая брачные межрасовые отношения, желает уйти от английского снобизма: «He needed her so badly, to reassure himself of his own existence, that he never comprehended the desperation in her dazzling, permanent smile, the terror in the brightness with which she faced the world <...>» [248, p. 50] / «Он так сильно нуждался в ней, чтобы доказать себе собственное существование, что так и не понял отчаяния в её ослепительной, вечной улыбке, ужаса в яркости, с которой она взирала на мир...» [131].

Фигура другой героини романа – Аллилуйи Коэн (или Конус – в других переводах) служит контрастом по отношению к образу Памелы. Англичанка с еврейскими корнями, Аллилуйя создаёт парадоксальные витки в сюжетной линии актёра Джабраила: в образе этой представительницы Запада повсеместно присутствуют намёки на Восток, от которого Фаришта отказался. Восточная ориентация Коэн закреплена и в её образе жизни, и в поэтике её имени. Слово «аллилуйя» с древнееврейского означает «слава Господу», в то время как «коэн / кохен» обозначает священнослужителей в иудаизме; в английском языке «cohen» на фонетическом уровне является созвучным слову «cone» – «конус», что аллюзивно отсылает читателя к образу горы. И действительно, страстью Аллилуйи является гора Эверест, тибетское название которой звучит как Джомолунгма, или «Божественная мать». Этот горный пик, географический маркер Востока, является для Аллилуйи воплощением всех её стремлений: маниакальное желание воссоединиться с восточным средоточием особой энергии реализуется и за счёт трудных восхождений, и благодаря коллекционированию статуэток-копий Эвереста. Покорение этой горной вершины метафорически прочитывается как паломничество на Восток, что парадоксально контрастирует с желанием Джабраила как раз покинуть пределы Индии, чтобы воссоединиться с Аллилуйей на Западе, в Англии.

Немаловажным в контексте сказанного является образ матери, в том числе его проекция на понятие «родина». Так, символической персонификацией Великобритании является воительница Британия (Britannia), а Индии – Бхарат Мата, Богиня-Мать. Неукоренённость и стремление к «иному» заставляет

персонажей буквально разрываться между двумя этими «матерями». Онтологическая конфликтность сложившейся ситуации подводит и Джабраила, и Саладина к разрыву с кровными родственниками ради поиска новых родственных уз, уже на Западе, в Англии. Однако попытки создания / обретения стабильных отношений заведомо невозможны, так как даже в образах представителей Запада (англичанок Памелы и Аллилуйи) автором акцентируется всё тоже отсутствие стабильной «корневой системы».

Трактовка образа дома как подделки (отсылка к дому-кораблю Б. Шоу – «Дом, где разбиваются сердца») становится очевидной и в романе «Прощальный вздох мавра» (*The Moor's Last Sigh*, 1995): здесь из одного дома, объединяющего в рамках своего пространства испанские, еврейские и индийские ментальные корни, конструируются два – европейский (западный) и японский (восточный), что критично для изначальной целостности культурного и семейного пространства дома и создаёт ситуацию напряжённости, которая опрокидывается в конфликт.

В данном романе можно выделить ряд образов, которые актуализируют как событийные, так и позиционные конфликты. К ним мы относим дом (как образ культурного распада и метафорической реализации межкультурного конфликта) и семью, главное место в которой вновь уделяется фигуре матери.

Роман «Прощальный вздох мавра», по утверждению главного героя, рассказчика Мавра Зогойби, представляет собой «портрет человеческой души в аду», изначально фокусируя внимание читателя на трагической стороне жизни Мавра в ситуации культурного пограничья. Этот роман, как и другие крупные прозаические произведения Рушди, выстроен фрагментарно, что заставляет вспомнить об эстетике постмодернизма, и переплетает эпизоды прошлого, настоящего и будущего, при этом тип главного персонажа – создатель / творец, который и склеивает все кусочки мозаики в единое повествование-панно. Мозаичность текста берёт начало в метафорическом образе перечного зёрнышка, которое призвано открыть новую масштабную главу в истории Индии (поиски Колумба и Васко да Гамы) и развернуть перед читателем полотно семейной жизни семьи да Гама – Зогойби, в которой сплелись несколько национальных,

культурных и конфессиональных традиций: индийцы, испанцы-мавры, русские и евреи, индуизм, мусульманство, иудаизм и католичество/протестантизм. Явно нарочитый, демонстративно декларируемый синтез различных культурных слоёв создаёт в романе ментальный палимпсест, одним из составляющих которого является процесс создания дома.

В начале романа делается акцент на утрате единого целого дома, которое реализуется за счёт распада целостного пространства на части. Данный распад маркируется в тексте созданием новых домов, компенсирующих недостаток восточного начала. Так, Франсишка да Гама, отец матери Мавра, в определённый момент строит на территории своих «перечных» плантаций два новых здания, ощущая ущербность единого индийского дома: «Одно – из каменных плит, странной угловатой формы, причём сад проникал в интерьер настолько прихотливо, что иной раз трудно было понять, снаружи или внутри ты находишься, а мебель, казалось, была предназначена для больницы или уроков геометрии, сядешь на что-нибудь – и непременно напорешься на острый угол; другое – карточный домик, «в японском стиле» <...> чрезвычайно хрупкий и готовый вспыхнуть от малейшей искры» [130]. При этом посещение домов сообразовывалось с желанием Франсишки поехать «на Восток или на Запад».

Утрата целостности дома не ограничивается распадом пространства; идея распада доходит до разрыва с корнями, когда маленькая Аурора начинает выбрасывать из окон индийского дома фигурки Ганеши («слонобоги Айриша») – миксантропического божества, метафорически подчёркивающего мультикультурную природу персонажей. Однако распад и разрыв в романе Рушди неизбежно приводят к последующей попытке воссоздания родного пространства: в будущем уже взрослая Аурора назовёт свой новый дом в элитном индийском районе Малабар-хилл «Элефанта» – в этом наименовании отчётливо звучит отсылка к слоноподобным фигуркам, вызывавшим ранее неприязнь Ауроры. Более того, деконструирование восточного пространства с помощью западного искусства вовлекает и оппозицию поп-культуры и древнейиндийских реликвий: картины из западных мультипликационных фильмов в доме «Элефанта»

противопоставляются Элефанте – «Городу пещер», храмовым пещерам, восхваляющим индийского бога Шиву.

Таким образом, дом как культурное пространство в произведении снова предстаёт ущербным, что вызывает у персонажей желание компенсации. При этом отсутствие целостного культурного пространства впоследствии проецируется и на персонажей, неспособных осознать и принять свою идентичность.

Конфликторождающим началом, мотивирующим слом Дома, становится и образ матери. В статье Т. Н. Хацкевич «Смена парадигмы в функционировании семейной проблематики в современной англоязычной литературе (Эми Тан и Джаннет Уинтерсон)» упоминаются три стратегии поведения матери: «жертвенная мать», «подавляющая мать» и «жертвенно-подавляющая» [182]. В романе Рушди, как и в анализируемом Хацкевич произведении Эми Тан, как нам кажется, преобладает модель «подавляющей» матери, что отчасти может быть объяснено страхом матери перед невозможностью сохранить целостность, чтобы передать её следующему поколению. У Хацкевич находим и следующее утверждение: «Сила матерей в связи с родной культурой; теоретически они понимают, как важно это передать по наследству, но не знают, как это сделать» [182]. При этом матери также поставлены перед выбором между полной культурной ассимиляцией на чужбине и сохранением собственных культурных корней.

В романе «Последний вздох мавра» выстраивается целая галерея матерей, порождающих внутрисемейные конфликты. Наиболее яркой из них представляется мать главного персонажа Мавра – Аурора Зогойби, сила искусства которой заключается в создании многослойных картин-коллажей. При этом если начало творчества Ауроры сопоставимо с масштабными эпическими зарисовками (картина в доме родителей, изображающая все тайны семейной жизни семьи да Гама), то серия «Мавр» становится средством передачи в картинах истории жизни матери и её сына, сплетения их судеб и различных перипетий. Вместе с тем нижние слои последних полотен Ауроры скрывают изображение её убийцы.

Такой подход к созданию картин в романе является ещё одним способом реализации композиционной техники палимпсеста – наслоения новых смыслов. (Впоследствии художник Васко Миранда, протеже Ауроры, также становится персонажем, создающим скрытые слои, – в каждом его полотне верхний слой скрывает портрет Ауроры).

Разрыв с индийскими культурными корнями, одновременно обуславливающий потребность в компенсаторике, можно усмотреть и в участии Ауроры в ежегодных индуистских празднествах: полагая, что языческие культы в Индии слишком разрекламированы и безвкусны, Аурора противопоставляет себя толпам паломников и танцует языческий танец над скалами Малабар-хилла, что воспевается язычниками не как отчуждение, а напротив – желание присоединиться к культу Ганеши.

Отсутствие твёрдой опоры в отношениях поколений в произведении С. Рушди тесно связано с неспособностью старшего поколения сохранить целостность культурного наследия и собственной самости, что вырастает в межпоколенческий конфликт. Оба произведения объединены идеей неполноценной идентичности. Причины этой ущербности кроются в неприятии родной культуры (осложнённой борьбой с неосознаваемым желанием вернуться к истокам). При этом роман акцентирует распад пространства дома как средоточия семейного равновесия и конфликт поколений, в котором главенствующее место отводится фигуре матери.

В постколониальной прозе С. Рушди реализация онтологического конфликта обеспечивается также кинематографическими аллюзиями. В рассказе «Аукцион» Дом мыслится рассказчиком как волшебная страна Оз из экранизации одноименной сказки Л.Ф. Баума 1939-го года. Волшебные туфельки юной героини Дороти, способные вернуть её в родной Арканзас, выступают своего рода условием обнаружения Дома: образ туфелек связан с мотивом пути, преодоление которого предполагает обретение мигрантом своей идентичности. В рассказе «Ухажёрчик» писатель обращается к поп-культуре (анимация и комиксы), что используется как попытка снятия напряжения и разрешения коллизии, однако на

деле порождает фрустрацию и возвращает героев в изначальную точку безнадежных поисков своего Дома и своей идентичности.

Метафора Дома отражает проблему принадлежности, которая является одной из ключевых в творчестве «пограничных» писателей, сформированных на стыке культур.

Как отмечает С. Фрэнк, датский исследователь мигрантской литературы, Рушди, избрав непринадлежность к миру Востока («disorientation, loss of the East» [226]), кратко обозначил путь творческой реализации писателя-мигранта. Но это не всегда выбор в пользу другой, противоположной культуры.

Топос второй части сборника «Восток, Запад» («Запад») отвечает его программному названию и представлен Европой (Англией, Испанией, Данией) и Америкой как маркерами западного мира.

В рассказе «Волшебные башмачки» нет географически очерченного топоса, однако название рассказа и главный его образ – рубиновые башмачки Дороти – отсылают к детской книге американского писателя Л. Ф. Баума «Удивительный волшебник из страны Оз», в которой башмачки символизируют возвращение домой. Оригинальное название рассказа – *At The Auction of The Ruby Sleepers* – симптоматично для Запада: в нём проступает мотив купли-продажи: люди всех сословий собираются на аукционе, где продаётся всё, включая и возвращение домой: «Everything is for sale <...> We bid, the Auctioneers knock a lot down, we pass on» [244, p. 98-99]. («На торгах выставляется всё <...> Мы делаем ставки, стучит молоток, и все переходят к следующему лоту» [126, с. 104-105]). Именно стремление к обладанию разрушает и без того зыбкий мир западной морали. Образы аукциона, его посетителей, а также продающихся лотов способствуют раскрытию дихотомии «лика и личины», реального и выдуманного, истинного и обманчивого.

Аукцион наряду с рубиновыми башмачками – один из ключевых образов рассказа. Он играет роль магнита, притягивающего толпу желающих приобрести волшебные башмачки. Владельцы и организаторы аукциона делают из главного лота надёжную приманку для покупателей: «The Auctioneers have publicized the

event widely and are prepared for all comers <...> rightly, the Auctioneers believed this prize would tempt us from our bunkers» [244, p. 87]. («Устроители Аукциона, заблаговременно и широко осветив предстоящее событие в прессе, подготовились к любым неожиданностям <...> устроители предположили – и оказались правы, – что на этот раз приз, предназначенный для победителя, заставит многих забыть про осторожность» [126, с. 89]). Вследствие усиления модуса обладания наблюдается отрицание религиозного начала, духовности как таковой; примером тому в рассказе служит отказ от священников – они не допускаются на торги: «The Auctioneers have drawn a line. The priests remain in other, nearby buildings <...>» [244, p. 87]. («Священников на Аукцион не допустили. Устроители чётко означили грань. Священники расположились по соседству в близлежащих зданиях» [126, с. 90]). При этом образ аукциона явно пародирует гамлетовскую тему «высокого безумия», становясь моделью западного мира с его престижными профессиями юристов и психиатров – безмерным увлечением Запада психиатрией в XX-XXI вв.: «High feelings are anticipated <...> teams of psychiatrists of varying disciplines have been installed in strategically located neo-Gothic confessional booths, to counsel the sick at heart» [244, p. 87]. («Здесь сегодня ожидаются бурные страсти <...> в неоготических исповедальнях – кабинках, расставленных по залам Аукциона со стратегической точностью, – на случай недомоганий душевных усадили психиатров самого разнообразного толка» [126, с. 89]).

Конфликт уже заложен в систему западного мира: схема купли-продажи, осложнённая борьбой за тот или иной артефакт, вносит разлад в жизнь человека Запада. Эти столкновения, как показано в рассказе, не нивелируются «покупкой лота», но усложняются появлением новых благ.

В рассказе заявлен внутренний конфликт героя, связанный с трудностью выбора между «волшебными башмачками» как суррогатом дома, и осознанием и приятием своей в(не)находимости.

Посетители аукциона – в основном представители тех профессиональных кругов, где общественные маски становятся заменой настоящей личности. В изображении и аукциона, и его участников заложен ряд конфликтных ситуаций в

самом обществе потребления XX-XXI вв.: конфликт между частным и общественным началом, который часто реализуется посредством топоса маски; конфликт и ситуативный, и позиционный между людьми в гонке за материальными благами мира; конфликт между восточным принципом отказа от мирских благ и западным стремлением к накоплению.

Примером первому становятся упомянутые рассказчиком звёзды экрана, аурой напоминающие ведьм из фильма «Волшебник страны Оз», и людей, связанных с политикой: «Political refugees are at the auction: conspirators, deposed monarchs, defeated factions, poets, bandit chieftains» [244, p. 91]. («Прибыли политические беженцы: заговорщики, свергнутые монархи, члены разогнанных фракций, поэты, бандитского вида вожди» [126, с. 95]).

Так как фанатизм некоторых лиц лишает их здравого смысла, рассказчик именует их «сувенирными наркоманами»: «The *memorabilia junkies* are out in predictable force, and now <...> one of them applies her desperate lips to the slippers' transparent cage<...>» [244, p. 88-89] (курсив наш. – О.Ч.). («Кинопоклонники, подсевшие на реликвии, были, есть и всегда будут непредсказуемы; и <...> одна такая полоумная вынырнула из толпы и в страстном поцелуе приникла губами к прозрачной клетке» [126, с. 91]). В данном случае мотив коллекционирования в контексте западной культуры отягощается не только симуляцией памяти – желание заполучить сувенир в связи с историей его появления на киноэкране вытесняет человеческие отношения. В страстном стремлении к обладанию любого лота на аукционе, которое чревато физическими травмами, также просматривается парадоксально вывернутая идея принятия страдания, свойственная восточному началу.

Волшебные башмачки в рассказе ассоциируются с исполнением любого желания. Рассказчик, например, выбирает в качестве желания обретение внутренней гармонии («We revere the ruby sleepers because <...> of their <...> affirmation of a lost state of normalcy in which we have almost ceased to believe and to which the slippers promise us we can return...» [244, p. 92] – «Мы смотрим на башмачки с душевным трепетом, ибо они <...> способны сотворить с нами

обратную метаморфозу, не только являясь наглядным доказательством реальности той нормальной жизни, которой мы не видели так давно, что она давно кажется нам нереальной, но обещая туда вернуть» [126, с. 96]). Эта гармония состоит в возвращении утраченной любви – девушки Гейл (Gale): «It is necessary that I speak about my cousin Gale <...> Let me be frank: my cousin Gale was and is the love of my life...» [244, p. 95]. («Должен немного сказать о своей кузине Гейл <...> Признаюсь честно: кузина Гейл – страсть всей моей жизни» [126, с. 100]). Имя кузины означает «ураган», что отсылает к главной героине сказки Баума, Дороти Гейл. Напомним, что именно ураган уносит Дороти из родного Канзаса. Здесь особенно важен комментарий самого Рушди относительно образа Дороти: «<...> ураган можно истолковать иначе. Фамилия Дороти – Гейл, то есть «шторм». И во многих отношениях Дороти действительно напоминает бурю, всколыхнувшую забытый богом уголок» [133, с. 17]. Поэтому для рассказчика и сама Гейл, и воссоединение с нею равны возвращению домой: «Since those days I have dedicated myself to her memory. I have made of myself a candle at her temple» [244, p. 96]. («Потом я всю свою жизнь посвятил памяти Гейл. И сам стал свечой в возведённом ей храме» [126]). Однако рассказчик уточняет, что возвращение к девушке Гейл равнозначно возврату к уже переставшему существовать миру: «I am aware that, after all these years of separation and non-communication, the Gale I adore is not entirely a real person. The real Gale has become confused with my *re-imagining* of her...» [244, p. 96] (курсив наш. – О.Ч.). («Теперь же, после стольких лет разобщения, необщения, другого общения, я прекрасно понимаю, что моя прекрасная Гейл тоже не совсем реальна. Настоящая Гейл была бы немало удивлена тем, как я её переосмыслил <...>» [126]). В своих эссе автор часто упоминает образы Индии («images of India» [245]), которые живут в его памяти. Вернуть любовь Гейл для главного героя – значит обрести утраченный дом, хотя в реальности он является всего лишь образом из прошлого.

Башмачки при всей, на первый взгляд, явной символической значимости могут означать и уход от истоков. Во-первых, сам факт продажи их на аукционе коллекционерам или просто состоятельным людям может рассматриваться как

снижение ценностного понятия «дом». Во-вторых, рубиновые башмачки превращаются в массовый фетиш, в культ, который в сниженном стиле сравнивается с модной вечеринкой: «The cult of ruby sleepers is at its height. A fancy dress party is in full swing» [244, p. 89]. («Зал рукоплещет от восхищения перед рубиновыми башмачками. Карнавал в разгаре» [126, с. 92]). Башмачки становятся симулякром святыни, а зал торгов – местом поклонения. В контексте этого обостряется конфликт между «лицом и личиной»: карнавальное, масочное начало, связанное с необуздываемым дионисийским стремлением к разрушению вытесняет изначально заложенные в понятие святыни смыслы (подобное наблюдаем и в рассказе «Волос пророка»). Несомненно, в данном ключе и «танцевальная, космическая линия» Ницше [113, с. 7], связанная и с идеей «вечного возвращения», приобретает деструктивный характер: общество потребления пребывает в замкнутом круге механизма купли-продажи.

Это обостряет (и объясняет) маловероятно осуществимое стремление самого рассказчика обрести дом в западном мире посредством святыни-симулякра («Opportunities for encountering the truly miraculous are limited in our Nietzschean, relativistic universe» [244, p. 90] / «В нашем релятивистском и ницшеанском мире вероятность столкнуться с невероятным в высшей степени невелика» [126, с. 94]).

Образ волшебных башмачков травестирует идею Дома/дома в постмодернистском ключе, актуализирую пустоту, «личину» этой идеи («‘Home’ has become such a scattered, damaged, various concept in our present travails» [244, p. 93] / «Для всех нас, погрязших в буднях, понятие «дом» стало слишком зыбким и слишком размытым» [126, с. 98]). Сам рассказчик, постепенно осознавая тщетность этого замысла, проявляет обеспокоенность по поводу силы башмачков, их возможности вернуть утраченное: «How hard can we expect even a pair of magic shoes to work? They promised to take us *home*, but are metaphors of homeliness comprehensible to them, are abstractions permissible?» [244, p. 93]) (выделено автором. – О.Ч.) / «Неужели мы действительно все ждём чуда? Возможно, башмачки и способны вернуть *домой* любого, но понимают ли они

метафоричность нашей тоски по дому, доступны ли им абстракции?» [126, с. 98]. Дороти в сказке Баума пытается вернуться в Канзас, но, как говорит об этом сам Рушди, дом Дороти не стоит попыток туда вернуться: «Канзас у Л. Фрэнка Баума безотрадное место, где всё, что ни видит глаз, серое: серая прерия, серый дом, где живёт Дороти <...> И *это* родной дом, милее которого нет? Это потерянный рай, который нам предлагают <...> предпочесть стране Оз?» [133, с. 17].

Образы дома и комнаты, в которой проводится аукцион, неизменно пересекаются. На аукционе компьютерная фикция заменяет реальность: «The presence of imaginary beings in the Saleroom may be the last straw. Children from nineteenth-century Australian paintings are here <...> A literary character <...> On a television monitor, I notice the frail figure of an alien creature <...>» [244, p. 94]. («Завершая картину, упомянем о присутствии в зале Аукциона и вымышленных персонажей. Здесь <...> дети с богатых австралийских полотен художников девятнадцатого века <...> Литературный персонаж <...> Хрупкий инопланетянин помахивает с экрана монитора светящимся пальчиком» [126, с. 98]). Разрушенная реальность – это разрушенный дом, нивелированные ценности, уничтожение мечты как духовной, внутренней веры в лучшее: «This permeation of the real world by the fictional is a symptom of the moral decay of our post-millennial culture <...> There can be little doubt that a large majority of us opposes the free, unrestricted migration of imaginary beings into an already damaged reality, whose resources diminish by the day» [244, с. 94] («Проникновение вымышленных героев в реальный мир является признаком нравственного упадка культуры нашего постмиллениума <...> И едва ли кто-то усомнится в том факте, что мы в своём большинстве не поддерживаем идею свободного, неограниченного вливания вымышленных персонажей в пошатнувшуюся нашу реальность, основные ресурсы которой уменьшаются с каждым днём» [126, с. 99]).

В самый разгар аукциона рассказчик отказывается от башмачков и возвращается к подлинной жизни: «<...> in the crucible of the auction <...> I drop out of the bidding, go home, and fall asleep. When I awake I feel refreshed, and *free*» [244, с. 102] (курсив наш. – *О.Ч.*). («<...> пройдя горнило Аукциона <...> я

оставляю схватку, иду домой и падаю спать. Проснувшись, я чувствую себя отдохнувшим и совершенно свободным» [126, с. 108]).

Отказ от участия в аукционе и, следовательно, от башмачков как волшебного условия обретения дома (гармонии, мечты) может трактоваться и как отказ от единообразия. Герой не готов полностью принадлежать прошлому (любовная линия, связанная с Гейл) или настоящему в виде западного потребительского общества. Здесь проступает желание героя принадлежать исключительно себе, реализовать свою самость в том многообразии, каким его создали две среды обитания – Восток и Запад.

Итак, образ дома в рассказе Салмана Рушди «Рубиновые башмачки» может быть расценен как фикция, ибо ставится под сомнение не только способность героя вернуться к прошлой жизни, но и обрести истинный дом в настоящем.

ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 2.

Конфликт на темпоральном уровне в постколониальной прозе формируется посредством восприятия героями времени – их пребывания-во(вне)-времени и пространстве, которые ощущаются как болезненные и травматичные. Коллизия, связанная со столкновением героев со своим личным прошлым (шире – прошлым страны), порождается необходимостью сохранения и последующей трансмиссии памяти о их культурном прошлом.

Область времени становится носителем/хранителем семейных тайн, секретов, постыдного прошлого героя. Время/история, как правило, безразличны по отношению к герою, они уже некогда состоялись и требуют переосмысления в контексте современности; часто это переосмысление происходит посредством сознательного искажения (плюральности), что свойственно постмодернистской поэтике.

В постколониальной прозе на всех уровнях реализуется «разрыв» хронотопа посредством его деконструкции или симуляции. Это актуализирует проблему

непринадлежности постколониального героя к западному миру и трудности обретения героем целостной идентичности в рамках хронотопа. Конфликтные хронотопические ситуации в постколониальной прозе С. Рушди часто связаны с разрывом 1) самого пространства-времени, когда процесс рассказывания/развёртывания истории обнаруживает лакуны, недоговорённости, несостыковки, 2) восприятия времени героем.

Внутренний конфликт идентичности, переживаемый героем, проецируется вовне: пространство, в котором пребывает герой, приобретает черты лабиринта, что метафорически манифестирует всю сложность обретения идентичности.

Главный герой постколониальной прозы – мигрант и маргинал, который ищет своё место в мире, двигаясь с Востока (периферия) на Запад (*centrum mundi* в понимании мигранта). Конфликтность, возникающая при его передвижении, связана с утратой четырёх целей индуизма, сохраняющих целостность личности и культурного индуистского бытия (дхармы, артхи, камы и мокши), подменённых мотивом блуждания, что передаётся посредством таких приёмов, как лабиринтность, ризомность, рекурсивность, которые обеспечиваются мотивами гипноза, кружения, иллюзии (ср. в индуизме: майя), деструктивно влияющими на возможности персонажей достичь определённого (желанного) места-времени.

Лабиринтность/безвыходность как экзистенциальный принцип жизни мигранта порождает неразрешимость конфликта, поскольку герой в постколониальной прозе априори находится в постоянном поиске самого себя, и даже кульминационный момент развития действия подводит не к разрешению этой конфликтной ситуации (обретению цели и покоя), но к необходимости дальнейшего движения (попытка Саладина Чамчи стать «добропорядочным» англичанином вынуждают его постоянно пребывать в пути между Востоком и Западом).

Постоянное соприсутствие двух пространств – реального и сказочного/мифологического – преломляет изначально заданный вектор достижения успеха в западном мире: появляется чреватая внутренним

конфликтом двойственность стремлений и желаний персонажа, что становится триггером «раскола» психологического и телесного планов.

Дом зачастую становится местом зарождения конфликта и его дальнейшего развёртывания. При этом Дом представлен и как физический объект, и как метафора – «ситуация места» (М.К. Мамардашвили). Пространственный микроуровень Дома также обладает признаками лабиринтности и становится полем воплощения конфликта. Таким образом, закреплённый в классической английской литературе образ дома-прибежища, дома-крепости, подвергается деконструкции в постколониальной прозе С. Рушди.

Усилия, направленные на разрешение такого конфликта, обречены на провал, так как связаны с попыткой подчинить себе пространство Дома или создать его симулякр (английский Дом). Дом становится причиной онтологического конфликта («онтологической коллизии» – М.В. Норец), столкновения ожиданий героя с реальностью, что порождает состояние фрустрации от осознания невозможности обрести своё место в мире.

Так, текст романа «Сатанинские стихи» явно опровергает идеализированный мигрантами образ Лондона. Это опровержение реализуется благодаря описанию архитектоники города и его подземной («адской») части, введению в текст топонимов с амбивалентным значением жизни и смерти, а также цветовым контрастам (визуализация идеи холода и тепла, человеческого и потустороннего миров).

РАЗДЕЛ 3. ТЕЛЕСНОЕ И ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ НАЧАЛА КАК ПРОСТРАНСТВО РАЗВЕРТЫВАНИЯ КОНФЛИКТА.

В постколониальной прозе причинами конфликтов внутреннего и внешнего характера становится и необходимость метаморфоз, обеспечивающих адаптацию героя-мигранта в западном мире.

В связи с новыми парадигмами идентичности С. П. Толкачёв пишет: «Возникает необходимость искать новые подходы и определения, которые объединяются под названием «переходной идентичности» (*the hyphoned self* — англ. «идентичность, пойманная между мирами». – С. Т.) [154, с. 178]. Вслед за Х. Бхабой, С.П. Толкачев также говорит и о необходимости «метисной идентичности» мимикрировать, пребывая на пограничье двух или более культур [154]. Реализация данной мимикрии в постколониальном тексте осложнена постмодернистской поэтикой: «Постмодернистское искусство ориентировано на дисгармонию, иронизм и симуляцию, которые образуют определённую онтологию» [72]. А.Г. Коваленко говорит о том, что бинарная основа конфликта может быть основана в произведении на «элементарных антиномиях», которых может быть «потенциально столько, сколько пар понятий можно вообще составить» [57]. «"Букет" антиномий, расцветающий в "живом организме" художественного произведения» [57] в постмодернистской поэтике постоянно «разрастается», обостряя и внутренние, и внешние конфликты, и приводя к невозможности их разрешения. Принимая во внимание «лабиринтность» постмодернистского пространства, путешествие в котором «являет собой ситуацию постоянного выбора» [102, с. 357], герой-мигрант в постколониальной прозе сталкивается со всё умножающимся количеством возможностей адаптации и встраивания в западный мир, каждая из которых неизбежно приводит к искажению его исконной природы.

Уже в этот процесс адаптации заложен стихийный конфликт. Согласно С. Коннору, в постмодернизме можно отметить вторжение дионисийской

природы, которая приводит к распаду связей («to see postmodernism partly as a kind of Dionysiac virus within modernism, tempting it to the extremes of madness and self-dissolution» [219, p. 118]). У Коннора находим и утверждение о том, что несвязность или нелогичность, существующая в постмодернизме, не разрешается, но контролируется проецированием в форме бинарных конфликтов («‘radical incoherence is not ‘resolved’ or ‘unified’ <...>, but controlled by being projected in the form of binary conflicts (flesh and spirit, self and society)» [219, p. 121]).

«The Longman Dictionary of Poetic Terms» выделяет 4 основных типа конфликта – 1) природный или физический, когда герой вступает в борьбу с природой; 2) социальный – герой вступает в борьбу против другого героя и/или общества; 3) внутренний или психологический; 4) провиденциальный (герой противостоит законам судьбы) (цит по: [147, с. 188]). В рамках постколониальной поэтики можно говорить об обостренном внутреннем конфликте, который может предполагать признаки и социального, и провиденциального.

Данная связка конфликтов реализуется посредством изображения раскола идентичности героя-мигранта в рамках тела, гендера (социальных ролей) и психики, усугубляя возможности разрешения конфликта.

Мимикрия, которая становится залогом выживания в инокультурной среде, во многом основана на игре, представляющей индивиду «возможность самореализации, выходящей за рамки его актуальных социальных ролей» (цит по: [102, с. 155]). Игра, актёрство, переодевание становятся выразителями идеи «химеры постмодерна»: «На поверхность общественного сознания вышла маргинальность во всех её видах» [42, с. 181].

Мимикрия, в свою очередь, связана с игрой и актёрством, которые влекут за собой трансформации и внешнего, и внутреннего плана. Именно это обостряет конфликт, так как приводит к разъединению, расколу персонажа. «Частным случаем косвенной или наводящей характеристики является приём масок, т.е. разработка конкретных мотивов, гармонирующих с психологией персонажа (описание наружности героя, его одежды, обстановки его жилища – все это приёмы масок)», пишет Б. В. Томашевский [158, с. 200]. Согласно концепции

игры Хёйзинги, «инобытие и тайна игры вместе зримо выражаются в переодевании» [183, с. 40]. Учитывая моду как игру в XX в. (к примеру, в постструктуралистских исследованиях М. Фуко), вслед за Кусаиновым необходимо отметить, что «оборотной стороной современной моды следует признать её ориентацию на андрогинность и транссексуализм» [72]. «Симуляционная реальность порождает моду», а «тело оказывается средством сообщения моды» [71, с. 194].

Как отмечалось ранее, о единстве хаоса и гармонии в человеческой природе говорится ещё в Античности. Это и учение орфиков, основанное на перевоплощении и метампсихозе («дуализм души и тела, двух противоположных и непримиримых принципов» [162, с. 34]), и миф об андрогинах, развитый уже в «Диалогах» Платона («В мифах и в символических представлениях, как западных, так и восточных, андрогиния есть гипотетическое и счастливое сексуальное состояние биполярного типа, символ полноты бытия, совершенства, обусловленное одновременным наличием двух противоположных элементов, и гармонии, которая рождается от их взаимного равновесия» [162, с. 106]).

Позднее о противопоставлении и балансе между аполлоническим и дионисийским будет писать Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки» (Ницше).

А.Г. Коваленко в работе о конфликтах ссылается и на Юнга: «К. Юнг в своих работах об архетипах в коллективном бессознательном с убедительностью доказывает, что антиномизм и стремление к разрешению антиномии есть общее свойство не только сознания, но и подсознания» [57]. Анима и анимус в теории Юнга представляют два полюса – женское и мужское начало. «Одновременно с открытием бессознательной сферы психики Юнгом была зафиксирована полярность психических структур, т.е. наличие противоположностей, противоречий, что с наибольшей отчетливостью проявляется в архетипе тени» [19, с. 20]. Данный архетип – «символ соединения контрастов и совпадения противоположностей» [162, с. 107] (в индийской мифологии – единство Шива/Парвати), становится одной из причин порождения конфликтов на уровне

тела и психики: герои-мигранты пребывают в постоянном смятении перед возможностями западного мира.

Андрогинность, дуализм в постколониальной прозе оказываются не способом разрешения внешних и внутренних конфликтов, но путём к ещё большему расколу героя-мигранта.

Согласно З.М. Шабурдин, благодаря романной форме Рушди удаётся передать сущность природы мигранта и на уровне текста: «His approach to history is in line with his approach to writing: to deconstruct every aspect of life, to destroy certainty and to reflect the ambiguous position of the postmodern, postcolonial situation» [251, p. 3] («Его подход к истории соответствует его подходу к написанию литературного произведения: он стремится деконструировать каждый аспект жизни, разрушить определённую и отобразить двусмысленный характер постмодернистской постколониальной ситуации» [перевод наш. – О. Ч.]). Конфликт, связанный с телесным, гендерным и психологическим началами, в ткани произведения происходит посредством игры на уровне имён и образов, раскрывающих природу основных действующих лиц.

Раскол в рамках западного мира, изображаемый в прозе Рушди, одновременно контрастирует с восточной природой, предполагающей синтез и единство, о чём пишет У. Уолш: «The novelist makes an extraordinarily successful hand at turning into a dense and palpable art the Indian instinct for absorption and inclusiveness» [253, p. 245]. С. П. Толкачев указывает на «взрывной, разрушительный характер гибридности у Рушди» [154, с. 195]. В то же время Линда Хатчеон пишет об искажении ('distortion'), свойственным персонажам Рушди («<...> all of which take as their ostensible subject characters and events from known history, but then subject them to *distortion*, falsification and fictionalization [219, p. 132; выд нами – О. Ч.]).

3.1. Актуализация конфликтных предпосылок посредством телесного

«Разрыв» в рамках телесного начала, которое становится как причиной, так и следствием кризиса и раскола идентичности, занимает одно из центральных мест в постколониальной прозе Рушди.

В попытках обретения и утверждения идентичности мигрант, человек постколониального мира, наделяется кентаврическими чертами, в которых проступают восточное и западное начала. На это указывает и Г.Ш. Чхартисвили в своей работе «Но нет Востока и Запада нет (О новом андрогине в мировой литературе)». М. Салганик в статье о творчестве С. Рушди приводит метафорическое сравнение мультикультурного писателя с амфибией, обладающей двойным зрением и комфортно чувствующей себя в двух зонах обитания. Сам писатель в сборнике эссе «За чертой» (*Step Across This Line*) говорит о своей непринадлежности к миру Востока или Запада как о положительном факторе.

И тем не менее в постколониальной прозе такая амбивалентность героев становится источником конфликтных ситуаций.

В. В. Винокуров и М. В. Воронцова в статье, посвящённой постколониальному дискурсу и посттравматическому синдрому, рассматривают «модерн» и «постмодерн», «колониальное» и «постколониальное» в рамках двухступенчатой структуры на примере мифологем Януса и близнецов. «То, что в “колониальный дискурс” прорвется как боль и выразится как крик, в постколониальном останется переживанием и выразится через дискурс боли» [20, с. 150]. Болезненность, болезнь и боль, связанные с искажением целостности на телесном уровне, становятся частным проявлением внутреннего конфликта в прозе Рушди.

В романе «Сатанинские стихи» парные персонажи, индийцы Саладин Чамча (полная фамилия – Чамчавала) и Джабраил Фаришта, актёры по профессии, переживают разочарование в индийской, а шире – восточной культуре и религии, что влечёт за собой изменения физического характера.

Эмиграция Саладина Чамчи из Индии, как было сказано ранее, связана со стремлением персонажа «перевоплотиться» в англичанина: этапы адаптации Чамчи маркируются словами «мутация», «трансмутация» (например, «его трансмутация в вилайетца значительно продвинулась»), что подчёркивает и телесный аспект. Так, Саладину приходится приравнивать своё тело к непривычным погодным условиям (оппозиция «английский холод – индийская жара»), привыкать к новым вкусовым ощущениям (метафорическое сравнение Англии с «копчёной рыбой с особым вкусом, полной колючек и костей»). Стремление создать новую идентичность в английской среде выражается и на уровне голоса: актёрское начало в Чамче мотивирует его изменить и голос под стать европейскому (английскому): «он станет англичанином, даже если его одноклассники будут хихикать над его выговором»

Навязчивое желание Чамчи быть англичанином и казаться таковым разрушает его отношения с отцом. Ситуация усугубляется выбором жизненного поприща: отец рассматривает желание Чамчи зарабатывать актёрской игрой как способ намеренно опорочить отцовское имя, что подводит не только к семейному и межпоколенческому конфликту, но и актуализирует культурные аллюзии. Как правило, актёры в народном индийском театре должны были хорошо знать мифологические сюжеты, чтобы воплощать характеры на сцене, но даже при наличии определённого уровня знаний они всё равно занимали положение парий и не пользовались уважением. Это было обусловлено связью народного театра с культовой обрядностью, которая предполагала наличие низового юмора. Актёры, позволявшие себе подобную «вольность», не могли восприниматься всерьёз: индолог Г. Ольденбург упоминает о презрении в старину к актёрам, и в особенности – к актрисам индийского театра [106, с. 244]. Таким образом, Чамча порывает и с древней традицией кастовости, не считаясь с требованиями, предъявляемыми восточным миром.

Отношение отца Саладина, Чангиза Чамчавалы, к занятию сына определяется глубинным переживанием подмены настоящего выдуманном / актёрским: «A man untrue to himself becomes a two-legged lie, and such beasts are

Shaitan's best work» [248, p. 48]. – «Человек, неверный сам себе, становится ложью на двух ногах, и такие чудовища – лучшая работа Шайтана» [131]. Актёрство в данном случае несёт явно отрицательную, уничижительную коннотацию, оставаясь, по словам отца, «работой Шайтана» и «ложью на двух ногах». К тому же данная характеристика Саладина, вложенная в уста Чангиза, является одним из первых упоминаний имени дьявола (Шайтан), в которого впоследствии переродится Чамча. При этом важным является и тот факт, что актёрская игра Саладина – не просто профессионально объяснимое актёрское желание перевоплотиться в «другого», но искушение стать «другим», что становится завязкой внутреннего конфликта.

Саладин испытывает к отцу смешанные чувства, обвиняя его в сокрытии магического: имя «Саладин» на фонетическом уровне отсылает к легендарному имени арабского уличного вора Алладина, обладавшего волшебной лампой. Эта аллюзия подкрепляется наличием у отца Саладина медной лампы, которую Чамча тщетно желал заполучить в детстве: «On a shelf of Changez Chamchawala's teak-lined study ... there stood a magic lamp, a brightly polished copper-and-brass avatar of Aladdin's very own genie-container» [248, p. 36]. – «На полке облицованной тиком студии Чингиза Чамчавалы <...> стояла волшебная лампа, наполированная до блеска медно-бронзовая аватара личного джиннохранилища Аладдина» [131]. Бумажник с деньгами, найденный Саладином во время первой поездки в Англию и впоследствии тоже отнятый отцом, становится художественной оппозицией магического и сказочного (лампа джина). Таким образом, действия отца ставят Саладина в ситуацию выбора, актуализирующую внутренний конфликт героя, – лампа или бумажник, магический Восток или материально ориентированный Запад. Кроме того, Саладин-Аладдин, предпочитающий бумажник лампе, на метафорическом уровне как бы стремится отказаться от волшебного, во многом иррационального, непознаваемого восточного начала. Это же касается и усечения («обрубывания») его настоящего имени и фамилии – Салахутдин Чамчавала. С точки зрения героя, человеку по имени Саладин Чамча легче вписаться в английское окружение, поскольку «Чамчавала» звучит слишком по-индийски.

Отказ от частицы имени (то есть, казалось бы, незначительное отрицание) впоследствии вырастает до более масштабного отказа: сначала от отца (прародителя), затем – от корней, что метафорически воплощается в упомянутом ранее срубе орехового дерева, посаженного отцом в честь рождения Саладина. Орех, согласно словарю символов Дж. Тресиддера, символизирует мудрость, сокрытое знание [161, с. 258]. Таким образом, «обрубывание» корней на феноменальном уровне (уничтожение дерева как вегетативной ипостаси героя) находит продолжение в ноуменальном разрыве с «корнями» – отказе Чамчи от восточной мудрости, иначе – знания, присущего носителю восточной идентичности.

Саладин Чамча работает актёром на радио. «The Man of a Thousand Voices and a Voice» [248, p. 60] («Человек Тысячи и Одного Голоса» [131]), он как бы надевает непроницаемую маску, скрывается за ширмой радиоволн, ибо волен с помощью голоса менять личины одну за другой, не показывая себя настоящего. Датский исследователь творчества писателя С. Фрэнк в связи с романом «Дети полуночи» говорит о синекдохических отношениях («synecdochical relationship» [225, p. 138]) между героем и его составляющими ликами/масками, а также последовательным возвратом к целому через часть. В отношении Чамчи частью вместо целого выступает его гибкий «сказочный» голос (в определении богатства этого голоса далеко не случаен намёк на знаменитый литературный памятник «Тысяча и одна ночь»). Собственно, голос героя и стремится стать самостоятельным целым (иными словами, голос является феноменальной реализацией маски). Показательным становится эпизод, в котором Чамча выступает в телешоу в костюме инопланетянина, так и не открывая своё лицо: даже появляясь на экране, Чамча на метафизическом уровне остаётся чужаком среди англичан, что в рамках телесного передаётся за счёт инопланетного образа.

Второй персонаж – Джабраил Фаришта – болливудский актёр, который приобретает популярность благодаря тому, что играет в кино индийских божеств (от зооморфных Ханумана и Ганеши до антропоморфных богов – аватар Вишну). Воплощая богов, родных для индийской традиции, Джабраил и сам постепенно

(хотя и бессознательно) начинает отождествлять себя с божественным началом. В этом отношении к себе и своей профессии также формируется будущий конфликт между божественным и инфернальным (что прослеживается в парности образов Джабраила-ангела и Саладина-демона), многоликостью – единообразием, верой – неверием.

Как нами упоминалось ранее, переломным моментом в становлении героя становится неожиданная болезнь. Примечательно, что её причиной становятся очередные съемки Джабраила: постановочная драка между Джабраилом и каскадёром завершается внезапным ударом, по времени совпадающим с нахлынувшими волнами – «Три потока волн накатили с запада востока юга и столкнулись в могущественном ударе водянистых ладоней» [131]. Очевидно, что и сакральность водной стихии, и числовая символика овнешняют внутренний конфликт, не осознаваемый самим персонажем: так, цифра три является не только числом божественным (Троица в христианской традиции; триединство Брахмы, Вишу и Шивы – в индуистской), но и связана с мотив предательства. Внутренний раскол героя в первую очередь выражается на уровне телесного распада: «Внутренности Джабраила Фаришты кровоточили безо всякой видимой причины, и он просто смертельно истекал кровью под кожей» [131] (ср. «три капли крови» Адама Азиза в романе «Дети полуночи»). Отказ от своей культуры и идентичности в тексте выражен посредством опрокидывания сакральных смыслов, заложенных в число семь: «Кровотечение продолжалось семь дней», по завершении которых Джабраил побеждает болезнь; «В день своей выписки он <...> велел водителю оторваться от всех сопровождающих машин, на что ушло семь часов и пятьдесят одна минута» [131]. Отметим, что внезапное заболевание героя избавляет его от прямого столкновения с внутренними проблемами и может рассматриваться как «бегство в болезнь» (термин Фрейда), которое «выступает как средство и способ защиты от конфликта с реальностью» [102, с. 60-61]. Любопытно, что данный эпизод также становится примером раскола между активным западным началом, привлекающим героя, и восточным смирением. Согласно индийскому философу Ауробиндо Гхошу, препятствием на пути к

счастью для европейцев становится «“утрата духовной атмосферы, скептицизм <...>”, “сильное тяготение к внешним вещам”», а человек Востока (индус) страдает от «недостатков, порождённых скорее депрессией или подавленной виталистической силой» [44, с. 277].

Рекурсивный приём *mise-en-abyme*, уже упомянутый в связи с лабиринтностью, действует и в отношении трансформации персонажей: взрыв авиалайнера реализует глубинные страхи Джабраила и Саладина, связанные с культурной памятью. Постоянно варьируемое чувство боязни признаться себе в наличии страха перед исконной идентичностью также может рассматриваться в качестве рекурсивного конструкта.

Во время взрыва Саладин Чамча перерождается в дьявола: у него постепенно появляются рога, зловонное дыхание и копыта. Кроме этого, Саладин теряет голос, что можно трактовать как утрату коммуникации с окружающим миром. Таким образом, сближение с Западом, которого так добивался Чамча, утеряно в полной мере: он более не может воспользоваться своими правами, добиться правосудия или элементарного понимания. Потерявший все признаки человеческого обличья, Чамча оказывается один на один с не принимающим его английским миром.

Второй персонаж – голливудский актёр Джабраил Фаришта – изначально по тексту возведён в ранг божества. Учитывая специфику индийской кинематографической культуры, следует отметить, что актёры Болливуда, игравшие богов, часто ассоциировались (и ассоциируются) у рядового индийского зрителя с подлинными богами. Джабраил, по факту воспринимаемый как актёр-полубог, добивается ещё большего расположения благодаря своей красоте. Тем не менее, в описании Джабраила-человека изначально имеется и отрицательная составляющая – актёра отличает дурной запах изо рта: «Дыхание Джабраила, эти облака едкой серы и извести, всегда создавали вокруг него <...> атмосферу скорее сатурническую, нежели священную, несмотря на его архангельское имя» [131] («Gibreel's exhalations, those ochre clouds of sulphur and brimstone, had always given him <...> an air more saturnine than haloed, in spite of his

archangelic name» [248, p. 13]). Подобная деталь на ольфакториальном уровне чаще всего сопоставима с inferнальным началом, но не с божественным (ср. оппозицию: запах адской серы – храмовые воскурения благовоний). Во время смертельной болезни Джабраил переживает кризис веры, что приводит к отказу от постулатов ислама, а, следовательно, и к отказу от полноценной идентичности.

Этот отказ от веры становится пусковым механизмом для изменения сознания Джабраила: ему начинают являться видения из ангельской жизни. В состоянии сна Фаришта переносится в иную реальность, в которой он выступает в роли ангела Гавриила, дающего указания пророку на горе в пустыне Джахилии. Уже после взрыва Боинга Фаришта приобретает ангельскую отмеченность в виде нимба («отчётливо различимое *золотистое сияние*» [131] / «distinctly golden glow» [248, p. 133] над головой), а также, в отличие от inferнальной маркировки Чамчи, приятный запах: «Дыхание одного человека было подслащено, тогда как дыхание другого – равной и противоположной мистерией – прогоркло» [131] («One man's breath was sweetened, while another's, by an equal and opposite mystery, was soured» [248, p. 133]).

Тем не менее, трансформация Джабраила ничуть не «выгоднее» внешних дьявольских изменений в Саладине. Сила, появившаяся в Фариште, реализуется в виде болезненной, но неизбежной связи как с ангельской аватарой, так и с обыденным миром, населённым людьми. Наряду с видениями Джабраил обретает возможность «проживать» воспоминания других людей. Однако подобная тонкая связь сопряжена с болью. Болезненность ощущений передаётся через метафорический амбивалентный огненный ряд. Так, с одной стороны, Джабраила связывает с другими личностями «сияющий шнур» [131] / «a shining cord» [248, p. 154], с другой – ощущения эти крайне неприятны: «и Джабраилов пуп чувствовал, что объят огнём» [131] («and Gibreel's navel felt as if it had been set on fire» [248, p. 150]).

Оба персонажа, актёры Саладин и Джабраил, для каждого из которых инструментарием художественной реализации является голос и лицо соответственно, именно в паре, взаимно дополняя друг друга, могли бы

восстановить целостное «я» своей культурной и национальной идентичности. Однако сознательное и длительное встраивание в иную культуру выталкивает героев за опасную психологическую грань, пересечение которой уже чревато сложностью возврата к истинному «я», что и приводит их в итоге к трагическому разрыву с исконной самостью.

Конфликт в пространстве телесного срывает и в отношении возлюбленных главных героев: «идеальная» английская супруга Саладина Чамчи Памела Ловелас оказывается склонна к вспышкам гнева, алкоголизму и изменам. Её попытки вырваться из «кукольного дома», в котором она вынуждена играть роль добропорядочной англичанки, в результате приводят к её гибели в автоаварии, в контексте романа равнозначной физической деструкции.

В то же время Аллилуйя Коэн, несмотря на мастерство в области альпинизма, страдает от боли в ногах: внутренняя сила девушки вступает в конфликт с её физической хрупкостью (не случайно одна из самых драгоценных статуэток-изображений Джомолунгмы в коллекции Коэн выполнена из льда). Травма, переживаемая Аллилуйей, связана и с историей её семьи: самоубийство отца, травмирующая себя сестра и живущая в мире иллюзий мать вынуждают Коэн пребывать в движении / бегстве, которое её убивает.

Приёмы парадокса, рекурсии и магического реализма создают, таким образом, бесчисленные возможности для постоянного перемещения границ идентичности в рамках жизненной истории каждого из персонажей, а также для усложнения проблемы её (идентичности) потери – обретения. Поставленная Рушди проблема по определению не может быть решена однозначно. Каждый раз при приближении к, казалось бы, какому-то решению на поверхности сюжета появляются новые точки бифуркации. Главные герои, убегая от исконной самости, не способны осознать и проанализировать свой поиск иного ментального пристанища, а поэтому, несмотря на попытки отрицания первичной культурной идентичности, остаются в «заложниках» у этой кровной памяти.

В центре рассказа «Радиоприёмник» (*The Free Radio; East, West*) – красивый юноша, рикша Рамани, наивный, неискушённый представитель низшего слоя

общества. Изначально подчёркивается красота Рамани: «God had blessed him with God's own looks» [244, p. 19]. Он не только привлекателен лицом, но полон физических сил: «long and well-muscled legs» [244, p. 20], что, казалось бы, становится заявкой на его гармоничность. Рикше особенно льстит сравнение его внешности с индийскими киноактёрами: «<...> compared to you Shashi Kapoor and Amitabh are like lepers only, you should go to Bombay and be put in the motion pictures» [244, p. 22]. Он и сам напевает их песни из кинофильмов: «<...> he would sing songs by Asha Bhonsle or Lata Mangeshkar in a high, ridiculous falsetto» [244, p. 27]. Увлечённый западной модой в индийской киноиндустрии (Болливуд как национальная реплика американского Голливуда), герой не противится этому влиянию, более того, ему льстит сама возможность сравнения с актёрским миром. Говорящим становится и имя персонажа – «Рамани», где проступает корень «Рама», а это уже явный намёк на индийского героя «Рамаяны», являющегося одной из аватар бога Вишну, хранителя мира. Известно, что Рама и Кришну – аватары Вишну; при этом рикшу сравнивают и со вторым воплощением – Кришной. Так, на «божественную красоту» Рамани обращает внимание и вдова, впоследствии женившая его на себе: «Truly you have the looks of Lord Krishna himself, except you are not blue all over» [244, p. 23].

Несмотря на явную приверженность Рамани западной культуре, автор выделяет несколько черт героя, мешающих ему «правильно» воспринимать её элементы, что и становится конфликтообразующим началом. Так, опираясь на мифологические константы, автор сравнивает главного героя с ослом «<...> the boy was an innocent, a real donkey's child, you can't teach such people» [244, p. 19] и бараном «he grinned like a sheep» [244, p. 22].

Упоминание животных в контексте рассказа коннотировано неоднозначно. В мифологии животные изначально соотносятся с культами различных божеств: «Корова и другие парнокопытные в древности считались священными животными и олицетворением божества» [140, с. 295]. При этом осёл имеет двойственное значение – на привычном, обыденном уровне ослиное начало прочитывается как метафора глупости, упрямства и невежества (именно таковым

выглядит поведение Рамани, например, его отказ от обучения). С другой стороны, на уровне древней мифологии осёл есть объект культа: считалось, что это животное обладает даром ясновидения. Глупость (неразумность) и упрямство в полной мере характеризуют героя. Что же касается барана, то он является сакральным зооморфом бога Агни и его ваханой (сопровождающим животным).

Кульминация рассказа сосредоточена в эпизоде, когда Рамани, участвуя в государственной программе понижения рождаемости и мечтая получить за это вознаграждение в виде радиоприёмника, добровольно подвергает себя стерилизации. Потеря мужского начала и неспособность к продолжению рода на символическом уровне могут рассматриваться в контексте рассказа как тотальный контроль Запада над восточной цивилизацией. Национальный мифологический пласт только усиливает ощущение трагического разрыва героя с Востоком, разрушение его целостности и самости: отказавшись от следования традициям, Рамани подтверждает «несвободу» сознания колонизированного восточного человека, ориентирующегося «не столько на себя, сколько *на чужого*» [187, с. 12; выделено автором)]. Процедура оскопления – не что иное, как отрицание юношей глубинной культурной составляющей своего имени: Рамани / Рама разрывает связь уже не только с культурной традицией, но и с божественным началом. Аватара – нисхождение божества на землю – призвана восстановить гармонию, тогда как в рассказе мы видим обратное: надругательство героя над собственным телом и отрицание своей истинной природы, «*if the dream were to die he would be forced to face the full gravity of his crime against his own body*» [244, p. 28; выделено нами. – О. Ч.].

Оскопление («*The nasbandi*» [244, p. 26; выделено автором]) соотносимо и с другой особенностью восточной культуры: так, в Индии существует каста хиджр – представителей так называемого «третьего пола», гермафродитов, а также женоподобных мужчин и евнухов. Хиджры вызывают неприязнь (отсюда и обозначение их касты – «неприкасаемые»), но без них не обходятся религиозные празднества и важные ритуалы. Полноправным хиджрой можно стать только через ритуал оскопления. Такой обычай в мировой культурной практике может

быть соотнесён с оскотлением мальчиков в Западной Европе ради сохранения высокого чистого голоса (певцы-кастраты). Последнее связано с актёрской традицией: и на Западе, и в Индии присутствовали театрализованные ритуальные действия (ср.: в рассказе рикша стремится именно в Болливуд, страну грёз и актёрства), и многие последователи различных религий подвергали себя самооскотлению. Эта особенность тесно связана в рассказе со стремлением рикши Рамани стать актёром, то есть в какой-то мере воссоединиться с традицией ритуального лицедейства (как это исторически принято, к примеру, у бхактов).

Нельзя не отметить и то, что во многих восточных ритуалах мужская сила ассоциировалась с плодородием: в ритуальных действиях вода, опьяняющие напитки (к примеру, рисовое пиво у народов мунда [94, с. 169-179]), а также дождь напрямую ассоциировались с семенем бога. Поэтому многие аграрные праздники включали в себя возлияния и молитвы, обращённые к богам с целью привлечения богатого урожая. Согласно Законам Ману (Дхарма мужа и жены 9:33), соединение мужчины (воплощения семени) и женщины (воплощения поля) обеспечивает здоровое потомство (урожай) [43]. Таким образом, жертва Рамани – это не дань религии или определённому божеству, но в более широком смысле именно отказ от продуктивного начала, что является основой межкультурного конфликта.

Вдова, склонившая Рамани к браку, также имеет в рассказе особое значение. С одной стороны, образ вдовы – явная историческая аллюзия, поскольку в период чрезвычайного положения 1975-1977 гг., отмеченного принудительной стерилизацией большой части населения Индии, вдовой называли Индиру Ганди. Художественное время рассказа Рушди коррелирует с событиями периода правления Индиры Ганди – далеко не случайно именно соседская вдова сыграет здесь зловещую роль, убедив Рамани пойти на операцию. Однако стоит принять во внимание ещё и культурные особенности. Вдовы в Индии не могут рассчитывать на сколько-нибудь уважительный статус со стороны общества. Индийцы рассматривают их как представителей касты неприкасаемых, приносящих несчастье. В рассказе упоминается и древний обычай сожжения вдов,

который был запрещён с началом английского правления в Индостане. Замещением обычая стала организация храмов, где овдовевшие женщины должны были проводить остаток жизни: «you must find some person of your own age, or, better still, go to the widows' ashrams in Benares and spend the rest of your life there in holy prayer, thanking God that widow-burning is now illegal» [244, p. 23]. Интересно, что обычай сожжения (сати) связан не только с доказательством верности умершему супругу; считалось, что смерть мужа – это наказание за прегрешения жены, а поэтому вдова не могла найти у общества поддержки, и погребальный костёр оставался единственным выходом. В рассказе указана не просто вдова, но «вдова вора», а это, учитывая расхожие индийские представления, есть усиление мотива воровства и обмана: «And in the rickshaw behind him sat the thief's widow, the witch...» [244, p. 29]. Всё, что соприкасается с воровством, само становится нечистым (ср. знаменитый голливудский фильм «Бродяга» 1950-х годов, где до героя пытаются донести мысль: «Сын вора станет вором»). По сути, в экзистенциальном плане вдова вора сама обворовывает Рамани и, заставляя его идти на операцию, ломает ему жизнь: «But it was while this caravan, which smelled of ether, was in town that the extent of the widow's wickedness became plain» [244, p. 24]. Стоит отметить, что по прибытии в город, когда Рамани идёт к фургону, чтобы забрать обещанное радио, вдова ждёт его в повозке рикши, обёрнутая в чёрное сари: «The thief's widow did not move from the rickshaw, but sat there with a black sari pulled over her head» [244, p. 29]. Чёрный цвет редко присутствует в индийском костюме в качестве основного, так как считается несчастливым: вдова действительно приносит несчастье Рамани, хотя молодой рикша в силу своей неразумности не может этого осознать.

Помимо этого в рассказе актуализируется и открытый межпоколенческий конфликт, связанный на глубинных уровнях с конфликтом философским. В начале повествования рассказчик (он же учитель Рамани) упоминает баньян, в тени которого он проводит много времени: «I sat under this very banyan, smoking this self same hookah» [244, p. 19]. Баньян – священное дерево в Индии, возле которого часто строились храмы. Считается, что обнажённые «воздушные» корни

баньяна собирают и концентрируют трансцендентный дух вселенной. В этом контексте появление под «священным деревом» медицинской машины, где производят стерилизацию, может трактоваться как разрушение духовной связи с Востоком, отрицание собственных корней/происхождения: «...the local health officer had brought a big white caravan into the street and was given permission to park it out of the way under the banyan tree; and every night men were taken into this van for a while and things were done to them» [244, p. 24].

Нельзя не отметить фигуру рассказчика – старца, участника происходящих событий. В рассказе многократно подчёркивается потеря влияния старшего поколения, более не способного передать свою мудрость: «We felt bad for him, but who listens to the wisdom of the old today? I say: who listens?» [244, p. 19]). На уровне телесного это выражается в антиномичной паре «старость – молодость». Старик в данном рассказе – учитель, ушедший на пенсию: «...she tried to shame me by screaming out and calling me curses and saying that I was a poisonous old man who should have died years ago, and then she said, ‘Let me tell you, mister teacher sahib *retired*...’» [244, p. 24; выделено автором]. При всей своей мудрости бывший учитель только один раз вмешивается в жизнь рикши, хотя и эта единственная попытка терпит неудачу: «...at one time I tried to save him from his fate, but it was no go...» [244, p. 19]. Неоднократно учитель говорит о том, что не стоит и пытаться образумить ни юношей, поддавшихся влиянию правительства и его западной практике («who would do anything, if boys ruin their lives let their relations worry» [244, p. 21]), ни Рамани с его вдовой («For a time after that I closed my eyes to this affair of Ramani and the thief’s widow» [244, p. 24]). Восточная мудрость, как видим, также обнаруживает несостоятельность и ущербность, она вырождается и хиреет, о чём недвусмысленно свидетельствует такая знаковая деталь в образе учителя (сахиба), как старость (читай: бесплодие учения и мысли).

Отсылки к мифологическим образам играют, таким образом, особую роль в контексте рассказа «Радиоприёмник». Этот глубинный культурный пласт, интерпретированный в поливалентной постмодернистской манере, казалось бы, акцентирует связь героев с корнями и культурным прошлым (сакральный

подтекст имени Рамани, умудрённый годами сахиб). Вместе с тем выход героев за пределы исконной культурной парадигмы (традиции, этики, мудрости) актуализирует тему физического и духовного бесплодия как разрушительного результата влияния западной цивилизации на представителей восточного мира.

Одним из триггеров «телесного» конфликта в постколониальной прозе становится андрогинность; в текстах Рушди она перекликается и с античной, и с древнеиндийской традицией. Так, андрогины упоминаются в диалогах древнегреческого философа Платона («Пир») и являются одним из наиболее распространённых образов в западноевропейской литературе модернизма и постмодернизма. Однако подобный образ встречается и в источниках восточного происхождения, а именно – в древнеиндийской мифологии и образцах древнего эпоса. Наблюдаются переклички не только с древним мифологическим божеством Праджапати, являющимся одновременно и матерью, и отцом различных существ/божеств, но и с зооморфными богами индийского пантеона, которые лишены первичного лика и оттого вынуждены восстанавливать свою целостность иным образом (миф о слоноподобном боге Ганеша). На фреске Шива-Шакти Шива изображён наполовину мужчиной, наполовину женщиной (Шива-Ардханари, XIX в.). Эта особенность аватары Вишну, связанная с разрушением, подчёркивается и в мифе о пахтании океана: чтобы отвлечь злых демонов-ракшасов от божественного напитка сомы, Шива перевоплощается в небесную апсару. Согласно индийской мифологии, у каждого бога имеется второе «я», и чем агрессивнее мужское начало, тем деструктивнее и его женская ипостась (Шива и Кали). Особую роль играют многорукие и многоликие боги и демоны, упомянутые в древнеиндийском эпосе «Махабхарата» и «Рамаяна» (ракшас Равана), а также герой «Махабхараты» Шинкандин, братья жены пандавов Драупади, который родился девочкой (Шикхандини («пава»)); женская природа этого героя позволила пандавам победить Бхишму).

Образ миксантропичного «слонобога» Ганеши напрямую соотносится с мультикультурными персонажами романа: сюжет древнеиндийского мифа о боге Шиве, заменившем голову сына головой слона, накладывается на историю

Ауроры, родившей сына с дефектной правой рукой. Физическая ущербность Мавра (младшего ребёнка в семье Зогойби) может на метафорическом уровне рассматриваться и как ущербность идентичности.

Под андрогинностью мы понимаем стремление персонажей-мигрантов обрести целостность и самодостаточность (прежде всего – определить свою национальную и культурную принадлежность) либо путём единения с персонажами другого (или того же пола), либо воплощая в себе самих противоречивое единство двух сущностей.

Персонажи в постколониальной прозе по-разному проявляют свойство андрогинности. В первом случае настойчивое стремление к единению может рассматриваться как попытка минимизировать конфликтные отношения, восстановить внутреннюю гармонию и адаптироваться в чужом для мигранта мире. Результат подобного стремления – дисгармоничный «андрогин», чей образ далёк от платоновского сферического (а значит – совершенного и полноценного) создания. Примеры находим в рассказе С. Рушди «Гармония сфер», в котором индеец Кхан и британец Э. Крейн безуспешно пытаются обрести утраченную целостность посредством выстраивания отношений друг с другом и своими супругами.

Во втором случае андрогинность реализуется в описании внешности персонажа, который может одновременно проявлять и мужские, и женские признаки. Так, в романе «Золотой дом» третий сын Нерона Голдена – Дионис / Д – обладает женственными чертами внешности – «эдакий Дориан Грей, худощавый, гибкий, что-то в нём чувствовалось женственное» [129, с. 95]. Дионис, осознающий двойственность своей природы, является не только «самым красивым из Голденов», но и самым тревожным («Шарм был его маской, точно так же, как у Апу: под этой поверхностью он бывал мрачен и часто печалился» [129, с. 96]).

Дионисийская природа персонажа, актуализированная в его имени, не имеет возможности себя реализовать. Подавление хтонического по своей природе страстного начала приводит к внутреннему расколу. При этом западные

тенденции XXI в. в определении гендерной идентичности («Она обрушила на него поток слов, гендерная флюидность, бигендер, агендер, транс со звездочкой – транс*, разница между женственностью и феминностью, гендерная неконформность, гендер-квир, небинарность» [129, с. 106]) подводят Диониса к ещё большему внутреннему расколу. Выбор гендера (и в социальном, и в физиологическом плане), к которому друзья Диониса, певица Айви и подруга Рийя, неосознанно склоняют его, подводит Д к саморазрушению – самоубийству.

Подобный раскол на уровне внешности наблюдаем и в романе Аниты Десаи «Посты, пиры» (*Fasting, Feasting*, 1999), в котором долгожданный сын Арун дублирует имя своей старшей сестры, Аруны, и с течением времени начинает внешне напоминать юную девушку. В данном случае и внешность, и повадки Аруна не только диссонируют с надеждой отца на продолжение рода, но и вступают в ментальный конфликт, деформируя героический культурный пласт (намёк на родство имени Аруна и мужественного воина Арджуны из эпоса «Махабхарата»).

В-третьих, андрогинность определённо проявляется в сексуальной ориентации персонажа: поиски гармонии могут быть нераздельно связаны с поисками и выражением любви по отношению к людям обоих полов. В прозе Рушди подобная андрогинность будет реализована латентно посредством парных персонажей Кхана и Элиота Крейна, а также Чекова и Зулу из одноименного рассказа. Помимо текстов Рушди, схожую реализацию андрогинности как основы конфликта наблюдаем в романе Ханифа Курейши «Будда из пригорода» (*The Buddha of Suburbia*, 1990), главный персонаж которого Карим пользуется популярностью и среди юношей, и среди девушек. Намеренное нежелание Карима придерживаться традиций и устоев восточного мира напрямую связано с неустойчивыми представлениями о своих корнях и попыткой «переписать» особенности своей национальности.

Персонажи упомянутых произведений по причине миграции или смешанного происхождения являются продуктом западно-восточного воспитания, что затрудняет их выбор в пользу одного из начал – мужского или женского.

Однозначным становится тот факт, что ни один из персонажей не самодостаточен в рамках своей идентичности. А достигнутая (или изначально присутствующая в персонаже) андрогинность являет собой обманчивый и призрачный симулякр. Ожидаемая целостность «пограничного персонажа» (т.е. находящегося на границе между двумя и более культурами) оборачивается ещё большим расколом его сознания, крушением бытийной гармонии.

В контексте постмодернистской поэтики «воспринимающее тело» (В.А. Подорога) пытается ухватить бесконечно мультиплицирующиеся возможности реализации и трансформации, что устраняет возможность осознания/достижения целостности. С. Рушди соотносит приобретение идентичности с созданием произведения искусства – текста. В условиях современного мира это требует от героя, чтобы он пожертвовал своей витальностью, но такое разрешение конфликта носит трагический характер и приводит к физическому распаду тела (смерть и распад Салима Синая и Мавра – «Дети полуночи» и «Последний вздох мавра», смерть Джабраила Фаришты и Диониса – «Сатанинские стихи» и «Золотой дом»).

Ущербность, спровоцированная кризисом идентичности, находит выражение в телесном «расколе», что выражено на следующих уровнях – 1) болезнь / «бегство в болезнь» (Джабраил Фаришта, Аллилуйя Коэн, Петя/Петроний, мистер Миксер и айя Мэри); 2) травма, открывающая в герое некий потенциал для последующей адаптации, – приобретение/потеря физических возможностей (обоняние Салема Синая и сила ног/коленей Шивы, неспособность к продолжению рода Чамчи, рука-молот Мавра) 3) изменение облика героя (овнешнение дьявольского начала в Чамче и ангельского – в Фариште; переодевание в женские одежды Диониса/Д в «Золотом доме»).

3.2. Гендерный конфликт в постколониальной прозе

Гендер, являющийся социальной категорией, предполагает не только биологические различия между людьми, но и «разделение их социальных ролей, форм деятельности, различия в поведении и эмоциональных характеристиках» [41; 81]. В данную категорию закладывается «отображение социокультурного аспекта половой принадлежности, особенности поведения, социальных стратегий» [102, с. 155-156].

Гендер также понимается как культурный символ, предполагающий интерпретацию в рамках символики женского и мужского (О.А. Воронина). «Сексуально-гендерное поле» человека [102] находится в зависимости от культурной среды и формируется благодаря играм и игровым структурам.

Гендер в контексте постмодернистской картины мира становится одним из главных аспектов самоопределения: граница между фемининностью и маскулинностью реинтерпретируется и постепенно стирается. Фемининное /феминное при этом часто соотносится с категорией инаковости [41], и постепенно выводится за пределы системы бинарных оппозиций в связи с неоднородностью мира. На фоне западной глобализации соотношение мужского и женского в поэтике постколониального романа становится проблематичным, поскольку подобная «андрогинность» не всегда приемлема восточной культурой. Вместе с тем заявленная в постколониальной прозе подвижность границы между мужским и женским, задуманная в качестве выхода из ситуации конфликта, оборачивается ещё большим внутренним «расколом» героя.

Постколониальный нарратив Рушди часто задействует приём парности на уровне персонажей, который способствует реализации гендерного конфликта. Справедливым будет предположение, что в данный приём заложен и принцип зеркальности, реализующий не только аспект взаимного дополнения различных сторон персонажей, но и противопоставляющий образы, порой выворачивающий их наизнанку (метафора «кривого зеркала»), что позволяет обнаружить ущербность идентичности того или иного персонажа в рамках гендера.

Приём конфликтной парности играет немаловажную роль в организации композиционного единства сборника рассказов С. Рушди «Восток, Запад». Уже в

заглавии видится заявленная парность: Восток и Запад как два равных по значимости, но культурно противоположных полюса. Сборник рассказов «Восток, Запад» состоит из трёх частей: 1 – Восток, 2 – Запад и 3 – Восток, Запад. И, несмотря на отсутствие парности в названии первых двух частей, бинарность образов заложена в смысловом поле всех составных частей сборника.

Американский журналист и писатель Роберт Кувер (в статье *There's no place like Oz*) выразил мысль о том, что сам сборник выстроен согласно гегелевской триаде: Восток – тезис, Запад – антитезис и Восток, Запад – синтез. Синтез в данном случае не предполагает абсолютного единения, согласия, гармонии, и в сборнике также не заложена эта идея. Очередное столкновение восточного и западного начал приводит если не к обострению конфликта, то уж точно выводит отношения Востока и Запада на новый уровень, чреватый амбивалентностью, непредсказуемым развитием.

Все рассказы, включённые в сборник, предполагают наличие двух, трёх или более пар действующих лиц, которые могут противопоставляться по 1) полу/гендеру, 2) возрасту, 3) национальной принадлежности, 4) социальному положению, 5) вероисповеданию. При этом упомянутые маркеры чаще всего идут вразрез с читательским ожиданием, а персонажи могут быть противопоставлены самим же себе по мере развития сюжета того или иного рассказа.

Парные персонажи, различием которых является пол (девушка – юноша, женщина – мужчина) и возраст (молодой – старый), часто фигурируют в рамках сказочной традиции: в волшебной сказке вообще и в восточной сказке – в частности. Во многих образцах (напр., сказки «Тысячи и одной ночи») в фокусе могут оказаться самые разные пары: хитрый юноша и мудрый старик, невинная и мудрая не по годам девушка и глупый старик. Помимо этого, набор маскулинных и фемининных черт часто идет вразрез с половой принадлежностью персонажа (сильное, авторитарное, рациональное женское начало противопоставляется слабому, подавляемому и интуитивному мужскому).

Так, в центре первого восточного рассказа – «Хороший совет дороже рубина» (*Good Advice is Rarer Than Rubies*) – индийская девушка мисс Рехана и

старик Мухаммед Али, которые формируют пару по признакам пола и возраста (юная девушка – старик), а также входят в пару по национальному признаку, будучи противопоставлены англичанам-сахибам. В волшебной сказке встречается противопоставление молодости и старости: молодость может ассоциироваться с отвагой и силой, а в восточных сказках – чаще с ловкостью и смекалкой, тогда как старик/старец – с мудростью (чаще всего встречается в восточных сказках).

По сюжету юная и неопытная девушка Рехана получает от старика Мухаммеда Али мудрый совет, пренебрежение которым может повлечь дополнительные трудности. Однако с учётом двойственности образов Реханы и Мухаммеда складывается противоположная картина: мудрый совет грозит бесчестьем, и девушка, выворачивая его наизнанку, проявляет особую женскую мудрость. Тем временем «мудрый старец» оказывается просто старым плутом, утрачивающим свое мастерство (разрушение сказочного «горизонта ожидания» в терминологии Х.Р. Яусса). Важным становится решение Реханы, «искривляющее» совет обманщика Али: не уехать в Англию любой ценой (даже путём обмана), а сделать всё возможное (в том числе и солгать), но чтобы остаться на родине.

Образ Реханы изначально ломает как европейские (английские, по преимуществу) читательские стереотипы, так и стереотипы внутренние (индийские) культурные/ментальные. Мисс Рехана совершенно не соответствует образу застенчивой и доверчивой индийской девушки, продолжательнице семейных традиций, стремящейся быть под опекой мужа, какой её ожидает увидеть, к примеру, английский читатель. Напротив, Рехана не ищет поддержки у мужчины и приезжает в консульство совершенно одна: «Только мисс Рехана приехала без сопровождающего, но как раз она держалась без страха» [126, с. 8], «she <...> had come on her own, and did not seem at all alarmed» [244, p. 6]), не испытывая никакого страха или смущения, в отличие от других женщин, ожидающих своей очереди у ворот консульства.

Своим поведением Рехана ломает и индийский культурный стереотип, выказывая свою личную свободу, о чём будет сказано ниже. В рассказе не указано, к какому вероисповеданию принадлежит девушка, однако имена главных

героев и указание на местоположение консульства очерчивают героев как носителей мусульманской религии. Имя Рехана может означать «от Бога» или «душа от Бога» (араб.). Имя её жениха, находящегося в Лондоне, – Мустафа Дар – очень распространённое среди мусульман (в переводе с арабского – «избранный»), как и имя старика – Мухаммед. Действие происходит в Лахоре, округе Пакистана, где ислам является государственной религией.

Об исламском вероисповедании героев свидетельствуют и характерное поведение окружающих Рехану людей: у женщин-просительниц закрыты лица (цитата: «<...> редко у кого было открытое, как у мисс Реханы, лицо» [126, с. 8]), и они прибывают в консульство в сопровождении мужчин, что тоже характерно для мусульманской традиции: «Женщины робко держали за руку дядюшку или брата» [126, с. 8]. Рехана же появляется одна, без сопровождения, и открыто обращается к мужчинам. Линия поведения Реханы, несомненно, контрастирует с ожидаемым набором фемининных установок в мусульманском обществе. Несмотря на этот «слом» стереотипа в восприятии окружающих, нельзя не отметить органичность поведения девушки.

В начале рассказа очерчивается некая исключительность Реханы, чему способствует и описание её портрета, в котором повествователь выделяет не столько красоту, сколько выразительность и необычность: «Глаза у мисс Реханы были большие, блестящие, чёрные, таким не нужна была никакая сурьма» [126, с. 7] («Miss Rehana's eyes were large and black and bright enough not to need the help of antimony» [244, p. 5]). Рехана красива и решительна, она не только не испытывает страха, но и своим душевным настроением внушает окружающим уважение. Мужчины, с которыми она сталкивается, оказывают ей своего рода почести (так поступает и водитель автобуса: «после чего тот [водитель] выскочил перед ней и, театрально наклонив голову, придерживал дверь, пока та [Рехана] не вышла» [126, с. 7] («he [the driver] jumped down and held the door open for her, bowing theatrically as she descended» [244, p. 5]), а лала (военнослужащий), стоящий на страже консульских врат, даже отвечает ей с некоторой вежливостью, хотя не переносит обычных посетительниц).

Отношение героев к традициям Востока лишено однозначности и также не совпадает с «ожиданием» читателя. Рехана приезжает в консульство с целью получения визы на выезд в Англию, так как её жених Мустафа Дар присылает её вызов. Родители девушки обручили её ещё в возрасте девяти лет, и в рассказе подчёркивается существенная разница в возрасте Реханы и Мустафы. И тогда как Мухаммед Али поддерживает авторитет родителей в вопросе планирования жизни детей, Рехана не принимает закостенелых установок в матримониальных отношениях, что очерчивает межпоколенческий конфликт. Восприятие Реханой своего будущего супруга подчеркивает более рациональный взгляд на межчеловеческие отношения, нежели точка зрения «опытного» Али: «У меня есть его фотография, но он для меня давно чужой человек. Я даже не узнала по телефону его голос» [126, с. 18] / «I have his photo, but he is like a stranger to me. Even his voice, I do not recognize it on the phone» [244, p. 14]. Этот уход от традиционного послушания родительской воле ломает и гендерный «портрет» индийской девушки-мусульманки, и шире – аутостереотип восточного человека, одним из важных аспектов которого является семья.

Поведение старика Мухаммеда Али (второго центрального персонажа) также призвано опровергнуть стереотипы на уровне читательского восприятия. Изначально образ Мухаммеда соответствует набору штампов в изображении классического мудреца – седой старик, «эксперт по советам», что предполагает наличие опыта и знаний. Вместе с тем его имя отсылает к имени пророка ислама Мухаммеда (известного также как Магомет, Мохаммед). По факту же Али оказывается обычным мошенником, вновь реализуя раскол внешнего (портрета/маски) и внутреннего (сознания): «старый жулик», «the old grey-hair fraud» [244, p. 7]), наживающийся на доверчивости посетителей консульства, в особенности – женщин: «обычно он выяснял, кто откуда приехал, прежде чем подходил к этому моменту, а потом уже говорил смело, нисколько не боясь, что она рискнёт во второй раз проделать такой путь в сотни миль» («<...> he normally made sure of this before beginning to trick them – so even when they discovered they had been swindled they were unlikely to return» [244, p. 10]). Он умело использует

предубеждения английских служащих по отношению к местным женщинам – ещё один стереотип, на этот раз человека западной культуры – а именно, восприятие всех «вторничных» женщин (вторник – время приёма посетителей) как «ненадёжных», стремящихся, в понимании работников консульства, любой ценой получить разрешение на выезд в Великобританию для наживы. Зная наивность и боязливость женщин-просительниц, Мухаммед Али запугивает их консульской бюрократической процедурой и за хорошую плату предлагает свою «консультативную» помощь, но, по сути, обманывает их.

Рехана же своим поведением разрушает шаблонное, стереотипное представление Али о женщинах. Девушка желает остаться в Индии и поэтому отказывается от помощи старика-«консультанта» в получении документов на выезд и намеренно не следует его совету давать правдивую информацию о себе и своих отношениях с женихом. Али, ожидая девушку на выходе из консульства, видит её спокойной и счастливой, и ошибочно полагает, что Рехана получила визу. Непредсказуемое поведение девушки, которое привело к отказу консульства в выдаче визы, актуализирует как слом аутостереотипа (мнение Али-индийца касательно индийских женщин), так и гетеростереотипа – точки зрения концепированного читателя, у которого сформировался вполне определённый образ индийской женщины как покорного существа.

Намеренный обман Реханы не является вызовом обществу или разрывом с традициями; к данной ситуации вновь применимы слова исследователя И. М. Наливайко о «своём месте в бытии», где Рехана и стремится остаться, не вживаясь в другую культуру. Девушка действует уверенно и свободно, что отсылает скорее к индуистскому, нежели мусульманскому началу, и выводит на первый план латентно заложенный конфликт между языческим началом, освобождённым от ограничивающих регламентов поведения, и сковывающим набором правил, связанных с ригористичной религиозностью. Женский образ в этом рассказе на символическом уровне восходит к индуистской идее женской творческой энергии, воплощенной в Шакти, мифологической Богине-Матери, Богине-Природе. Об этой божественной составляющей свидетельствует и

появление, а скорее – явление девушки в начале рассказа: изначально её скрывает облако пыли, которое постепенно рассеивается и обнаруживает перед присутствующими исключительную красоту Реханы (что схоже с явлением богини из вихря). Наличие и мусульманских, и индуистских традиций свидетельствует о том, что образ героини формируется двумя культурными потоками. Это обосновано и историей индуизма на территории Пакистана, изначально находившегося в составе Индии.

Явное противопоставление наивной юности и стариковского опыта в рассказе «Радиоприёмник» дополняется ещё и аспектом немощности старика перед задачей сохранить культурную целостность. При этом в рассказ вводится образ вдовы, которая искушает Рамани и подталкивает его к саморазрушению. Это формирует дополнительные пары с конфликтным основанием и по социальному признаку: «Рамани (успешный рикша) – вдова (стоит ниже на социальной ступени, виновница смерти своего мужа-вора, упоминание об ашраме в Бенаресе)» и «учитель-сахиб – вдова». Рассказ не ограничивается только этими очевидными парами: образ рикши Рамани, который сознательно идёт на оскотление, чтобы завоевать расположение вдовы и приблизиться к вожделенному положению актёра (что сравнимо с положением актёров и певцов из касты хиджр) «искривляется»; лишаясь первичного маркёра пола: Рамани (его имя вначале рассказа употребляется полностью) в итоге трансформируется в Рама/у (в оригинале – Ram – во второй половине рассказа проявляется тенденция именно такого обращения), лишившегося, согласно тексту, «мужского естества».

Одним из центральных образов рассказа становится бесплатное радио, которое является поощрительной наградой за добровольное согласие мужчин на операцию во время «чрезвычайного положения» (речь идёт о принудительной стерилизации мужчин из бедных слоёв населения). Рамани возит своих пассажиров и делает вид, что слушает радио, приставив к уху кулак, делает вид, что озвучивает новости, которые транслирует радио, поёт и т.п. По сути, радио становится метафорическим выражением губительной «совратительной» политики Запада по отношению к покорённому Востоку и используется

правительством в качестве механизма управления поведением населения, достижения индивидуальных целей. Наивность и неискущённость восточного человека опрокидывают представления о Востоке, противоречат его образу как средоточию мудрости. Радиоприёмник становится симулякром, заменителем духовной составляющей, столь характерной для Востока. Кроме того, неспособность индийского юноши разделить в сознании «своё» и «чужое», становится примером необдуманного отказа от исконной идентичности. Это подводит и к разрушению маскулинной гендерной модели, предполагающей рациональность и расчётливость.

Добровольное согласие Рамани на стерилизацию свидетельствует о разрыве самого героя с Востоком и о разрушении целостности и самости: отказавшись от следования традициям, Рамани подтверждает «несвободу» сознания восточного человека, ориентирующегося «не столько на *себя*, сколько на *чужого*» [173, с. 12]. Маскулинное стремление к самореализации и самоутверждению оборачивается в данном рассказе потерей маскулинности/мужественности и занятию промежуточной позиции (ср.: хиджра).

Фигура рассказчика – старца, участника происходящих событий, также становится примером развенчивания укоренённых гендерных моделей. Патернальное, ведущее начало, заложенное в укоренённый в литературе образ мудреца, развенчивается в рассказе: перед читателем возникает фигура старика, не способного повлиять на молодое поколение, а следовательно – и осуществить трансмиссию культурных ценностей.

При этом Вдова, впоследствии – супруга Рамани, напротив, опрокидывает представления об индийской феминности (феминности), подавляя мужское начало не только в рикше Рамани, но и в старце, не позволяя ему оказывать своё влияние.

В рассказе «Волшебные башмачки» мужское начало также нивелируется: рассказчик-индеец, являющийся в то же время и главным действующим лицом, находится в состоянии внутреннего конфликта. Желание рассказчика приобрести на аукционе волшебные башмачки обусловлено его стремлением воссоединиться

с бывшей возлюбленной Гейл. В рассказе подчёркивается, что Гейл обладает внутренней силой: отношения с ней ассоциируются у рассказчика с обретением и сохранением ощущения дома. Таким образом, внутренняя гармония рассказчика зависит от наличия Гейл в его жизни.

В рассказ вводится и образ космонавта-«марсианина», лишённого возможности вернуться домой из космоса. Рассказчик и Гейл, с одной стороны, противопоставляются «марсианину» по национальному признаку, а с другой – являются «искривлёнными» версиями этого космонавта, так как тоже лишены дома (не могут определить своё место в мире).

В заключительном рассказе западной части сборника – «Христофор Колумб и королева Изабелла Испанская улаживают отношения в Санта-Фе. 1492 год после Рождества Христова» – к парным персонажам можно также отнести Колумба и королеву Изабеллу Испанскую с учётом трёх маркеров – пола, национальности (испанка – итальянец), социального положения (королева – слуга). Несмотря на явное противопоставление, Изабеллу и Колумба объединяет одно и то же желание обладать неизвестным (в рассказе неоднократно упоминается жажда, голод, физическое желание). При этом в рамках гендера («набора социальных ролей» [Я. И. Янчук, цит. по: 102, с. 155-156]) образ Изабеллы отмечен чертами маскулинности, в то время как Колумб – «человек действия и равнозначен делу» – занимает подчинённое положение. Конфликт характеров – авторитарной и инициативной правительницы («Изабелла – абсолютный монарх. <...> Она абсолютный тиран») и мореплавателя («Он горд, но все же проситель») – подчёркивает и смену гендерных моделей, свойственных западному миру.

В рассказах заключительной части – «Гармония сфер», «Чеков и Зулу», «Ухажёрчик» – фигурируют образы, связанные с трудностями культурного взаимопонимания, разрушением целостности человека, который необдуманно пересекает границу, отделяющую «своё» от «иного». Во многом конфликты в данной части также завязаны на смене гендерных моделей: женское начало часто мыслится как самостоятельное, не ограниченное требованиями

общества/культуры, в то время как мужское лишь симулирует авторитарность и силу, хотя на глубинном уровне лишено этих черт.

В центре повествования рассказа «Гармония сфер» (*The Harmony of the Spheres*) – близкие друзья: индеец Хан и англичанин (валлиец) Элиот Крейн, а также их жёны – врач Мала, уроженка Маврикия, и английская журналистка Люси, воспитанная в Бомбее. В рассказе формируются 5 значимых пар с маркером пол: Элиот – Люси, Элиот – Мала, Кхан – Люси, Кхан – Мала, Элиот – Кхан. Важным является и парность по принципу национальной принадлежности: Элиот и Люси противопоставляются Кхану и Мале (англичанин – валлиец Элиот – и иммигранты с индийскими корнями), а Кхан противопоставляется Мале (Индия – Маврикий). Подобная парность в рассказе неоднократно актуализирует различие восточного и западного мышления, выводя проблему на уровень общечеловеческой конфликтности.

Индеец Хан, являющийся рассказчиком, представляет собой иной фокус зрения: наивный и неуверенный в себе, Хан, скорее, парадоксально предпочитает сумасшествие друга и опору в другом человеке, нежели взять на себя роль ведущего. Отмечается комплекс неполноценности Хана, его желание оставаться ведомым с единственной целью влиться в инокультурное общество. При этом его друг Элиот представляет собой западное патернальное начало, берущее на себя роль учителя.

Восток и Запад и в этом рассказе явно противопоставлены друг другу. Так, это выражается и во внешности главных персонажей: Элиота отличает колоритный портрет, выполненный в ведьмовской поэтике («He had wild red hair and a laugh like an owl's hoot and was as thin as a witch's stick» [244, с. 126], «Элиот был тощий, как ведьмина палка, волосы у него были ярко-рыжие, а смех напоминал уханье совы» [126, с. 129]). При этом повсеместно подчёркивается агрессивность англичанина в противовес мирной и беззлобной натуре индийца («I was involved in fringe theatre, race relations and anti-war protests. He weekended on the country-house circuit, killing animals and birds» [244, с. 136], «Я любил передвижные театры, диспуты о расовых отношениях и антивоенные митинги. Он

тратил все выходные на деревенской охоте, лишая жизни птиц и зверей» [126, с. 141]). Любовь к оккультному, столкнувшая их вместе (и намёк на любовное влечение Элиота к Хану), противопоставлена тайным любовным отношениям англичанина с женой индийца. Это предательство ранит рассказчика, ещё раз подчёркивая пропасть между Востоком и Западом: «So, here it came: the collapse of harmony, the demolition of the spheres of my heart» [244, p. 146] («Это был конец гармонии, крушение сфер» [126, с. 153]).

Немаловажны в контексте повествования и женские образы. Рассказ знаково начинается с англичанки Люси, жены Элиота: некогда воспитанная в Индии, дочь владельца бомбейской компании, она знакома с Востоком и испытывает к Хану тёплые чувства. Люси остаётся с Элиотом и во время попыток сбежать от этого «демона», и даже когда сама становится объектом подозрений его нездорового сознания. Но после смерти мужа Люси выходит замуж за обычного, прозаичного («совершенно неинтересного») человека и уезжает с ним в Америку. С одной стороны, Соединённые Штаты – это дальнейший путь на Запад, к большей агрессии и безумствам. С другой, Люси выбирает человека ничем не примечательного, чем ставит точку в отношениях с Иным, непознаваемым Востоком.

Мала же представляет совершенной иной типаж: «a grey-eyed fellow-alien in granny glasses named Mala» [244, p. 129] («сероглазая спокойная студентка медицинского факультета» [126, с. 132]), а далее – доктор, этот женский образ вписывается в европейскую среду благодаря точным наукам. Нельзя не отметить особенность её «пограничного» положения: «She was a ninth-generation child of indentured labourers brought from India after the black exodus that had followed the end of slavery» [244, p. 139] («она вышла из семьи, покинувшей Индию во время негритянского исхода, который последовал за освобождением негров, и не знавшей рабства в течение восьми поколений» [126, с. 145]). «Нещепетильная и практичная» [126, с. 146] («She has a doctor's unsqueamishness and practicality» [244, p. 140]), Мала остаётся чужой в западном мире, а её чрезмерное стремление к твёрдой, рациональной опоре предаёт её восточные корни и в конечном итоге

вовлекает и её в безумие Элиота. Сравнение пылкости Малы с водами океана («And the warm dark tides of the Indian Ocean rose nightly in her veins» [244, p. 140], «А по ночам чувствовал поднимавшееся в ней изнутри тепло тёмных волн Индийского океана» [126, с. 146]) также намекает на иррациональность восточного мировосприятия, а в облике женщины – на неуправляемость женского стихийного начала, которое на Востоке, тем не менее, рассматривается как божественная, животворящая сила.

Второй рассказ – «Чеков и Зулу» – фокусируется на героях-индийцах, воспитанных под влиянием западной среды – Чекове и Зулу. Старые школьные друзья, они оказываются вовлечёнными в политическую игру, затеянную индийским правительством. Оба друга изначально принадлежат восточной среде, но характерное для Запада стремление завладеть более высоким положением вносит разобщённость в их отношения. Чеков и Зулу противопоставляются по возрасту и социальному положению (Чеков – интеллектualan, задействован в политических интригах, Зулу – образчик грубой мужской силы, задействован в вопросах безопасности). При этом интеллектualan Чеков оказывается хладнокровным диктатором, а «дикарь» Зулу – любящим мужем и отцом большого семейства. В данном случае вновь работает метафора «кривого зеркала», показывающая ущербность замены первичного культурного кода (индийское) чужим (английским, шире – западным). (Имеется в виду, например, отказ от семейных ценностей, или вместо индусского пути ненанесения вреда живому – ахимсы – ярко выраженная агрессия). Гендерный конфликт в данном рассказе сказывается во многом в образе Чекова: нарочитая маскулинность героя основана на его стремлении к агрессии, однако эта цель самоутвердиться обнажает потребность Чекова в поддержке друга, его несостоятельность и слабость овнешняется в рассказе посредством изображения его слабого и немощного тела.

Последний рассказ – «Ухажёрчик» (*The Courter*) – выстроен вокруг жизни прибывшей в Англию индийской семьи, а также отношений между айей (индийской няней) и привратником, находящимися в услужении у этого

семейства. Из произведения становится ясно, что семья в целом является примером адаптации к западному миру. Исходя из заявленных маркеров в отношении данного рассказа следует упомянуть значимость парных образов, противопоставленных по возрасту: отец и мать рассказчика – рассказчик и его сестры (соответственно 15, 14, 13 и 1 год), рассказчик и старшие сестры – младшая сестра Шехерезада, Айя Мэри – отец рассказчика. Подобное противопоставление акцентирует проблему поколений эмигрантов, трудности приобщения молодого поколения переселенцев родной культуре, или же совершенный отказ от таковой.

В данном рассказе намечен конфликт социального характера (и семейный, и межпоколенческий), который произрастает из смены гендерных моделей. Патернальное начало, свойственное мусульманскому мировоззрению, в западном мире переживает раскол. Семья, казалось бы, вписавшегося в западный мир рассказчика платит свою цену за пребывание на чужой земле. Ни рассказчик, ни его отец не могут занять ведущее положение в семье или в обществе: отец семейства страдает от алкоголизма и отсутствует, когда дело доходит до решения семейных проблем, а рассказчик переживает внутренний конфликт в связи с неудачно сложившейся романтической жизнью. Между тем, свобода для средней сестры рассказчика, Мунизы, выражается в неподчинении семейному уставу: отец теряет свой авторитет и постоянно подвергается нападкам с её стороны, что, с учётом патриархального уклада мусульманской семьи, является серьёзным нарушением традиций.

Женские образы, напротив, способны не только занять ведущую роль в отношениях (айя Мэри и Месир), но и определить корни конфликта и разрешить его. Так, айя Мэри осознает неспособность адаптации в западном мире и принимает отъезд из Лондона как должное, а подруга рассказчика Шандни разрешает межкультурный конфликт сохранением связи с индийской культурой.

Таким образом, парность образов становится важным композиционным приёмом сборника С. Рушди «Восток – Запад», который от рассказа к рассказу

способствует формированию идеи конфликтной культурной полярности, оппозиции «свой» – «иной», обозначению межличностного разрыва.

Фемининное (боязливое, неловкое, нерешительное, слабое, зависимое) становится у Рушди прерогативой мужчин – таковы Салем Синай, Джабраил Фаришта, Саладин Чамча, Петроний, Дионис, Рамани). А неожиданная «маскулинность» женских образов упрочивает символическое значение женского начала как животворящего – Парвати, сестра Салема Медная Мартышка (соотносится в индийской мифологии с Хануманом и Агни), Вдова, Аурора Зогойби, Аллилуйя, Роза Диаманте, Василиса. Женское начало становится мотиватором конфликта не только на уровне характеров (Дионис пытается занять место мачехи-хозяйки), но и на уровне идентичности, подавляя мужское начало или провоцируя в мужчине неуверенность в собственном гендере.

Исходя из того, что в оппозиции Запад – Восток именно Запад видится патернальным началом, сокрытие своей маскулинности героями-мужчинами в постколониальной прозе объясняется и их положением мигрантов, «теряющих лицо», подчиняющихся требованиям другого культурного пространства.

Смещение границы между фемининным и маскулинным объясняется «в постмодернизме повышением интереса к иррациональному, субъективному, маргинальному», а реализация перехода из мужского в женское (или наоборот) рассматривается в качестве «жертвенной маргинальности» [44]. Однако в контексте романов и рассказов С. Рушди подобное смещение мыслится как 1) симуляция-игра ради адаптации в западном мире; 2) необходимость слома стереотипов, преимущественно в отношении восприятия Востока.

3.3. Раскол сознания как разновидность *внутреннего* конфликта

«Конфликт может быть перенесён в сферу чувств, определяя психологическую жанровую генерализацию» (Вл. А. Луков): психологический

(внутренний) конфликт в постколониальной прозе показан как распад целостности психики героя.

Другость персонажа-мигранта провоцирует его постоянные столкновения с миром (местом-временем), обществом, вынуждает его адаптироваться в инокультурной среде, не только изучая принципы работы западного общества, но и сохраняя часть своей первичной культурной идентичности. Эти постоянные столкновения, необходимые для развития личности/идентичности мигранта, провоцируют постоянное напряжение, что выражается в событийных конфликтах (такowymi являются попытки Петрония, героя романа «Золотой дом» преодолеть агорафобию).

В романе «Сатанинские стихи» подобный раскол переживает актёр Джабраил Фаришта: «срачивание» со своим экранным образом и любовь к английской женщине, покорительнице Эвереста (Джомолунгмы в тибетском варианте), приводит его к обсессивной страсти с трагическим исходом.

В рассказе «Гармония сфер» «раскол» сознания переживает не индеец, но валлиец Элиот Крейн, посягающий на познание сокровенного. Несмотря на считывание восточного знания как иррационального и недоступного/запретного, и, тем не менее, того, «с чем возможен и даже необходим контакт и диалог» (Н.А. Автономова [2]), западное рацио не нацелено на диалог. Элиот Крейн пытается метафизически колонизировать тайное знание Востока, что приводит его к психической неуравновешенности и самоубийству.

Третья часть сборника, которую и открывает данный рассказ, некоторые исследователи рассматривают как синтез Востока и Запада и их сосуществования на обыденном уровне. Актуализируются межчеловеческие отношения; согласно американскому писателю Роберту Куверу, центральными понятиями становятся «любовь, семья, дружба» («love, family, friendship» [220; пер. наш. – О.Ч.]). Фигурируют образы, связанные с трудностями взаимопонимания, разрушением целостности человека, который необдуманно пересекает черту иного. По мнению Р. Коовера, рассказы в третьей части приобретают более реалистический оттенок и, что становится особенно важным в контексте двойственного восприятия с

точки зрения Востока, Запад как первоначальная «земля обетованная» для мигрантов с Востока, начинает утрачивать былую привлекательность: «<...> Or else, the West has lost its magic» [220].

В центре повествования – близкие друзья индеец Хан и англичанин (валлиец) Элиот Крейн, а также их жёны – врач Мала, уроженка Маврикия, и английская журналистка Люси, воспитанная в Бомбее. Повествование в рассказе ведётся от имени человека Востока, индийца Хана, пребывающего в поисках культурной принадлежности и целостности. Но не меньший интерес представляет в рамках поиска гармонии фигура Элиота Крейна, персонажа, пребывающего в состоянии игры со своей идентичностью и культурой и вовлекающего в разрушительную игру и остальных персонажей.

Рассказ начинается с самоубийства лучшего друга Хана, англичанина Элиота, страдающего шизофренией. Шизофрения рассматривается как расщепление индивидуального сознания, наличие хаотических разрывов в восприятии и мышлении индивидуума, что, в свою очередь, мыслится как конфликт между рациональным (здоровым и целостным) и иррациональным (болезненным и раздробленным) сознанием. В этом ключе нельзя не обратиться к интертекстуальному уровню и усмотреть в рассказе продолжение гамлетовской (западной) темы безумия, являющейся одной из вечных тем/проблем английской литературы, а, значит, и составным элементом английского кода, чуждого восточному мировосприятию. С другой стороны, речь также идёт и о пребывании на границе рациональности и интуиции, одной из базовых дихотомий в отношениях Запада и Востока.

Но особое значение в рамках заявленной проблемы приобретает не результат – суицид, а путь к нему и обстоятельства смерти, объясняющие именно такой исход. Англичанин Элиот Крейн – учёный, занимающийся написанием труда по оккультным наукам под названием «Гармония сфер» («*The Harmony of the Spheres*» [244, p. 127, (выд. автором. – О. Ч.)]). Литературный труд как акт реализации/творения себя самого, безусловно, может рассматриваться в качестве положительного элемента. Однако Элиот для самореализации и поисков

идентичности выбирает вовсе не характерную для Запада тему: восточные оккультные науки, противопоставленные западному разуму. Любопытно, что теория музыки сфер берёт начало на Западе, музыкальная теория Пифагора – «первая математическая формулировка определённого физического закона» [162, с. 62]. Как это свойственно западному началу, «способность выделять гармоничное из дисгармоничного была доверена не чувственному восприятию, а рассудку» [162, с. 62]. Вместе с тем, звук, как и идея музыкальной гармонии в восточном понимании, тесно связана с порождением мира: слог «Аум», согласно восточной мифологии, возникший из золотого яйца, «представляет собой звуковую волну, которая породила мир и все ещё заполняет его собой» [162, с. 69]. Воспроизведение этого звука связано с ритуальным возрождением первичного состояния мира.

Проблема познания иного с позиций логического и рационального (которых явно недостаёт для контроля), становится всё более запутанной пентаграммой, зашифрованным кодом, взломать который без ущерба для себя человек, лишённый прочной опоры, не может. Название научного труда отсылает к балансу и равновесию, так как «гармония сфер» представляет собой теорию древнегреческих философов, учение о музыкально-математическом устройстве космоса, возникшее в трудах античных мыслителей. Таким образом, название заявляет о космическом, а космос – это гармония, упорядоченный хаос, если следовать логике древнегреческих учений. Тем не менее, именно работа над гармонией лишает Элиота рассудка. Автор сравнивает стремление Элиота к познанию запредельного, иррационального, не поддающегося западной логике знания с демоном, который неотступно следует по пятам англичанина («But he had met a demon once and ever since that day he and Lucy had been on the run» [244, p. 126], «Когда-то Элиот и сам встретил демона, и с тех пор они с Люси всё время были в бегах» [126, с. 129]).

Естественным представляется желание Крейна побороть «болезнь» с помощью западной логики. Он здраво рассуждает о своем заболевании, и даже пытается разработать лекарство от него: «[...] I'm also working on a simple cure for

paranoid schizophrenia» [244, p. 127] («<...> я попутно нашёл способ лечения шизофрении» [126, с. 134]). В рассказе подчёркивается, что Элиот впервые столкнулся с «демоном», подходя к завершению своей работы, что может быть прочитано как приближение к границе, пересекать которую не следует («Eliot met his demon for the first time when he was finishing *The Harmony of the Spheres*» [244, p. 135, (выд. автором. – О. Ч.)], («В первый раз Элиот увидел своего демона, когда уже почти закончил “Гармонию сфер”» [126, с. 139]). Инокультурный код, представленный в виде мистических восточных учений, становится непреодолимой преградой для сознания западного человека.

Однако важно отметить и западное стремление к обладанию не только материальными благами, но и запредельным знанием. Индиец Хан высказывает мысль касательно веры Крейна в потустороннее: «Eliot was not the hyper-rationalist he claimed to be. His immersion in the dark arts was more than merely scholarly. But because of his brilliance, I took him at his own estimation. ‘Just open-minded,’ he said» [244, p. 136] («Элиот отнюдь не был тем супerratоналистом, каким хотел показаться. Интерес к чёрной магии в нём был больше, нежели интерес сугубо научный. Но голова у него работала великолепно, и я верил его оценкам. “Я держу ум открытым”, – говорил он» [126, с. 140]). Таким образом, становится ясным, что Элиотом движет не чистый научный интерес, а вечная жажда нового, реализующаяся в западном ключе: метафизическая «колонизация» таинств, не присущих европейскому/западному сознанию.

В рассказе Элиот – не единственный представитель Запада, персонифицирующий изощрённое европейское сознание, а также некую культурную шизофрению (стремление к уходу во внутренний мир, а также интеллектуальное сопротивление реальности). Таковой является и первая любовь Хана – аспирантка Лаура, занимающаяся исследованием писателей-модернистов и внезапно утратившая рассудок во время семейного празднества. Предмет исследования Лауры – творчество Джойса и французский антироман Н. Саррот и А. Роб-Грийе. Эта литературная отсылка к Джойсу и антироману аллюзивно отмечает присущую литературе модернизма (в особенности – европейской) игру с

сознанием/подсознанием и языком как средством коммуникации. Игра с языком (ср. «Поминки по Финнегану» Джойса, где задействованы корни слов из примерно 70 языков) тождественна по сюжету рассказа играм разума, когда шизофреник Элиот стремится подчинить себя иррациональное начало путём научного исследования. И «Улисс», и «Поминки по Финнегану» Джойса также подчёркивают космичность и мифологичность сознания и мира, что явственно говорит и о отождествлении собственной жизни с мифом. Мифологизация сознания европейского человека равна отрицанию его истинной жизни, а также его культурной принадлежности. Не просто так в перечислении трудов, изучаемых Элиотом, появляется маг Гендальф, персонаж Толкина («Pentangles, illuminati, Maharishi, Gandalf <...>» [244, p. 137], «Пентакли, иллюминаты, Махариши, Гэндальф <...>» [126, с. 142]): в текст рассказа попеременно вводятся отсылки к несуществующему топосу, что подводит к ещё большему конфликту (разрыву) между западным и восточным началом в сознании персонажей.

Джеймс Джойс как создатель «Улисса» отсылает нас и к мотиву странничества: данная черта глубоко заложена в европейском, а уже – в английском, характере. Западная система мировосприятия отличается своей открытостью, что и оправдывало стремление к захвату и познанию новых земель, открытие континентов. В то же время восточная система самоценна: истинное самопознание не имеет ничего общего с физическим странствием, так как не стремится к столкновению с чужим. Необходимо отметить, что странничество в XXI веке совершенно иного типа: загадкой для человека западного толка остаются глубины подсознания. Идея «человека играющего» («homo ludens») Й. Хёйзинги в современном понимании реализуется в рассказе в играх сумасшедшего англичанина не только со своим сознанием, но и посредством вытягивания в эту рискованную и опасную игру близких людей.

Изначальной основой отношений индийца и англичанина становится иррациональный оккультизм, «тёмные искусства»: «But in the case of Eliot and me, I do know, really. It was that old black magic. Not love, not chocolate: the Hidden Arts» [244, p. 137] («Но я точно знаю, почему подружились мы с Крейном. Нас сблизила

добрая старая чёрная магия. Не конфеты, не любовь, а именно Тёмное Искусство» [126, с. 142]). Неслучайно рассказ пронизан мотивом демонизма, дьявольщины, сатанизма (ср.: оккультного Бафомета). При этом именно западный человек учит восточного иррациональности, тогда как индеец буквально спасается бегством от подобного преодоления барьера между явным и скрытым знанием: «<...> the seductive arcane which drove Eliot Crane out of his mind almost ensnared me as well» [244, p. 137] («<...> соблазны, которые свели его с ума, едва не погубили и меня» [126, с. 142]). Запад как предводитель, завоеватель, колонизатор для неискушенного восточного сознания представляет патернальное, ведущее начало, стремится поглотить и восточную систему: так Элиот втягивает в водоворот оккультного доверчивого Хана.

Рассказчика отпугивает «тёмное искусство» и в конечном итоге он предпочитает быть плохим учеником, нежели погибнуть: «Reader: I flunked the course.....I survived» [244, p. 138] («Ах, читатель, я был плохой ученик..... Зато я остался жив» [126, с. 143]). Тема саморефлексии, поглощающей и разрушительно действующей на сознание западного человека, имеет явные переключки не только с «Гамлетом» Шекспира. Идея сумасшествия, поглощающей тьмы иного прослеживается и в творчестве таких пограничных английских писателей, как Р. Киплинг («Знак зверя»), Дж. Конрад («Сердце тьмы») и Э. М. Форстер («Путешествие в Индию»). При этом западное интеллектуальное сознание, слишком много берущее на себя, осмеливается посягнуть на познание запретного и погибает.

Будет справедливо предположить, что рассказчик в какой-то степени – альтер-эго писателя: важным становится осознание своего культурного кода. Однако выбор усложняется и взаимовлиянием двух культурных основ. Для индийца Хана трудность составляет и познание, и принятие какой-либо идентичности: Хан определяет своё состояние как неприкаянность, избавиться от которой могут помочь «запретные знания» («<...> ‘forbidden knowledge’ I thought I’d found another way of making a bridge between here-and-there, between my two othernesses, my double unbelonging» [244, p. 141] («<...> «запретных знаний» <...>

которые были тогда мне необходимы, чтобы наконец навести свой собственный мост между нездешним и здешним, соединить обе сущности и избавиться от неприкаянности» [126, с. 147]). Итогом этих поисков и межнациональной коммуникации становится как раз не-принадлежность и пребывание вне культуры, вне обобщающих и стереотипизированных ярлыков. Нельзя не отметить тезис о «запретной самости», к обретению которой стремится главный, и осознание которой игнорирует Крейн: «With his help, I hoped, I might make a ‘forbidden self’» [244, p. 141] («Я мечтал обрести наконец с помощью Элиота “запретную самость”») [126, с. 147]). Таким образом, заветная «гармония сфер», к достижению которой стремится и рассказчик-индеец, и его друг англичанин, в конечном счёте оказывается недостижимым благом.

В образах постколониальных героев-мигрантов отмечается некое «психосоматическое единство»: нездоровая / разрушенная психика героя может стать причиной конфликта между его биологическим полом и смещённой оценкой своего тела и гендера. По мере развёртывания сюжета романа «Золотой дом» Дионис/Д, младший сын Нерона Голдена, всё сильнее задумывается о своей (не)принадлежности к касте хиджр и своём происхождении. Принимая себя в облике женщины, Д безвозвратно теряет психологическую устойчивость и смысл дальнейшей жизни.

Психический / ментальный «разрыв» отмечается как у «восточных», так и у «западных» героев. При этом конфликт внутреннего плана реализуется посредством симуляции поддельной/вымышленной идентичности, проблемами языкового характера, выражающихся в неспособности овладеть языком «центра» и насильственной трансформации имени, а также психологическими трудностями. Подобный конфликт носит, как правило, трагический характер.

Творчество Рушди изобилует интертекстуальными и интермедиальными пластами, в частности, немаловажен и кинематографический план. Последний нередко встречается как в романах писателя, так и в малой прозе: кинематографические аллюзии становятся метафорическим воплощением западного соблазна и несбыточных чаяний для героев – эмигрантов Востока. Как

отмечает М. Салганик, «<...> с “Детей полуночи” (второй роман писателя, 1981) начинает Рушди исследование сквозной темы его творчества – сосуществования и взаимодействия истинного и вымышленного, действительности и иллюзии, лика и личины» [137, с. 228]. Одним из показательных в этом плане произведений можно считать упомянутый ранее рассказ «Чеков и Зулу», сюжет и персонажи которого существуют в рамках дополнительной реальности – кинематографической. При этом симулирование кинематографических образов и подмена ими подлинных идентичностей приводит к внутреннему – психологическому конфликту.

В центре повествования – правительственные служащие Чеков и Зулу, вовлечённые в политическую игру, которую затеяло индийское правительство.

Детское сознание Чекова и Зулу в их бытность учениками частной индийской школы впитывает изначально фантомные отголоски западной культуры: «The whole thing was just a legend wafting its way from the US and UK to our lovely hill-station of Dehra Dun» [244, p. 165] («Этот фильм был легендой, долетевшей из Штатов, транзитом через Британские острова» [126, с. 173]). В многосерийном фильме «Стартрек» русский Павел Андреевич Чехов / Чеков (Pavel Andreievich Chekov) и китаец Хикару Сулу (Hikaru Sulu) являются не только представителями космического корабля «Энтерпрайз», но и хорошими друзьями, поэтому индийцев Чекова и Зулу, присвоивших себе имена несуществующих героев, в какой-то мере связывает и вымышленная дружба команды «Энтерпрайза».

Привязанность к своим школьным прозвищам, которыми их буквально «окрестили», подменив первоначальные восточные имена (а таковые ни разу в рассказе не упоминаются), с возрастом у героев не исчезает, но только укрепляется. Этому способствует, во-первых, их неискущённость, а во-вторых – мифологизированность восточного сознания: получив новые имена, персонажи начинают подменять аспекты восточной реальности визуальным рядом западной масскультуры, приводя в действие конфликт между подлинной и наносной, симулятивной идентичностью.

Погружение героев в виртуальные образы «Звёздного пути» увеличивается по мере развития сюжета: изначально Чеков иронично говорит о работе как о миссии, состоящей в познании новых миров («Our umpteen-year mission to explore new worlds and new civilisations» [244, p. 151], «Наша задача – исследовать новые миры и цивилизации» [126, с. 156]), а Зулу по-детски хранит коллекцию фигурок «киношных» героев (капитан Кирк, Спок и др.). Тёплые детские воспоминания напрямую связаны со «Стартреком», поэтому даже в зрелом возрасте Чеков и Зулу не прекращают употреблять «старую манеру обращения» («old modes of address»), позаимствованную из фильма, что подчёркивает их незрелость, инфантильность.

Персонажи постоянно обмениваются репликами из фильма, выполняющими криптографическую функцию: они как бы кодируют свои мысли и тем самым выделяют себя из массы других представителей Востока, которые вряд ли смогут понять подобные команды: «Course laid in! Hailing frequencies open! Warp factor three!» [244, p. 151], «Get Scotty to lock on to my signal and beam me up at once» [244, p. 166] («Курс проложен! Высокие частоты открыты! Фактор искривления три!» [126, с. 157], «Скажи Скотти: пусть по моему сигналу сразу откроет шлюзы и спустит луч» [126, с. 174]). Западная кинематографическая фикция настолько органично связана с жизнью Чекова и Зулу, что они чувствуют себя в некоторой мере исключительными.

Поиски и обретение аутентичного сознания осложняются необдуманным погружением в ирреальный мир. Указывая на игрушечных персонажей из «Звёздного пути», Чеков открыто заявляет о неразделимости выдуманной и подлинной идентичности: «See there, our alter egos standing on your TV» [244, p. 151] («Взгляните <...> на эти фигурки, они наше alter ego» [126, с. 156]).

Наличие двух персонажей также реализует идею культурной амбивалентности, ибо образы Чекова и Зулу постулируют две крайности обретения / сохранения самости. Так, и черты характера, и портрет Зулу свидетельствуют о его воинственности и, вместе с тем, детскости в положительном ключе: хорошие физические данные (к примеру, успехи в

стрельбе и борьбе) соседствуют с добротой и толерантностью («a shy, burly giant» [244, p. 153] – «великан с застенчивой улыбкой» [126, с. 159]). Имя «Зулу» – искажённый вариант имени Сулу, персонажа «Стартрека», но именно эта игра звуков вскрывает необузданность Зулу-сикха («But Zulu is a better name for what some might allege to be a wild man...» [244, p. 153], «Зулу» больше подходит для человека, которого невозможно приручить» [126, с. 159]). Но так как Зулу не стремится быть внешне похожим на своё игровое альтер эго, ему удаётся сохранить целостность личности и разрешить внутренний конфликт, отказавшись от игр в тайных агентов.

В противовес «дикарю» Зулу, Чеков представляет типичный образ интеллектуала-интроверта: «Chekov at thirty-three was a small, slim, dapper man in grey flannels, stiff-collared shirt and a double-breasted navy blue blazer with brass buttons» [244, p. 154] – «Тридцатитрёхлетний Чеков, маленький, хрупкий, щеголеватый, был одет во фланелевые брюки, рубашку с жёстким воротничком и двубортный пиджак с золотыми пуговицами» [126, с. 160]. При всём интеллектуальном превосходстве, Чеков желает не только подняться по карьерной лестнице, но и применить своё влияние в целях мести бывшей колонизаторской Англии.

Разные взгляды на сосуществование Востока и Запада разрушают отношения Зулу и Чекова и разъединяют их в реальной жизни. Сопровождая Раджива Ганди во время поездки по Индии, Чеков становится одной из жертв террористического нападения, и огненная вспышка взрыва как будто возвращает Чекова в мир «Стартрека». Взрыв «переносит» его на борт космического корабля, где он и Зулу сражаются во имя одной цели и где их не разделяет непреодолимый барьер личных убеждений и принципов: «The scene around him vanished, dissolving in a pool of light, and was replaced by the bridge of the Starship *Enterprise*» [244, p. 170] («Сцена вокруг померкла, растворившись в облаке света, и Чеков перенёсся на мостик космического корабля «Энтерпрайз» [126, с. 179]). Несуществующий мир кинематографического симулякра, привнесённый западной культурой в сознание индийца Чекова, лишён противоречий и безысходности,

поэтому мнится идеальным. Вместе с тем неспособность отказаться от иллюзорной идентичности, «подпитывающей» героя, приводит к психологическому расколу.

Рассказ «Ухажёрчик» выстроен вокруг жизни прибывшей в Англию индийской семьи, а также отношений между айей (индийской няней) и привратником, находящимися в услужении у этого семейства. Из произведения становится ясно, что семья в целом является примером адаптации к западному миру, тогда как айя Мэри и привратник Месир представляют поколение, которому жизнь эмигрантов даётся трудно.

Именно Мэри и Месира рассказчик определяет своего рода «центром мира» всех персонажей произведения. Мэри шестьдесят лет, и на её попечении находятся четыре разновозрастных ребёнка (см. выше), включая рассказчика. Постоянно пребывая в контакте с детьми, она продолжает оставаться носителем ценностей Востока, осуществляя также передачу знаний и традиций младшему поколению (базовые элементы культурной трансмиссии). В семье работодателей айя Мэри пользуется особым уважением: даже пьющий отец, вызывающий страх у детей и матери, не позволяет себе плохо обращаться с Мэри.

Язык как необходимый элемент любого диалога (диалога на всех уровнях) тесно связан с именами персонажей-индийцев, которые в новом западном окружении переосмысливают себя. Вынужденная необходимость адаптироваться в западном мире приводит и к конфликту языкового характера, тесно связанного с сознанием персонажей.

Так, в рассказе индийскую айю изначально зовут Мэри, но впоследствии её имя преобразуется до «Мэри-Конечно» (*Certainly-Mary*). Мэри – это не традиционное индийское имя, а западное, при этом имеющее особое значение в западной религиозной традиции – Дева Мария, святая (что подчёркивается и цветовой богородичной гаммой одежды айи – «белое с красной оторочкой сари» [126, с. 181], и флористическими ассоциациями её культовой атрибутики – алые/белые розы или лилии). Подобные имена, как правило, принимаются в семьях индийцев-христиан, но они не имеют отношения к автохтонной традиции.

С другой стороны, название настоящего имени человека не принято на Востоке, поскольку связано с верованиями о смерти, поэтому имя «Мэри», согласно распространённой практике традиционных культур, могло быть использовано как имя-псевдоним (агномен). Так как в тексте нет ни индийского имени айи, ни намёков на её вероисповедание, допустимо предположить, что имя «Мэри» дали ей в семье рассказчика, чтобы приблизить к западному окружению. Хотя следует отметить, что в одном из эпизодов дети поют традиционные рождественские песни исключительно, чтобы доставить удовольствие няне, и это может натолкнуть читателя на мысль о её христианском воспитании (что несколько меняет восприятие Мэри как носителя восточных ценностей, ведь, по сути, она оказывается продуктом западного влияния). Вторая часть имени – «Конечно» – связана с привычкой няни отвечать на вопросы не односложными ответами «да» или «нет», но прибавлять к ним слово «конечно». В этом способе ведения разговора прослеживается любопытная связь с освоением новой («чужой») действительности: дабы не растеряться в среде «иногo» окружения и осознавать в нём свою значимость, няня словно усиливает словом «конечно» каждое своё утверждение или отрицание.

Закономерно, что няня Мэри сближается с мигрантом-индийцем, привратником дома, в котором она проживает вместе с семьёй рассказчика. Привратника поначалу раздражает эта излишняя уверенность Мэри-Конечно, но затем вызывает ответное чувство понимания, так как каждое «конечно» со стороны няни на самом деле отражает скрываемое ею смущение и неуверенность в себе.

Имя привратника представляет особый интерес, оно не просто меняется, но своей трансформацией подчеркивает конфликт внутреннего характера и эволюцию раскола целостности героя: *«Его фамилия была Месир, сам он её произносил как-то вроде Миширш»* [126, с. 185] (*«His real name was Mecir: you were supposed to say Mishirsh»* [244, p. 178]). Фамилия «Месир» созвучна словам «мессир» и «месье» (фр. «messier» и «monsieur»), употребляемых в качестве уважительного обращения к титулованному лицу. Эта фамилия сохраняется за

персонажем только во времена его молодости, когда он был известным шахматистом-гроссмейстером; именно под этой фамилией он и значится в книгах о шахматах. Однако Месир переживает инсульт, вследствие чего теряет контроль над речью, что на метафорическом уровне может также прочитываться как утрата части своей идентичности в контексте вживания в среду «иногo». Автор лишает персонажа-мигранта способности чётко выражать свои мысли, что впоследствии приводит и к непониманию со стороны англичан. Дети из индийской семьи, в которой прислуживает аяя Мэри, дают ему другое имя: «*Будем звать его просто мистер Миксер <...> Миштер – Микшер – Мишириш*» [126, с. 186] («*We'll just call you Mixed-Up <...> 'Mishter Mikshed-Up Mishirsh*» [244, p. 179]). Трансформация имени в приведённой последовательности намекает на постепенную утрату (стирание) настоящего имени и утрату признания человека равным, а впоследствии – и вовсе образуется смесь (микс) фрагментов западной и исконной культурной идентичности привратника, которую уже сложно структурировать. Восприятие привратника представителями «другой» культуры отчётливо проявлено в эпизоде, когда дети, не сумев приноровиться к имени Месира, сравнивают его с персонажем комиксов про Супермена, мистера Мксюзтплка, победить которого можно было, только заставив его проговорить своё труднопроизносимое имя задом наперёд. Однако в данном контексте важен тот факт, что в качестве одного из имён предлагается беспорядочный набор букв, который только впоследствии «достроят», скорее, до клички (агномена), нежели до полноценного имени. Показательно и отношение самого привратника к своему новому «имени»: услышав его, Миксер уверенно подстраивается под восприятие «другими», отвечая на западный манер «*О'кэй, зовите меня, как хотите*» [126, с. 187] («*You call me what you like, okay*» [244, p. 180]). Подобная реакция не приводит к разрешению конфликта между подлинным и сконструированным образом Месира, но подводит к затяжному и неразрешимому внутреннему конфликту.

Оба героя, не испытывая особого стремления влиться в западную среду, проводят свободное время за просмотром американского мультфильма 1960-х

«Флинстоуны». Они ассоциируют себя с добродушным, ни во что не вмешивающимся семейством Барни и Бетти Раббл, живущим по соседству с центральными персонажами мультфильма, Фредом и Вильмой Флинтстоунами. Последние в сознании Мэри соотносятся с работодателями, отцом и матерью рассказчика (ср.: Фред и Вилма Флинтстоуны, которые постоянно впутываются в курьёзные ситуации, как бы являются отражением матери и отца рассказчика, безуспешно пытающихся стать частью чужого для них мира). Так как настоящие имена родителей рассказчика в рассказе не даны, то, по сути, Мэри наделяет их именами персонажей мультфильма, которые вписываются в западную традицию.

Значимым для осознания постоянно нарушаемого культурного диалога как проблемы становится имя младшей сестры рассказчика, Шехерезады. Происхождение этого имени связано с арабско-персидским культурным пластом и аллюзивно отсылает читателя к главному действующему лицу «Тысячи и одной ночи», царице Шехерезаде. И имя, и связанная с ним функция рассказывания историй, маркирует тесную связь с восточной традицией и с устной передачей наследия из поколения в поколение. В рассказе старшие дети приходят к соглашению петь маленькой сестре только западные песни, музыкальные хиты 1960-х, вместо традиционных колыбельных (*«The infant Scheherazade's lullabies were our cover versions of recent hits by Chubby Checker, Neil Sedaka, Elvis and Pat Boone»* [244, p. 180]). Примечательно, что и сёстры, и рассказчик отказываются от восточного наследия как от «детских глупостей» [126, с. 187], тем самым утрачивая связь с культурными корнями. В конечном счёте сёстры и брат лишают младшую сестру первичного имени, называя её Шухерозадой, что в оригинале – «Scare-zade» – по написанию и звучанию является реминисценцией, связанной со Страшилой (Scarecrow), персонажем книги Л.Ф. Баума «Удивительный волшебник из страны Оз». Стоит отметить, что баумановские аллюзии занимают особое место в творчестве Рушди по причине связи между образом Волшебной страны и образом недостижимого идеального дома на перекрёстке культур, в поиске которого находятся герои-мигранты.

Попытки стать частью западной действительности реализуются и при описании возникающих у персонажей трудностей с английским языком. Если Месир в какой-то момент своей жизни утратил саму способность правильно говорить, то няня Мэри находится на пути освоения языка, дающегося ей с трудом. Артикуляционный аппарат няни на бессознательном (ментальном) уровне словно сопротивляется звукам чужой речи, обостряя межкультурный конфликт: «‘П’ никак у неё не вставало на место и нередко превращалось то в ‘ф’, то в ‘к’ <...> (Однако на хинди или конкани ‘п’ и ‘ф’ своё место знали)» [126, с. 183] («The letter p was a particular problem, often turning into an f or a c <...> (In Hindi and Konkani, however, her p’s knew their place)» [244, p. 176]).

Очарование Англии для Мэри заключается в диковинном и экзотическом, и, как человек, обладающий наивным и чистым сознанием, не испорченным соблазнами западной культуры, Мэри стремится обнаружить для себя опору в чудесных проявлениях английского мира. Для неё «мостиком» для восприятия окружающей действительности становятся шахматы и мультики, которые в то же время будут представлять собой и некое «укрытие» от культурных «угроз» западного мира.

Каждый раз, когда Мэри и Месир пытаются принять западный уклад жизни, стать ближе к Англии, их попытки терпят фиаско. Так, невинная прогулка в западный район Лондона оборачивается для Мэри психологическим шоком: край её сари оказывается затянутым под ленту эскалатора.

Отказавшись от поездок и обнаружив гармонию взаимного общения, Мэри и Месир дополняют друг друга в мире, лишённом привычных для них основ. Это побуждает их и к поискам языка, который не вызывал бы трудностей ни на психологическом (как у Мэри), ни на физическом (постинсультное косноязычие Месира) уровнях. Вербальную коммуникацию персонажи заменяют игровой; их общим языком становятся шахматы («Шахматы стали их языком» [126, с. 202] – «Chess had become their private language» [244, p. 194]).

Несмотря на то, что шахматы на Западе, как правило, рассматриваются с позиций логического, рационального начала, для персонажей важным становится

наличие партнёра и возможность посредством игры мысленно вернуться домой. Мэри рассматривает шахматы и как развлечение, не требующее усилий (чем повергает в изумление рассказчика, воспринимающего уровневую игру исключительно как результат длительного умственного труда), и как возможность увидеть родину Месира его глазами («Это будто бы приключение, баба́ <...> Знаешь, он будто открывает мне другую страну» [126, с. 203] – «‘It is like an adventure, baba’ <...> ‘It is like going with him to his country, you know?’» [244, p. 195]).

Принимая во внимание происхождение шахмат (Арабский Восток и Юго-Восточная Азия), читатель делает вывод, что игра становится для героев средством удержания своей культурной идентичности в относительно целостном состоянии, попыткой возврата к себе настоящему.

Тем не менее, этих попыток явно недостаточно для того, чтобы удержаться в среде «инога»: Месир пытается обманом помочь другим жильцам дома, и вследствие этого оказывается дважды вовлечён в конфликт живущих в доме махараджей и преследующих их англичан. Конфликты событийного плана – столкновения с англичанами – приводят к тому, что привратник уже не может ни говорить, как прежде, ни играть в шахматы. С учётом того, что шахматная игра предполагает стратегическое мышление, а с ним – и обдумывание каждого будущего шага, логично предположить, что сама игра метафорически может приравниваться к жизненному пути Месира. С каждой сыгранной «партией» на этом пути Месир что-то теряет: уважение со стороны соотечественников, гибкий разум, речь и жизнь как таковую.

С течением времени разрушение собственной целостности начинает ощущать и Мэри, в особенности после утраты Месира как партнёра по шахматам. Последнее символически связано ещё с одной игрой – игрой на выживание в мире культурно «инога». Отсутствие средств к созданию своего мира отражается в портретном описании Мэри – она и сама начинает разрушаться, терять «лицо»: «<...> взглянув на неё, я заволновался за свою старую айю больше, чем за Миксера. Мэри постарела, поседела и выглядела так, будто вот-вот

рассыплется» [126, с. 215] («...it was the look of my old Aya that worried me more than poor Mixed-Up. She looked older, and powdery, as if she might crumble away at any moment into dust» [244, p. 206]). Вследствие тоски по родине у няни начинает болеть сердце, и эта болезнь наряду со всё ухудшающимся внешним видом может рассматриваться также в качестве культурной расплаты за попытку отказаться от Индии, заменив её Англией.

Поскольку аяя Мэри в итоге выбирает Восток (Индию), она отказывается от так называемой гибридной идентичности и остаётся носителем восточного культурного кода. В противовес аяе рассказчик ещё ребёнком выбирает Англию. И только по прошествии времени, с позиции уже повзрослевшего персонажа, делается акцент на отказе от какого-либо выбора, поскольку само требование самоопределения в пользу исключительно одной идентичности (восточной или западной) мнится рассказчику жестокой пыткой и навязанным извне выбором. Это подводит его к необходимости принять мультикультурное «я», не ограниченное рамками одной культуры. Однако, даже видя в этом выход, герой не прекращает говорить о ментальных узах, связывающих его с культурными первоисточниками.

«Ухажёрчик» завершает книгу рассказов С. Рушди «Восток, Запад» и является в некоторой степени итогом всего сборника. Несостоявшийся, по сути, культурный диалог «своего» и «чужого», являющийся одним из важных пластов проблематики в творчестве писателя, в рассказе тесно связан с мотивом потери идентичности, а конфликт между осознанием утраты автохтонных культурных корней и адаптацией в западном мире приобретает драматический характер. На уровне поэтики это реализуется в языковой страте (что напрямую связано с проблемой коммуникации и выстраиванием диалога) и трансформации (стирании) имени как изначального маркера первичной идентичности.

ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 3.

Приёмы парадокса, рекурсии и магического реализма создают, таким образом, бесчисленные возможности для постоянного перемещения границ идентичности в рамках жизненной истории каждого из персонажей, а также для усложнения проблемы её (идентичности) потери – обретения. Поставленная Рушди проблема по определению не может быть решена однозначно. Каждый раз при приближении к, казалось бы, какому-то решению на поверхности сюжета появляются новые точки бифуркации. Главные герои, убегая от исконной самости, не способны осознать и проанализировать свой поиск иного ментального пристанища, а поэтому, несмотря на попытки отрицания первичной культурной идентичности, остаются в «заложниках» у этой кровной памяти.

Ущербность, спровоцированная кризисом идентичности, находит выражение в телесном «расколе», что выражено на следующих уровнях – 1) болезнь / «бегство в болезнь» (Джабраил Фаришта, Аллилуйя Коэн, Петя/Петроний, мистер Миксер и айя Мэри); 2) травма, открывающая в герое некий потенциал для последующей адаптации, – приобретение/потеря физических возможностей (обоняние Салема Синая и сила ног/коленей Шивы, неспособность к продолжению рода Чамчи, рука-молот Мавра) 3) изменение облика героя (овнешнение дьявольского начала в Чамче и ангельского – в Фариште; переодевание в женские одежды Диониса/Д в «Золотом доме»).

Гендер в контексте постмодернистской картины мира становится одним из главных аспектов самоопределения: граница между фемининностью и маскулинностью реинтерпретируется и постепенно стирается. Фемининное /феминное при этом часто соотносится с категорией инаковости (Н.А. Зуева), и постепенно выводится за пределы системы бинарных оппозиций в связи с неоднородностью мира. На фоне западной глобализации соотношение мужского и женского в поэтике постколониального романа становится проблематичным, поскольку подобная «андрогинность» не всегда приемлема восточной культурой. Вместе с тем заявленная в постколониальной прозе подвижность границы между мужским и женским, задуманная в качестве выхода из ситуации конфликта, оборачивается ещё большим внутренним «расколом» героя.

Смещение границы между фемининным и маскулинным объясняется «в постмодернизме повышением интереса к иррациональному, субъективному, маргинальному», а реализация перехода из мужского в женское (или наоборот) рассматривается в качестве «жертвенной маргинальности» (Н.А. Зуева). Однако в контексте романов и рассказов С. Рушди подобное смещение мыслится как 1) симуляция-игра ради адаптации в западном мире; 2) необходимость слома стереотипов, преимущественно в отношении восприятия Востока.

Другость персонажа-мигранта провоцирует его постоянные столкновения с миром (местом-временем), обществом, вынуждает его адаптироваться в инокультурной среде, не только изучая принципы работы западного общества, но и сохраняя часть своей первичной культурной идентичности. Эти постоянные столкновения, необходимые для развития личности/идентичности мигранта, провоцируют постоянное напряжение, что выражается в событийных конфликтах (попытки Петрония преодолеть агорафобию – «Золотой дом»).

Психический / ментальный «разрыв» отмечается как у «восточных», так и у «западных» героев.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет сформулировать следующие выводы:

- 1.** Свойственная категории конфликта структурная бинарность в постколониальной прозе второй трети XX – начала XXI вв., в частности, в прозе С. Рушди, осложнена **плюральными смыслами**: отказом от первичной идентичности, утратой культурных корней и разрывом с автохтонной культурой, проблемами адаптации, влекущими за собой болезненную трансформацию персонажей как на телесном, так и на психологическом уровне. Каждый из данных аспектов реализуется в рамках постколониальной поэтики посредством аллюзий, опирающихся как на западный, так и на восточный культурные коды.
- 2.** В постколониальной прозе складывается определённая система конфликтов: 1) конфликт на уровне хронотопа (макроуровень), охватывающий пространственный и темпоральный аспекты адаптации мигранта в западном мире; 2) конфликт на уровне телесного и психологического начал (микроуровень), охватывающий «разрыв» на уровне телесности, гендера, психологии героев. Доминантный тип конфликта носит позиционный характер – таков глубинный онтологический срез культурного противостояния (не-слияния) Востока и Запада.
- 3.** Ситуация конфликта в постколониальной прозе С. Рушди реализуется посредством **«разрыва» хронотопа**, актуализирующего проблему непринадлежности героя-мигранта к миру бывшей метрополии и трудности возврата к автохтонной культуре. Ситуация конфликта реализуется на микро- и макроуровнях как в рамках пространства (дом, город, местность / регион, страна), так и в рамках темпоральности (история, память).
- 4.** Темпоральный конфликт выражен в столкновении прошлого (личной памяти и шире – национальной) и настоящего (субъективированного образа мигранта в постколониальном мире Востока и Запада). Данный конфликт разворачивается посредством постоянного столкновения героя с историей страны, рода, семьи;

процесс припоминания автохтонных культурных корней связан с травматичностью проживаемого опыта.

5. Конфликт на уровне пространства отличается разномасштабностью – он может охватывать как пространство страны и/или города, так и ограничиваться пространством Дома/дома. Дом мыслится и на физическом уровне (здание, строение), и на символическом (пространство Дома объединяет и историю, и культуру – религию, мифологию, искусство, язык и др.). Ситуация конфликта на уровне пространства усиливается постмодернистскими приёмами – ризомностью/лабиринтностью пространства и его архитектурной замкнутостью, а также мультиплицированием оппозиций, что осложняет течение конфликта и ретардирует возможность его разрешения. Любой намёк на выход из ситуации локального конфликта приводит лишь к его усложнению. «Разрыв» на уровне художественного времени-пространства в прозе С. Рушди создаёт ситуацию отрыва мигранта от национальных «корней» и утраты подлинной идентичности.

6. Внутренний конфликт в постколониальной прозе развёртывается также в пространстве телесного и психологического, что подводит к расколу целостности на этих уровнях. Возникновение такого конфликта обеспечивается идеей полярности, которая закрепляется приёмом парности оппозиций «свой – другой», «маскулинное – фемининное», «рациональное – иррациональное». Парность коррелирует с платоновской идеей андрогинности, которая вначале ошибочно понимается героями как снятие противоречий и утверждение целостности. Однако в постколониальной прозе Рушди андрогинность представляет собой симулякр, который становится причиной обострения внутреннего конфликта. Трансформируемая (а иногда травестируемая) телесность в постколониальной прозе воплощает идею ложного обретения идентичности, а по сути – её утраты. Видами такой трансформации становятся: 1) болезнь / «бегство в болезнь»; 2) травма, открывающая в герое некий кажущийся потенциал преобразования и адаптации в чужом пространстве – приобретение/потеря физических возможностей; 3) изменение телесного облика персонажа.

7. В постколониальной прозе важным элементом обретения целостности в рамках своей идентичности и одним из аспектов самоопределения становится гендер. Постмодернистские поэтологические тенденции постколониальной литературы позволяют изобразить процесс гендерного самоопределения мигранта путём выведения за пределы системы бинарных оппозиций, что не в последнюю очередь отражает неоднородность постколониального глобализованного мира. Стирание и реинтерпретирование границ между мужским и женским началом в постколониальной прозе С. Рушди предстаёт как 1) симуляция-игра ради адаптации в западном мире; 2) необходимость слома стереотипов, преимущественно в отношении восприятия Востока. Данная подвижность границы между мужским и женским, задуманная в качестве выхода из ситуации конфликта, оборачивается ещё большим внутренним «расколом» героев.

8. Конфликт, разворачивающийся в поле психологического, порождён постоянными столкновениями мигранта с западным миром (местом-временем) и необходимостью его адаптации в инокультурной среде. Адаптация мигранта, как и его формальное право находиться в другом (западном) месте-времени, требует отказа от своей первичной культурной идентичности. Постоянные столкновения, сопровождающие становление новой идентичности мигранта, провоцируют напряжение, выражающееся в событийных конфликтах, результатом которых становится обострение психологической коллизии. Психический / ментальный «разрыв» отмечается как у «восточных», так и у «западных» героев. Их выход за пределы традиционной культурной парадигмы (в рамках телесности, гендера или психологии) актуализирует тему физического и духовного бесплодия как разрушительного результата влияния западной цивилизации на представителей восточного мира.

9. Конфликт в постколониальной прозе С. Рушди отмечен субстанциональностью и неразрешимостью и укоренён преимущественно в сфере идей (философский план). Развязка конфликтной ситуации приводит не к открытому противостоянию с последующим разрешением, но к состоянию хронической фрустрации в связи с

утраченной, но заново не обретённой культурной и душевной целостностью героев.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев, С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. // Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. – М.: Наследие, 1994. – С. 3-38.
2. Автономова, Н. С. Рассудок, разум, рациональность / Н.С. Автономова; Отв. ред. В. А. Лекторский; АН СССР, Ин-т философии. – М. : Наука, 1988. – 286 с.
3. Агранович, С. З. Двойничество. / С. З. Агранович, И. В. Саморукова. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2001. – 132 с.
4. Анализ художественного текста: эпическая проза / сост.: Н. Д. Тамарченко ; Рос. гос. гуманит. ун-т (РГГУ). – Москва: РГГУ, 2005. – 442, [1] с.
5. Аникина, Ю. А. Специфика конфликта в художественном мире В.П. Крапивина: спец. 10.01.01 «Русская литература»: дис. ... канд. филол. наук / Аникина Юлия Андреевна. – Волгоград, 2014. – 167 с.
6. Антонова, Н. А. Испанский эпос в романе Салмана Рушди «Прощальный вздох мавра» / Н. А. Антонова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/ispanskiy-epos-v-romane-salmana-rushdi-proschalnyy-vzdoh-mavra> (дата обращения: 30.07.2020)
7. Аристотель. Риторика. Поэтика. / Аристотель. Сопровождающая статья В. Н. Марова. – Москва: Лабиринт, 2000. – 224 с.
8. Батхина, А. А. Стратегии поведения в межкультурном конфликте: обзор зарубежных исследований / А. А. Батхина. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://core.ac.uk/reader/188954422> (дата обращения: 30.07.2020)
9. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исслед. разных лет. / М. М. Бахтин – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
10. Бедье, Ж. Роман о Тристане и Изольде / Ж. Бедье [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.e-reading.club/book.php?book=4892>

11. Белозерова, А. В. Языковая репрезентация коммуникативного поведения инициатора конфликта в англоязычном художественном тексте: гендерный аспект: спец. 10.02.04 «Германские языки»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Александра Владимировна Белозерова. – Нижний Новгород, 2016. – 24 с.
12. Бибихин, В. В. К истории влияния индийской культуры на европейскую мысль / В. В. Бибихин // Индийская философия и мировая культура. Ред. М. Т. Степанянц, Институт философии. – М., 1983. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bibikhin.ru/k_istorii_vliyaniya_indiiskoi_kulturi_na_evropeiskuyu_mysl (дата обращения: 25.07.2020)
13. Блум, Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / Гарольд Блум; пер. с англ. Д. Харитонова. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 672 с.
14. Бодрийяр, Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства / Жан Бодрийяр; [пер. с франц. А. Качалова]. – М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Панглосс», 2019. – 347 с.
15. Бондаренко, Л. В. Этническое своеобразие нарратива в романе Салмана Рушди «Дети полуночи» / Л. В. Бондаренко // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2016. – № 2-2. – С. 29-34.
16. Борисенко, А., Демурова, Н. Льюис Кэрролл: мифы и метаморфозы / А. Борисенко, Н. Демурова. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/7/boris.htm> (дата обращения: 27.07.2020)
17. Братухина, Л. В. Восточные источники в «западном» сюжете: С. Рушди «Йорик» / Л. В. Братухина // Индоевропейское языкознание и классическая филология. – №20-1. – 2016. – С. 162-171.
18. Братухина, Л. В. Полигенетическая интертекстуальность в романе С. Рушди «Клоун Шалимар» (анализ античных, новоевропейских,

- персидских источников) / Л. В. Братухина // Индоевропейское языкознание и классическая филология. – № 21 – 2017. – С. 135-144.
19. Введение в литературоведение: Лит. произведение: осн. понятия и термины / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. – М.: Высш. шк.: ACADEMIA, 1999. – 556 с.
20. Винокуров, В. В., Воронцова, М. В. Постколониальный дискурс и посттравматический синдром: «sensory pain» и «suffering pain»/ В. В. Винокуров, М. В. Воронцова // Филология и культура. Philology and Culture. – 2017. – №2 (48). – С. 146-152.
21. Гадамер, Г. Г. Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер. – Москва: «Искусство», 1991. – 370 с.
22. Гасанова, И. М. Языковые средства изображения самоидентификации личности в постколониальном романе XX-XXI вв.: спец. 10.02.04 «Германские языки»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Гасанова Индира Максимовна. – СПб., 2013. – 22 с.
23. Гачев, Г. Д. Национальные образы мира: Общие вопросы, Русский, Болгарский, Киргизский, Грузинский, Армянский / Г. Д. Гачев. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 14-57, 428-440.
24. Гегель, Г. В. Эстетика: В 4 т. Т. 1 / Г. В. Гегель; под ред. и с предисл. М. Лифшица. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
25. Гёте, И. В. Западно-Восточный диван. / И. В. Гёте. – М.: Наука, 1998. – С. 147-339.
26. Гильминтинов, Р. Р. Проблема памяти в романе «Дети полуночи» Салмана Рушди / Р. Р. Гильминтинов // Вестник Томского государственного университета. История. – 2013. – № 1 (21). – С. 178-182.
27. Гринцер, П. А. Древнеиндийская литература. / П. А. Гринцер // История всемирной литературы: В 9 т. – Т. 1. – М.: Наука, 1983. – С. 204 – 251.
28. Гринцер, П. А. Классическая древнеиндийская литература. / П. А. Гринцер // История всемирной литературы: В 9 т. – Т. 2. – М.: Наука, 1984. – С. 26-66.

29. Гринцер, П. А. Формирование средневековых индийских литератур. / П. А. Гринцер, А. М. Дубянский, И. Д. Серебряков. // История всемирной литературы: В 9 т. – Т. 2. – М.: Наука, 1984. – С. 66-84.
30. Дейч, А. И. Гейне / А.И. Дейч. – М.: Журнально-газетное объединение, 1933. – 256 с.
31. Делёз, Ж. Логика смысла. *Theatrum philosophicum* / Ж. Делез ; Пер. с фр. Я. И. Свирского. – М.: Раритет ; Екатеринбург : Деловая кн., 1998. – 478 с.
32. Деррида, Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида. Пер. с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина. Сост. и общая ред. В. Лапицкого – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. – 432 с.
33. Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. / Ф. Джеймисон. Изд. второе, испр. / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. – 816 с.
34. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука. – 2000 – 248 с.
35. Женетт, Ж. Работы по поэтике / Ж. Женетт. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/prostranstvo-protiv-vremeni.htm> (дата обращения: 15.08.2020)
36. Затонский, Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. – Харьков: Фолио, 2000. – 256 с.
37. Захарьин, Б. А. Кашмир и кашмири – судьба страны и языка / Б. А. Захарьин // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. – 2015. – №. 3. – С. 3-15.
38. Зенкин, С. Н. Работы о теории: Статьи / С. Зенкин. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 560 с.
39. Зенкин, С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты. / С. Зенкин – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 617 с.

40. Злобин, С. С. Концепция гибридности в творчестве индийского культуролога Хоми Бхабха / С. С. Злобин // Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны: навук. зб. Вып. 9 / рэдкал.: С. М. Ходзін (адк. рэд.) [і інш.]. – Мн.: БДУ, 2014. – С. 199 – 206.
41. Зуева, Н. А. Гендер в свете постмодернистского дискурса: спец. 09.00.11 «Социальная философия»: автореф. дис. ... канд. филос. наук / Зуева Наталья Александровна. – Воронеж, 2004. – 24 с.
42. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. / И. П. Ильин. – М.: Intrada, 1998. – 255 с.
43. Индия: Законы Ману. (2008-2016) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bharatiya.ru/india/zak_manu/zak_manu09.html (дата обращения: 06.07.2020)
44. История современной зарубежной философии: компаративистский подход. / Отв. ред. Корнеев М. Я. – СПб., 1997. – С. 262-334.
45. Кабанова, И. В. Память и нарратив / И. В. Кабанова // Память и нарратив. Сборник статей. / Под ред. С.Н. Филюшкиной, Д.А. Чугунова. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – С. 14-20.
46. Каган, М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств: [монография, части I, II, III] / М. С. Каган. – Л.: Изд-во "Искусство", Ленинградское отделение, 1972. – 440 с.
47. Каган, М. С. Проблема «Запад-Восток» в культурологии: Взаимодействие худ. культуры / Каган М. С., Хилтухина Е. Г. ; РАН. Сиб. отд-ние ; Бурят. науч. центр ; Ин-т обществ. наук. – М. : Наука : Вост. лит., 1994. – 106 с.
48. Каличкина, А. В. Взаимодействие постмодернистских и постколониальных мотивов в творчестве С. Рушди : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская)» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Каличкина Анна Владимировна. – Минск, 2003. – 20 с.
49. Калмыкова, В. Постколониальный роман: взгляд изнутри / В. Калмыкова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

- <http://magazines.russ.ru/inostran/2009/11/ka26.html> (дата обращения: 30.07.2020)
50. Капур, Р. М. «Входи в каждую незапертую дверь» (С Салманом Рушди беседует журналистка Мита Капур; перевод: Мария Кленская) / Мита Капур. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2009/11/ka23.html> (дата обращения: 15.06.2020)
51. Кацаев, А. Е. К вопросу об онтологических основаниях социального конфликта / А. Е. Кацаев // Известия Байкальского государственного университета. – 2006. – № 1. – С. 67-69.
52. Киплинг, Р. Книга джунглей: Роман, рассказы, стихотворения [пер. с англ.; предисл. М. Тугушевой; примеч. Ю. Кагарлицкого] / Р. Киплинг. – М.: Эксмо, 2008. – С. 8-358, 685-690, 779-783.
53. Кислицын, К. Н. Магический реализм [Электронный ресурс] / К. Н. Кислицын. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/magicheskiy-realizm> (дата обращения: 30.05.2020)
54. Коваленко, А. Г. Антиномизм и бинарный архетип в структуре художественного конфликта / А. Г. Коваленко // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. – 2003. – №7-8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/antinomizm-i-binarnyy-arhetip-v-strukture-hudozhestvennogo-konflikta> (дата обращения: 30.07.2020).
55. Коваленко, А. Г. Принцип двоемирия в русской литературе XX века / А. Г. Коваленко // Дергачевские чтения – 2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 10–11 октября 2000 г. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. – Ч. 2. – С. 141-146.
56. Коваленко, А. Г. Художественная конфликтология (структура и поэтика художественного конфликта в русской литературе XX века). / А. Г. Коваленко – М.: РУДН, 2001. – 57 с.

57. Коваленко, А. Г. Художественный конфликт в русской литературе XX века: Структура и поэтика: спец. 10.01.01 «Русская литературы», 10.01.08 «Теория литературы. Текстология»: дис. ... д-ра филолог. наук / Коваленко Александр Георгиевич. – Москва, 1999. – 391 с.
58. Козлик, И. В. Мультикультурализм и методологические проблемы литературоведения / И. В. Козлик. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/multikulturalizm-i-metodologicheskie-problemy-literaturovedeniya>
59. Козловски, П. Культура постмодерна: Общественно-культурные последствия техн. развития: Пер. с нем. / П. Козловски. – М.: Республика, 1997. – С. 86-91, 190-195.
60. Колесников, А. Ю. Восток и Запад в произведениях Салмана Рушди и Грэма Джойса / А. Ю. Колесников // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, №. 2-2. – 2015. – С. 105-111.
61. Колпинская, Е. Г. Социально-политическая активность мусульман Великобритании / Е.Г. Колпинская. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-politicheskaya-aktivnost-musulman-velikobritanii> (дата обращения: 30.07.2020)
62. Коноплёва, Н. А. Гендерные основания творческой деятельности и «человека творческого» в культуре / Н. А. Коноплёва [Электронный ресурс] – <http://www.uzknastu.ru/files/pdf/2012-9-2/71-76.pdf> (дата обращения: 10.07.2020)
63. Конрад, Дж. Предисловие к коротким рассказам / Дж. Конрад. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.hot.ee/josephconrad/predislovie_k_rasskazam.html (дата обращения: 24.04.2020)
64. Конфликт / Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 392-393.

65. Конфликт / Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – с. 157-158.
66. Кораблёв, А. А. О целостном мировоззрении / А. А. Кораблев // Литературоведческий сборник. – Вып. 4. – Донецк: ДонНУ, 2000. – с.13-17.
67. Кораблёв, А. А. Поэтика словесного творчества: Системология целостности: Монография. / А. А. Кораблёв– Донецк: ДонНУ, 2001. – 224 с.
68. Коран / [пер. И.Ю. Крачковский; оформ.С. Ситников]. – М.: Вектор СП, 1991. – 400 с.
69. Королёва, О. А. Символика воды в романе С. Рушди «Гарун и море историй» / О. А. Королёва // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – № 1-1. – 2012. – С. 338-341.
70. Коукер, Кр. Сумерки Запада (перевод с англ. А. Арзуманова) [Электронный ресурс] / Кристофер Коукер. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/5/kouker.html> (дата обращения: 30.07.2020)
71. Крылова, О. В. Пределы сексуальности в постмодернизме / О. В. Крылова // Вестник Удмуртского университета. – № 3. – 2006. – С. 193-198.
72. Кусаинов, А. А. Философско-эстетические основания культуры постмодернизма / А. А. Кусаинов // Власть. – № 7. – 2009. – С. 91-93.
73. Лакан, Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/1955). / Ж. Лакан. – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 1999. – С. 508-516.
74. Лапланш, Ж. Словарь по психоанализу / Лапланш Жан, Понталис Жан-Бернар ; Пер. с фр. и предисл. Н. С. Автономовой. – М. : Высш. шк., 1996. – 624 с.
75. Литвинцева, Г. Ю. Гиперреальность в эпоху постмодерна [Электронный ресурс] / Г. Ю. Литвинцева. // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2011. – №. 2. – С. 43-54.
76. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1975. – 776 с.

77. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура. / А. Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
78. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю. М. Лотман. – Т. 1. – Таллин: «Александра», 1992. – С. 11-248.
79. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 135 с.
80. Луков Вал. А. Конфликт в литературном произведении. / Вал. А. Луков. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Lukov_VI/ (дата обращения: 15.09.2020)
81. Луков, Вал. А., Кириллина, В. Н. Гендерный конфликт: система понятий / Вал. А. Луков, В. Н. Кириллина // Знание. Понимание. Умение. – 2005 г. – С. 86-101.
82. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. / М. Маклюэн. – К.: Ника-Центр, 2004. – 432 с.
83. Маковский, М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. / М. М. Маковский. – М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 1996. – 415 с.
84. Малахов, В. Парадоксы мультикультурализма [Электронный ресурс] / В. Малахов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/11/malachov.html> (дата обращения: 30.07.2020)
85. Мамардашвили, М. К. Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени». / М. К. Мамардашвили – СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Журнал «Нева», 1997. – 570 с.
86. Манн, Ю. В. Диалектика художественного образа. / Ю. В. Манн. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 40-96.
87. Маркузе, Г. Эрос и цивилизация: Филос. исслед. учения Фрейда / Г. Маркузе. Пер. с англ. А. А. Юдина. – К.: Гос. б-ка Украины для юношества, 1995. – 352 с.

88. Маурья, А. О тюльпанах и нарциссах: кашмирский джаннат назир как политический ландшафт империи Великих Моголов / А. Маурья // Журнал Фронтальных Исследований. – 2019. – № 2 (14). – С. 62-91.
89. Махабхарата. Рамаяна / Пер. с санскрита С. Липкина; Вступ. ст. П. Гринцера ; Примеч. А. Ибрагимова и др. М.: Худож. лит., 1974. – 606 с.
90. Между модернизмом и постмодернизмом: смена литературных эпох на Западе / Г.А. Фролов, О.О. Несмелова, Л.Ф. Хабибуллина, В.Б. Шамина, Е.Н. Шевченко, Ж.Г. Коновалова. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2016. – 284 с.
91. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 480 с.
92. Мелетинский, Е.М. Возникновение и ранние формы словесного искусства. / Е. М. Мелетинский // История всемирной литературы: В 9 т. – Т. 1. – М. : Наука, 1983. – С. 23-52.
93. Миловидов, В. А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. / В. А. Миловидов. – М.: Буки Веди, 2016. – 172 с.
94. Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии: [сб. ст.] / отв. ред. Л. Н. Жуковская ; АН СССР, Ин-т этнографии. – Москва : Наука, 1986. – 256 с.
95. Мних, Л. М. Проблеми інтерпретації числової символіки у літературному творі / Л. М. Мних // Литературоведческий сборник. – Вып. 4. –Донецк: ДонНУ, 2000. – с. 35-41.
96. Нагапетова, А. Г. К вопросу о теории художественного конфликта / А. Г. Нагапетова// Вестник Адыгейского государственного университета. – Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2008. – №1. – С. 15-17.
97. Найпол, В. Два мира. (Речь по поводу присуждения Нобелевской премии, произнесенная в Стокгольме 7 декабря 2001 года. Перевод с английского) / В. Найпол. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/5/nai.html> (дата обращения: 30.07.2020)

98. Наливайко, И. М. Топос и атопия (К проблеме специфики типов субъективации в контексте диалога культур) / И. М. Наливайко. – ТОПОС – 2000. – № 1 – С. 92-96.
99. Некрасова, Н. А., Горяинов А. А. Феномен человеческой телесности / Н. А. Некрасова, А. А. Горяинов // Современные проблемы науки и образования. – 2006. – № 1. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=24> (дата обращения: 20.09.2020).
100. Нефёдова, Л. К. Репрезентация конфликтологических идей в истории художественной литературы / Л. К. Нефёдова // ОНВ. – 2012. – №2 (106). – С. 95-98.
101. Ницше, Фр. Полное собрание сочинений: В 13 томах / Фр. Ницше // Ин-т философии. – М.: Культурная революция, 2005 – Т. 1/1: Рождение трагедии. Из наследия 1869-1873 гг. / Пер. с нем. В. Бакусева, Л. Завалишиной и др.; общ. ред. И.А. Эбаноидзе. – 2012. – С. 9-20, 203-226.
102. Новейший философский словарь: Ок. 1400 аналит. ст. / Гл. науч. ред. и сост. Грицанов А. А. – Минск: Изд. В. М. Скакун, 1999. – 896 с.
103. Новикова, В. Г. Дж. Джойс. «Улисс». Техника перечисления. / В. Г. Новикова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия филология. – 2000. – № 1. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/novikova-dzhojs-uliss-tehnika.htm> (дата обращения: 30.07.2020).
104. Норец, М. В. Новаторство художнього конфлікту в російській психологічній прозі XIX сторіччя: еволюція форми (на матеріалі романів Ф.М. Достоевського): спец. 10.01.06 «Теорія літератури»: автореф. дис. ... канд. філол. наук / Норець Максим Вадимович. – Донецьк, 2008. – 14 с.
105. Облачко, И. Ю. Скрытые смыслы как компонент идиостиля С. Рушди и способы их представления: спец. 10.02.04 «Германские языки»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Облачко Игорь Юрьевич. – Барнаул, 2005. – 24 с.

106. Ольденбург, С. Ф. Культура Индии. / С. Ф. Ольденбург. Сост. и предисл. акад. И. Ю. Крачковского. Примеч. И. Д. Серебрякова. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – 277 с.
107. Ортего-и-Гассет, Х. Восстание масс / Х. Ортего-и-Гассет. – М.: Издательство АСТ, 2019. — 256 с.
108. Осипова, О. И., Павлова, Т. Л. Специфика конфликта в дискурсе модернистской литературы / О. И. Осипова, Т. Л. Павлова // Вестник ТвГУ. Серия Филология. –2014. – № 3. – С.108-114.
109. Паранук, К. Н. Особенности мифологизма в романах Г. Маркеса «Сто лет одиночества» и Н. Куека «Вино мертвых» / К. Н. Паранук. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-mifologizma-v-romanah-g-markesa-sto-let-odinochestva-i-n-kueka-vino-mertvyh> (дата обращения: 30.07.2020).
110. Переходцева, О. В. Концепции памяти в современном западном литературоведении / О. В. Переходцева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. – №1. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsii-pamyati-v-sovremennom-zapadnom-literaturovedenii> (дата обращения: 30.07.2020).
111. Петрова, Н. В. Интерсубъектная интертекстуальность / Н. В. Панова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/intersubektnaya-intertekstualnost> (дата обращения: 30.07.2020).
112. Петрова, Н. В., Кулакова, О. К. Различные подходы к определению интертекстуальности / Н.В. Петрова, О.К. Кулакова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/razlichnye-podhody-k-opredeleniyu-intertekstualnosti> (дата обращения: 30.07.2020).
113. Подорога, В. А. Метафизика ландшафта: коммуникативные стратегии в философской культуре XIX – XX вв. / В. А. Подорога ; Российская акад. наук, Ин-т философии. - Москва : Наука, 1993. – 319 с.

114. Подорога, В. А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию (материалы лекционных курсов 1992-1994 годов)/ В. А. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 339 с.
115. Пономаренко, Ю. В. Роль литературной традиции в английском романе второй половины XX века / Ю.В. Пономаренко. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/rol-literaturnoy-traditsii-v-angliyskom-romane-vtoroy-poloviny-hh-veka> (дата обращения: 30.07.2020).
116. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001.— 1040 с.
117. Потанина, Н. Л., Гололобов, М. А. Городской текст как теоретическая проблема / Н. Л. Потанина, М. А. Гололобов // Филологическая регионалистика. – 2012. – №1 (7). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/gorodskoy-tekst-kak-teoreticheskaya-problema> (дата обращения: 01.10.2018).
118. Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с.
119. Принеслик, Е. А. Элементы магического реализма в творчестве Аны Кастильо (на материале романов «Сапогония» и «Так далеко от Бога») / Е.А. Принеслик. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/elementy-magicheskogo-realizma-v-tvorchestve-any-kastilo-na-materiale-romanov-sapogoniya-i-tak-daleko-ot-boga> (дата обращения: 30.07.2020).
120. Прокофьева, В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Ю. Прокофьева // Вестник ОГУ. – 2005. – №11. – С. 87-94.
121. Пропп, В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп ; Акад. наук СССР. – 2-е изд. – М. : Наука, 1969. – 168 с.
122. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер с фр. / Общ.ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова / Н. Пьеге-Гро. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.

123. Рабинович, И. С. Сорок веков индийской литературы: Очерк истории. / И. С. Рабинович. – М.: Издательство «Наука», 1969. – 336 с.
124. Ревина, Е. В. Мультикультурный город как пространство национальной идентичности: спец. 09.00.13 «Религиоведение, философская антропология, философия культуры»: автореф. дис. ... канд. филос. наук / Ревина Елена Викторовна. – Ставрополь, 2009. – 24 с.
125. Розеншток-Хюсси, О. Речь и действительность. / О. Розеншток-Хюсси. Предисловие Клинтон К. Гарднера. – М.: Лабиринт, 1994. – 213 с.
126. Рушди, С. Восток, Запад: [рассказы] / С. Рушди; [пер. с англ. Т. Чернышевой]. – СПб.: Амфора, 2009. – 222 с.
127. Рушди, С. Дети полуночи / С. Рушди; пер. с англ. А. Миролубовой. – Москва: АСТ: CORPUS, 2014. – 768 с.
128. Рушди, С. Земля под её ногами / С. Рушди. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://loveread.ec/view_global.php?id=37330 (дата обращения: 10.07.2020).
129. Рушди, С. Золотой дом: роман / С. Рушди; пер. с англ. Л. Сумм. – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2019. – 480 с.
130. Рушди, С. Прощальный вздох мавра / С. Рушди. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://loveread.ec/view_global.php?id=37335 (дата обращения: 15.04.2020).
131. Рушди, С. Сатанинские стихи / Салман Рушди. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.ru/read/rushdi_ahmed/sataninskie_stihi.html#0 (дата обращения: 30.07.2020).
132. Рушди, С. Шаг за черту: [сборник эссе] / С. Рушди; [пер. с англ.]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2010. – 526 с.
133. Саид, Э. Культура и империализм. / Э. Саид. – СПб.: «Владимир Даль», 2012. – 730 с.
134. Саид, Э. Мысли об изгнании [Электронный ресурс] / Эдвард Саид. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

- <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/1/saide.html> (дата обращения: 30.07.2020).
135. Сакс, У. С. Ритуал и театр в индуизме/ У. С. Сакс // Религия, ритуал, театр. Под ред. Б. Холма, Б.Ф. Нилсена, К. Ведель. / Пер с англ. – Х.: изд-во «Гуманитарный центр», 2018. – С. 77-103.
136. Салганик, М. О благотворности сомнений. Сальман Рушди – «Стыд» и другие романы / М. Салганик // Иностранная литература. – № 9. – 1989. – С. 225-233.
137. Семёнов, А. Н. Роль конфликта в структуре художественного текста/ А. Н. Семёнов // Вестник угроведения. – № 2 (5). – 2011. – С. 52-58.
138. Сидорова, О. Г. Британский постколониальный роман последней трети XX в. в контексте литературы Великобритании. / О. Г. Сидорова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. – 262 с.
139. Скороходова, Т. Г. Англофильство бенгальских интеллектуалов: путь к себе от признания Другого / Т. Г. Скороходова // Вопросы философии. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=776&Itemid=52 (дата обращения: 30.07.2020).
140. Словарь всемирной мифологии. / Составители Е.А. Грушко, Ю.М. Медведев. – Нижний Новгород: «Три богатыря» и «Братья славяне», 1997. – 368 с.
141. Словарь гендерных терминов / Под ред. А. А. Денисовой / Региональная общественная организация «Восток-Запад: Женские Инновационные Проекты». – М.: Информация XXI век, 2002. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.owl.ru/gender> (дата обращения: 06.06.2020).
142. Соловьева, Н. А. Английский роман в эпоху постмодерна / Н. А. Соловьева // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2006. – №1. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/angliyskiy-roman-v-epohu-postmoderna> (дата обращения: 14.08.2020).

143. Степанянц, М. Т. Знание и вера: многообразие культурных подходов / М. Т. Степанянц // Вопросы философии. – № 2. – М.: Наука, 2007. – С. 3-13.
144. Струкова, Е. А. Образ творческой личности в произведениях англоязычных постколониальных писателей Дж.М. Кутзее и С. Рушди: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)»: дис. ... канд. филол. наук: / Струкова Екатерина Алексеевна. – Москва, 2016. – 215 с.
145. Сырица, Г. С. Филологический анализ художественного текста : учеб. пособие / Г. С. Сырица. – М.: Флинта : Наука, 2005. – 342 с.
146. Теоретико-литературные итоги XX века. В 2 т. Т. 2: Художественный текст и контекст культуры / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; Редкол.: Ю. Б. Борев (гл. ред.) и др.]. – М. : Наука, 2003. – С. 397 – 402.
147. Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2002. – 467 с.
148. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. / Под ред. Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройнтман. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
149. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 2: Историческая поэтика. / Под ред. Н.Д.Тамарченко; С. Н. Бройнтман. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 368 с.
150. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – Київ: Либідь, 2001. – 488 с.
151. Глостанова, М. В. От постмодерна к постколониальности и к теориям глобализации / М. В. Глостанова // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2006. – №. 1. – С. 215-226.
152. Толкачѳв, С. П. «Путешествие в сердце тьмы»: травестия традиционных сюжетов в творчестве мультикультурных писателей. / С. П. Толкачев //

- Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2019. – № 5 (821). – С. 301-312.
153. Толкачёв, С. П. Английская литература «Пограничья» и постколониальный роман // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2018. – №17 (815). – С. 241-257.
154. Толкачёв, С. П. Гибридная образность в русской и английской постколониальной литературе. / С. П. Толкачев // Филология и культура. – 2017. – № 2 (48). – С. 193-200.
155. Толкачёв, С. П. Мультикультурная литература: ответ на новые вызовы XXI века. / С. П. Толкачев // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. – 2019. – № 2 (63). – С. 153-166.
156. Толкачёв, С. П. Мультикультурный контекст современного английского романа./ С. П. Толкачев. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького. 2003. – 404 с.
157. Толкачёв, С. П. Проблемы гибридной идентичности в современной мультикультурной литературе / С. П. Толкачев. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/problemy-gibridnoy-identichnosti-v-sovremennoy-multikulturnoy-literature> (дата обращения: 29.07.2020).
158. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика : [Учеб. пособие] / Б. В. Томашевский ; [Вступ. ст. Н. Д. Тamarченко ; Коммент. С. Н. Бройтмана]. – М. : Аспект Пресс, 2003. - 334, [1] с.
159. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. / В. Н. Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259 – 367.
160. Топоров, В. Н. Пространство и текст. Текст: семантика и структура. / В. Н. Топоров. – М.: 1983. – С. 227-284.
161. Тресиддер, Дж. Словарь символов. / Дж. Трессидер. Пер. с англ. С. Палько – М.: ФЛИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.

162. Убальдо, Н. Иллюстрированный философский словарь / Н. Убальдо. – М.: БММ АО, 2006. – 584 с.
163. Успенский, Б. А. Поэтика композиции. / Б. А. Успенский. – Спб.: Азбука, 2000. – 352 с.
164. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – с. 9-212.
165. Уэллек Р. Теория литературы. / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М.: «Прогресс», 1978. – 324 с.
166. Фарино, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. / Е. Фарино. – СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.
167. Федосова, Т. В. Основные принципы философии постмодернизма и их воплощение в художественном тексте / Т. В. Федосова // Мир науки, культуры, образования. – №. 3. – 2010. – С. 23-25.
168. Федотова, Н. Н. Формируется ли глобальная идентичность: методологические размышления. / Н.Н.Федотова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/formiruetsya-li-globalnaya-identichnost-metodologicheskie-razmyshleniya> (дата обращения: 29.07.2020).
169. Фильштинский, И. Сокровищница народной фантазии (Вступ. статья к изд. «Тысяча и одна ночь. Избранные сказки») / И. Фильштинский. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sheherazade.ru/treasury-of-national-imagination.htm> (дата обращения: 29.07.2020).
170. Филюшкина, С. Н. Национальный стереотип в массовом сознании и литературе (опыт исследовательского подхода) / С. Н. Филюшкина. // Логос. – № 4 (49). – 2005. – С. 141-155.
171. Филюшкина, С. Н. Современный английский роман (Формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники). / С. Н. Филюшкина. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1988. – 184 с.
172. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов: учебное пособие / А. Я. Флиер. — М.: Академический Проект, 2000.— 496 с.
173. Фромм, Э. Мужчина и женщина / Э. Фромм. – М. : АСТ, 1998. – 512 с.

174. Фрэзер, Д. Золотая ветвь : Исслед. магии и религии / Д. Фрэзер. Пер. с англ. М. К. Рыклина. – М. : АСТ, 1998. – 784 с.
175. Фуко, М. Слова и вещи: Археология гуманитар. наук / М. Фуко. Вступ. ст. Н. С. Автономовой. – М. : Прогресс, 1977. – 488 с.
176. Фукуяма, Ф. Идентичность: Стремление к признанию и политика неприятия / Френсис Фукуяма; Пер. с англ. – М.: Альпина Паблишер, 2019. – 256 с.
177. Хабибуллина, Л. Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX века: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья»: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: / Хабибуллина Лилия Фуатовна. — Казань, 2010. — 40 с.
178. Хабибуллина, Л. Ф. Постколониальная проблематика в английской литературе середины XX века. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://kpfu.ru/staff_files/F178215644/postkolonialnaya.probl.pdf (дата обращения: 29.07.2020).
179. Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
180. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – Москва: «Высшая школа», 1999. – 248 с.
181. Хантингтон, С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 603, [5] с.
182. Хацкевич, Т. М. Смена парадигмы в функционировании семейной проблематики в современной англоязычной литературе (Эми Тан и Джаннет Уинтерсон) / Т. М. Хацкевич // Вестник ТГГПУ. – 2014. – №1 (35). – С. 223-228.
183. Хёйзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хёйзинга. Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; Комментар., указатель Д. Э. Харитоновича. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
184. Хьюитт, К. Джозеф Конрад: проблема двойственности / К. Хьюитт. – [Электронный ресурс] – Режим доступа:

<http://magazines.russ.ru/inostran/2000/7/hewitt.html> (дата обращения: 29.07.2020).

185. Цивьян, Т. В. Семиотические путешествия / Т. В. Цивьян. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – С. 9-13.
186. Циммер, Г. Мифы и символы в индийской культуре / Г. Циммер. – М.: Академический проект, 2015. – 194 с.
187. Человек и Природа в духовной культуре Востока / Ред.-сост.: Н. И. Фомина; отв. ред. Л. С. Васильев. – М.: ИВ РАН: Крафт+, 2004. – С. 17-221.
188. Чуванова О. И. Мифологический пласт в рассказе Салмана Рушди «Радиоприёмник». / О. И. Чуванова // Литература в диалоге культур: межвузовский научный сборник. Вып. 3. Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации ЮФУ. – Ростов-на-Дону: Изд-во Фонд науки и образования, 2016. – С. 245-250.
189. Чуванова, О. И. Мультикультурная личность в романе С. Рушди «Сатанинские стихи» / О.И. Чуванова, И.А. Попова-Бондаренко // Донецкие чтения 2017: Русский мир как цивилизационная основа научно-образовательного и культурного развития Донбасса: Материалы II Международной научной конференции: (Донецк, 17-20 октября 2017 г.) – Т. 4: Филологические науки / под общ. ред. С.В. Беспаловой. – Донецк, 2017. – Ч. 1: Иностранная филология. – С. 245-246.
190. Чуванова, О. И. Образ дома в рассказе Салмана Рушади «Волшебные башмачки» / О. И. Чуванова // Лингвистика и лингводидактика: традиции и инновации [Текст]: сборник научных статей, посвященный 50-летию кафедры английской филологии. – Ростов-на-Дону, 2016. – С. 259-265.
191. Чуванова, О. И. Образ западной цивилизации в рассказе С. Рушди «Йорик» / О. И. Чуванова // Донецкие чтения 2016. Образование, наука и вызовы современности, Международная научная конференция: Материалы I Международной научной конференции (Донецк, 16-18 мая 2016 г.) – Т. 5.

- Филологические и философские науки / под общей редакцией С.В. Беспаловой. – Ростов-на-Дону, 2016. – С. 152-153.
192. Чуванова, О. И. Образ огня в романе С. Рушди «Сатанинские стихи» / О. И. Чуванова // Античность – Современность (вопросы филологии) [Текст]: сборник научных работ. – Донецк, 2017. – Вып. 5. – С. 515-523.
193. Чуванова, О. И. Андрогинность в постколониальной литературе (С. Рушди, А. Десаи, Х. Курейши) / О. И. Чуванова // Донецкие чтения 2018: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности. Материалы III Международной научной конференции (Донецк, 25 октября 2018 г.). – Том 5. Филологические, психологические и философские науки / под общей редакцией С.В. Беспаловой. – 2018. – С. 107-109.
194. Чуванова, О. И. Античные аллюзии в прозе Салманна Рушди / О. И. Чуванова // Донецкие чтения 2019: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности. Материалы IV Международной научной конференции. Под общей редакцией С.В. Беспаловой. – 2019. – С. 166-167.
195. Чуванова, О. И. В поисках идентичности: роман С. Рушди «Сатанинские стихи» / О. И. Чуванова // Филология и Культура. Philology and Culture. – 2017. – №4(50). – С. 197-202.
196. Чуванова, О. И. Инокультурный код в рассказе С. Рушди «Гармония сфер» / О. И. Чуванова // Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи: коллективная монография. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2017. – С. 353-361.
197. Чуванова, О. И. К проблеме культурного диалога: рассказ С. Рушди «Ухажёрчик» («The Courter») / О. И. Чуванова // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 5(29). / ОО ВПО «Горловский ин.-т иностранных языков». Горловка: Издательство ОО ВПО «ГИИЯ», 2017. – С. 63-70.

198. Чуванова, О. И. Кашмир как средоточие конфликта в романе С. Рушди «Дети полуночи» / О. И. Чуванова // *Litera*. – 2020. – № 11. – С. 1-11.
199. Чуванова, О. И. Приём парности в сборнике рассказов С. Рушди «Восток, Запад» / О. И. Чуванова // *Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2018»* / Отв. ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов. [Электронный ресурс] — М.: МАКС Пресс, 2018. ISBN 978-5-317-05800-5
200. Чуванова, О. И. Слом жанровой парадигмы в рассказе Салмана Рушди «Волос пророка» («The Prophet's Hair»). / О. И. Чуванова // *Материалы XIV Международной конференции молодых учёных «Современные исследования языка и литературы»* (25 марта 2016 г.) / [под. ред. О.Л. Бессоновой]. – Донецк: ДонНУ, 2016. – С. 130-133.
201. Чхартишвили, Г.Ш. Но нет Востока и Запада нет (о новом андрогине в мировой литературе) / Г.Ш. Чхартишвили // *Иностранная литература*. – 1994. – № 8. – С. 254-263.
202. Шамсутдинова, Н. З. «Магический реализм» в современной британской литературе (А. Картер, С. Рушди): спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья»: дис. ... канд. филол. наук: / Шамсутдинова Нелли Зефаровна. – М., 2008. – 181 с.
203. Шекспир У. Трагедии: Пьесы. / У. Шекспир. Пер. с англ. М. Донского, Ю. Корнеева, Б. Пастернака. М.: Эксмо, 2007. С. 21-188.
204. Шидфар, Б. Книга далекая и близкая. Вступительная статья [Тысяча и одна ночь (избранные сказки)] / Б. Шидфар. – М.: изд-во «Художественная литература», 1975. – С. 5-18.
205. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
206. Щетинина, Е. В. К вопросу о формировании образа «Чужого» в условиях массовой культуры / Е. В. Щетинина // *Омский научный вестник*. № 5 (112). – 2012. – С. 257-260.

207. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Имя розы. – Москва : Кн. палата, 1989. – 427-481 с.
208. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
209. Aldama, F. L. Postethnic Narrative Criticism: Magicorealism in Oscar «Zeta» Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman Rushdie / Frederic Luis Aldama. – 1st ed. – Austin: University of Texas Press, 2003. – 141 p.
210. Ashcroft, B. The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures / Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. – L.; N. Y.: Routledge, 1989. – 246 p.
211. Bhabha, H. K. Nation and Narration. / H. K. Bhabha. – London and New York: 1990. – P. 291-320.
212. Biricheva, E. V. The nature of conflict: Ontological paradox and existential effort of acceptance / E. V. Biricheva // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. – 2019. – Т. 35. – Вып. 4. – С. 607-625.
213. Blaise, C. A Novel of India's Coming of Age / Clarke Blaise. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-midnight.html> (дата обращения: 29.07.2020).
214. Boyagoda, R. Race, Immigration, and American Identity in the Fiction of Salman Rushdie, Ralph Ellison, and William Faulkner / R. Boyagoda. – New York: Routledge, 2008. – 143 p.
215. Bradbury, M. The Modern British Novel [Text] / M. Bradbury. – [London]: Penguin Books, [1994]. – 516 p.
216. Bradley, A. The New Atheist Novel. Fiction, Philosophy and Polemic after 9/11. / A. Bradley, A. Tate. – London and New York: Continuum, 2010. – 160 p.
217. Brown, J. East/West: Salman Rushdie and Hybridity / Jessica Brown. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://digitalcommons.olivet.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=honr_proj (дата обращения: 29.07.2020).

218. Clarke, C. A. Mind Sweet Mind: A Closer Look at Salman Rushdie's Invisible Homeland in «East, West» / Cassandra A. Clarke. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.studentpulse.com/articles/217/mind-sweet-mind-a-closer-look-at-salman-rushdies-invisible-homeland-in-east-west> (дата обращения: 29.07.2020).
219. Connor, S. Postmodernist Culture: an Introduction to Theories of the Contemporary / S. Connor. – 2nd ed. – London: Blackwell, 1997. – 327 p.
220. Coover, R. There's No Place Like Oz / Robert Coover. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-eastwest.html> (дата обращения: 29.07.2020).
221. Critical Fictions: the Politics of Imaginative Writing / ed. by P. Mariani. – Seattle : Bay Press, 1991. – P. 62-65, 94-96.
222. Davis, R.G. Salman Rushdie's «East, West»: Palimpsests of Fiction and Reality [Электронный ресурс] / Rogio G. Davis. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://demo.sheruyasodha.com.np/uploads/Passages_21_\[2009\]_81-92.pdf](http://demo.sheruyasodha.com.np/uploads/Passages_21_[2009]_81-92.pdf) (дата обращения: 29.07.2020).
223. Desai, A. Fasting, Feasting / A. Desai. – London: Chatto & Windus, 1999. – 228 p.
224. Fanon Fr. The Wretched of the Earth / Franz Fanon; translated from the French by Richard Philcox; introduction by Jean-Paul Sartre and Homi K. Bhabha. – New York: Grove Press, 2004. – 320 p.
225. Four Indian Novelists / edited by R. K. Dhawan. – New Delhi: Prestige Books, 2009. – 168 p.
226. Frank, S. Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjørstad / Soren Frank. – New York: Palgrave Macmillan, 2008. – 235 p.
227. Frank, S. The aesthetic of elephantiasis: Rushdie's *Midnight's Children* as an encyclopaedic novel. / S. Frank // *Journal of Postcolonial Writing*. – 46(2) –

- P. 187-198. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://doi.org/10.1080/17449851003707279>
228. Ganapathy-Doré, G. Shakespeare in Rushdie / Geetha Ganapathy-Doré. // Shakespearean Rushdie. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.atlantisjournal.org/ARCHIVE/31.2/2009Ganapathy-Dore.pdf> (дата обращения: 29.07.2020).
229. Godwin, J. Kepler and Kircher on the Harmony of the Spheres / Joscelyn Godwin. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hermetic.com/godwin/kepler-and-kircher-on-the-harmony-of-the-spheres.html> (дата обращения: 29.07.2020).
230. Gorra, M. E. After Empire: Scott, Naipaul, Rushdie. / M. E. Gorra. – Chicago & London: University of Chicago Press, 1997. – 206 p.
231. Innes, S. L. The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English. / S. L. Innes. – New York: Cambridge University Press, 2007. – 306 p.
232. Kakutani, M. Critic's Notebook; Telling Truth Through Fantasy: Rushdie's Magic Realism / M. Kakutani. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-realism.html> (дата обращения: 29.07.2020).
233. Kapadia, P. Transnational Shakespeare: Salman Rushdie and Intertextual Appropriation / Parmita Kapadia. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.borrowers.uga.edu/781652/display> (дата обращения: 29.07.2020).
234. Kennard, P. Who is Salman Rushdie, a man caught between two worlds? / Paul Kennard. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ezinearticles.com/?Who-is-Salman-Rushdie,-A-Man-Caught-Between-Two-Worlds&id=450103> (дата обращения: 29.07.2020).
235. Kureishi, H. The Buddha of Suburbia / H. Kureishi. – London: Faber and Faber; Boston, 1991. – 284 p.
236. Laudando, C. M. A Line of Yorics. Salman Rushdie's Bastard Legacies between East and West / Maria C. Laudando. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

- http://www.anglistica.unior.it/sites/anglistica/files/13%20Laudando_0.pdf (дата обращения: 29.07.2020).
237. Luburić, A. East and West in Rushdie's short stories [Электронный ресурс] / Ariana Luburić. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ff.uns.ac.rs/stara/elpub/susretkultura/32.pdf> (дата обращения: 29.07.2020).
238. Mallett, P. Rudyard Kipling and the invention of Englishness / Phillip Malett // Beyond Pug's Tour. National and Ethnic Stereotyping in Theory and Literary Practice [Edit. by C.C. Barfoot]. – Amsterdam-Atlanta: Rodopi B.V., 1997. – P. 255-266.
239. Marzec, R. P. An Ecological and Postcolonial Study of Literature (From Daniel Defoe to Salman Rushdie) / Robert P. Marzec. – New York: Palgrave Macmillan, 2007. – 200 p.
240. Meyer, M. Swift and Sterne revisited. Postcolonial parodies in Rushdie and Singh-Toor / Michael Meyer // Cheeky Fictions: Laughter and the Postcolonial. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://books.google.com.ua/books?id=hWA2RqhcIhUC&pg=PA123&lpg=PA123&dq=yorick+salman+rushdie&source=bl&ots=rRV8GhmjW5&sig=YhNCvtMuqKPdcmFDdTdICuKXW2w&hl=ru&sa=X&ei=F-6LUcKZK6aM4gT9t4H4CQ&redir_esc=y#v=onepage&q=yorick%20salman%20rushdie&f=false
241. Ram, A. Salman Rushdie. East, West. / A. Ram. – New York: Vintage, 1994. – Reason and Respect. – Vol. 1. – Iss. 2. – Article 14. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docs.rwu.edu/rr/vol1/iss2/14> (дата обращения: 29.07.2020).
242. Ramsey-Kurz, H. Humouring the terrorists or the terrorized? [Электронный ресурс] / Helga Ramsey-Kurz // Cheeky Fictions: Laughter and the Postcolonial. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://books.google.com.ua/books?id=hWA2RqhcIhUC&pg=PA123&lpg=PA123&dq=yorick+salman+rushdie&source=bl&ots=rRV8GhmjW5&sig=YhNCvtMu>

qKPdcmFDdTdICuKXW2w&hl=ru&sa=X&ei=F-6LUcKZK6aM4gT9t4H4CQ&redir_esc=y#v=onepage&q=yorick%20salman%20Rushdie&f=false (дата обращения: 29.07.2020).

243. Richards, F. The desecrated shrine: movable icons and literary irreverence in Salman Rushdie's 'The Prophet's Hair' [Электронный ресурс] / Fiona Richards. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.soas.ac.uk/soaslit/issue2/RICHARDS.PDF> (дата обращения: 29.07.2020).
244. Rushdie, S. East, West / S. Rushdie. – London: Vintage, 1995. – 216 p.
245. Rushdie, S. Imaginary Homelands / S. Rushdie. – London: Vintage, 2010. – 439 p.
246. Rushdie, S. Midnight's Children / S. Rushdie. – London: Vintage, 1995. – 463 p.
247. Rushdie, S. The Golden House / S. Rushdie. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.pdfdrive.com/the-golden-house-a-novel-d195078094.html> (дата обращения: 29.07.2020).
248. Rushdie, S. The Satanic Verses / S. Rushdie. – London: Vintage, 1998. – 547 p.
249. Said, E. W. Orientalism / Edward W. Said. Introduction. – London: Penguin Books, 1991. – P. 1-28.
250. Salman Rushdie / edited and with an introduction by Harold Bloom (Bloom's modern critical views). – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003. – 300 p.
251. Shaburdin, Z. M. Exploiting the Instability of Language: Salman Rushdie's The Satanic Verses. / Z. M. Shaburdin. – Fremantle: The University of Notre Dame Australia, 2009. – 80 p.
252. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. / Chris Baldick. – Oxford University Press, 1991. – 246 p.
253. The New Pelican Guide to English Literature 8: From Orwell to Naipaul. / Edited by Boris Ford. – Vol. 8. – London: Penguin Books, 1998. – P. 234-248.
254. Thiara, N. W. Salman Rushdie and Indian Histography / N.W. Thiara. – London: Palgrave Macmillan, 2009. – 226 p.

255. Titus, P. Eastern and Western Cultural Commingling in Rushdie's Stories / Pop Titus. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.theroundtable.ro/Current/Literary/Titus_Pop_Eastern_and_Western_Cultural_Commingling_in_Rushdie_s_Stories.pdf (дата обращения: 29.07.2020).
256. Toohey, E. 'The Golden House' is Salman Rushdie's failed attempt to capture America in the Trump era. / E. Toohey. – <https://www.csmonitor.com/Books/Book-Reviews/2017/0907/The-Golden-House-is-Salman-Rushdie-s-failed-attempt-to-capture-America-in-the-Trump-era> (дата обращения: 29.07.2020).
257. Trousdale, R. Nabokov, Rushdie, and the Transnational Imagination (Novels of Exile and Alternate Worlds) / Rachel Trousdale. – New York: Palgrave Macmillan, 2010. – 241 p.
258. Wallhead, C.S. Schema Disruption in the Re-writing of History: Salman Rushdie's «East, West» [Электронный ресурс] / Celia Salway Wallhead. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=36&cad=rja&ved=0CFwQFjAFOB4&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F2526497.pdf&ei=OG-UUcTXMaT34QTV9oDoAw&usg=AFQjCNEi6mAKPV6Fhg2i_WrXjL2Gr12ctA&sig2=uo2nzIm19C9oKSKNtz5PPg (дата обращения: 29.07.2020).
259. Waugh, P. Metafiction [Text] : the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction / P. Waugh. - London : Routledge ; New York, [1996]. – 176 p.