

С. П. ТОЛКАЧЕВ

ТРАНСЛЯЦИЯ ПРОТИВ «ТРАНСНАЦИИ»: «ОБРАЗ ЯЗЫКА» КАК СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ МУЛЬТИКУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЫ В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Статья затрагивает проблемы лингвистической репрезентации образа транскультурной личности в современной английской литературе. Особый акцент делается на феномены перевода «непереводимых культурных реалий» с языка Востока на язык Запада. В результате на страницах современной английской литературы появляется новый феномен «переведенного человека» — личности с транскультурным сознанием, охватывающим парадигмы и западной, и восточной культур.

Ключевые слова: мультикультурная литература, постколониальный, культурная идентичность, образ другого.

«Образ английского языка» как некий непреходящий атрибут идентичности мигранта, совершающего мучительное паломничество от одного культурного полюса к другому, предстает во многих романах современного английского писателя индопакистанского происхождения С. Рушди. Так, в своем романе «Стыд» автор неоднократно рассуждает о том, что значит писать на английском для человека, у которого родным этот язык не является. Происходит прямое и ироническое комментирование ситуации «навязанного» билингвизма в художественном творчестве: «СТЫД. Написать мне слово на родном, а не на чужом языке, испорченном ложными понятиями и мусором былых эпох, о которых нынешние носители языка вспоминают без угрызений совести. Но я, увы, вынужден писать на английском и потому без конца уточнять, дополнять и переименовывать написанное. ШАРАМ — вот нужное мне слово! Разве убогонький СТЫД передаст полностью его значение! Три буквы — шин, ре, мим (написанные, разумеется, справа налево) — да еще черточки-забар для обозначения кратких гласных. Вроде маленькое слово, а значений и оттенков на целые тома. Не только от стыда отвращали матушку Омар-Хайама, но и от нерешительности, растерянности, застенчивости самоедства, безысходности и от многих еще чувств, которым в английском языке названия-то нет. Как бы стремглав и безоглядно ни бежал человек с родными, без багажа (хотя бы ручного) не обойтись» [Рушди, 1989, с. 23].

В свете этого особую актуальность для анализа мультикультурного контекста современной британской литературы приобретает учет той историко-культурной и лингвистической обстановки, из которой выходит тот или иной автор и в которой рождаются его творческие качества. Авторы книги «Империя пишет ответ» [Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 1989] выделяют три типа сообществ по лингвистическому принципу: моногlossные, дигlossные и полигlossные общества.

Моногlossные сообщества, чрезвычайно приблизительно соответствующие старым колониям поселенцев, — это регионы, где «малый английский язык» является родным языком. Дигlossные сообщества — наиболее распространенные в рамках данной квалификации — существуют там, где билингвизм [См.: Михайловская, 1984; Филипп, 1972; Даниленко, 1977; Алексеев, 1946; Гусейнов, 1972; Джугашвили, 1976; Федоров, 1971] стал «постоянной частью социального мироустройства, например в Индии, Африке, южной части Тихого океана, для коренного населения оседлых колоний и в Канаде, где квебекская культура создала искусственно билингвистическое общество» [Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 1989, p. 39]. Наконец, полигlossные общества «существуют в основном в странах Карибского бассейна, где огромное количество диалектов переплетаются и образуют доступный всеобщему пониманию континуум» [Ibidem].

Лингвистический аспект подразумевает и другие важные проблемы при изучении литературных текстов, которые напрашиваются сами собой: какой язык, почему и как выбирает писатель для своих художественных произведений — родной или один из основных европейских? Если родной — как и кем переводится произведение? Каким образом перевод воздействует в дальнейшем на источник текста и на последующее творчество писателя? Какие семантические процессы аннигиляции — деформации или приспособления — происходят в произведении? Когда в тексте, написанном на родном языке, встречаются специфические слова, обозначающие уникальные культурные реалии, в каком контексте они актуализируются?

Высказывание С. Рушди о том, что он — «переведенный человек» (translated person), что он был «рожден «сквозь» границы, преодолевая пространство и время «над» этими границами, в некоем трансвременном и транспространственном континууме, — достаточно знаменательно для понимания мультикультурной природы современной британской литературы.

Именно в связи с этой проблемой вопросы методов перевода мультикультурных текстов находятся в центре споров специалистов в области перевода, по крайней мере, в течение двух последних веков [Theologies, 1992]. Эти дебаты позволяют сформулировать ключевые вопросы, связанные как с философией языка, так и с лингвистической экологией. Данные понятия актуальны и для вариантов художественного пространства, которое, в свою очередь, строится на приеме репрезентации как способе конструирования альтернативной реальности.

Перевод во многом является процессом изобретения и переформулировки устоявшихся моделей культурной, социальной и политической идеологии. Например, использование С. Рушди английского вокабуляра, с тем чтобы объяснить местные, индопакистанские, образы и лингвистические единицы,

переводит стандартный колониальный английский язык в совершенно иную лингвистическую реальность. Процесс словесного творчества «смягчает» английский язык сложным процессом аккультурации, предлагая новую его версию. Перевод приобретает черты транспозиции идей в альтернативные контексты с целью воспроизведения соперничающих с оригиналом пространств интерпретации.

Как отмечал Ж. Деррида, «перевод реализует различие между обозначаемым и обозначающим. Но если это различие никогда не является чистым, таковым не является и перевод, и на место понятия «перевод» нам пришлось бы подставить понятие «трансформация», обозначающее регулируемое преобразование одного языка другим» [McDonald, 1985, p. 95]. В этом смысле понятие перевода семантически и этимологически оказывается связано с метафорой, поскольку она имеет в сути своей идею перемещения и трансформации.

В работе «Задача переводчика» [Benjamin, 1992] В. Беньямин утверждает, что цель перевода заключается не в воспроизведении или копировании оригинала. Перевод, по мнению философа, не имеет ничего общего с переносом информации как таковой. Задача переводчика состоит в том, чтобы трансформировать оригинал и «добавлять к нему что-то» свое. Подчеркивая мессианский характер перевода, известный немецкий ученый вводит понятие так называемого «чистого языка». Это не означает, что перевод «очищает» язык, но, скорее, процесс перевода подчеркивает «языковость» языка; это выражение его природы, его языковой сути, которая осознается в акте перевода. Замечания исследователя перекликаются с мыслями В. Набокова о роли переводчика как переходной фигуры, занимающей ключевое место в межкультурном пространстве: «Теперь уже можно судить, какими качествами должен быть наделен переводчик, чтобы воссоздать идеальный текст шедевра иностранной литературы. <...> переводчик должен прекрасно знать оба народа, оба языка, все детали авторского стиля и метода, происхождение слов и словообразование, исторические аллюзии. <...> наряду с одаренностью и образованностью он должен обладать способностью к мимикрии, действовать так, словно он и есть истинный автор, воспроизводя его манеру речи и поведения, нравы и мышление с максимальным правдоподобием» [Набоков, 1996, с. 395].

В то же время перевод не должен осмысляться как попытка реставрировать оригинальную сущность. Постструктуралистская критика понятия «репрезентация», предпринятая Ж. Деррида [Derrida, 1985], ставит под вопрос саму идею чистых истоков оригинальной сущности в том смысле, что она может быть представлена в гомогенном виде. Описывая произвольную природу знаков и обозначаемых вещей, Ж. Деррида пытается показать неразрешимость проблемы поисков аутентичной сущности языка, рассматривает его истоки как уже рассеянные сущности.

Более того, вписывание различия в рамки языка не становится привилегией или не охватывается идеей инаковости как таковой. Скорее, язык в данном случае не сопротивляется простым, бинарным оппозициям. Так, по Ж. Деррида, «различие» («difference») представляет собой «прорыв» в данном понимании (или переводе) концепта. Различие означает поколение новых,

альтернативных значений без обязательного вычеркивания, «изглаживания» знаков их первичного, референциального значения. К. Норрис поясняет концепт Деррида следующим образом: «Различие остается подвешенным между двумя глаголами — «отличаться» и «откладывать»¹. В этом сопоставлении двух действий заложена мысль о том, что значение (и его понимание. — С. Т.) всегда откладывается игрой смыслов, вероятно, до точки бесконечной дополнительности» [Hall, 1994, p. 397].

Когда неевропейский писатель пытается симулировать природу неевропейской речи или языка в рамках европейского языка (текста), имеет место обмен лексическими единицами между родным языком писателя и языком империи. Этот феномен, названный Ш. Забусом [Zabus, 1995, p. 314–318] «релексификацией» в контексте англоязычной африканской литературы и носителей африканских языков, подразумевает «процесс создания нового регистра коммуникации из чуждого лексикона». Лексикон в данном случае относится к слову, фразе или словообразованию. В то же время Ш. Забус видит различие между релексификацией и переводом-интерпретацией, потому что релексификация характеризуется отсутствием оригинального текста. В процессе релексификации важно то, что он «происходит между двумя языками в рамках одного текста» [Ibid., p. 318]. Более того, концепция релексификации становится особенно важной, потому что она дает ответ на вопрос, как словесное творчество, создаваемое на чужих, «импортных» языках может органично, без потерь донести реальность родной культуры. Релексификация, таким образом, служит важным методологическим и стратегическим целям. На методологическом уровне она исходит из необходимости решения сиюминутной художественной проблемы: передачи африканских концептов, мыслительных моделей, лингвистических особенностей средствами европейских языков.

На стратегическом уровне релексификация «ниспровергает лингвистические коды, деколонизирует язык ранней колониальной литературы и утверждает пересмотренную, неатавистическую реальность через навязанное средство общения» [Theories, 1992, p. 318]. Хотя Ш. Забус разрабатывает этот термин в контексте африканских языков, термин может найти применение к контексту индийской прозы, создаваемой на английском языке (свидетельство тому, к примеру, произведения Р. К. Нарайана). Это становится возможным потому, что, несмотря на факт деколонизации, английский язык и идеология его колониального влияния становится неотъемлемой частью индийской национальной культуры. Но английский, который используется в индийской прозе, особенно у С. Рушди, — это язык, прошедший сложную эволюцию, превратившийся совсем в иную версию, нежели та, которую используют колонизаторы.

Организованный «засев» английской литературой повседневной жизни колонизированных народов, по мнению другого исследователя, Дж. Висванатхана, подразумевал противодействие нарастающей враждебности по отношению к давлению Британской империи. «Английский литературный текст, действуя как суррогат англичанина в его самом высоком и совершенном виде,

¹ differ and defer (англ.).

становится маской для экономической эксплуатации, успешно камуфлируя материальную деятельность колонизатора» [Viswanathan, 1989, p. 20]. Обосновывая динамику колониальной текстуальности, Дж. Висванатхан делает предположение, что хотя исследования английской литературы («английские штудии») были изначально предназначены для того, чтобы фиксировать изменения в языке в процессе имперского строительства, они же фактически легитимизировали гегемонию британского колониализма. Интересно, что в то время как «ориенталистская литература» как объект изучения считалась неадекватной для восприятия индийцев, ее перевод, который делали исследователи и переводчики-ориенталисты, парадоксальным образом становился предметом огромного интереса для британцев. Английский язык работал как «стратегия содержания», с тем чтобы «одомашнить Восток и тем самым превратить его в провинцию европейских исследований» [Said, 1978, p. 78].

Фигура коренного жителя как «другого», сконструированная из образов-преуменьшений, представлялась в виде перевода не только для западного потребления, но и для самих туземцев, и колонизированные народы избражались при этом в контексте оправдания политики колониального господства. При этом гражданская сфера общества — семья, церковь, школа и средства массовой информации — управляется через гегемонию колонизаторов, которые обеспечивают и поддерживают свою власть через согласие [Gramsci, 1971]. Постановка проблем перевода колониального текста на язык западных реалий помогает понять, как Запад и его изображение конструируется как концепт превосходного, правильного, правдивого, а Восток низводится до сущности нижестоящей, неправильной, фальшивой. А творчество постколониальных авторов как раз и пытается противостоять этому «кривому зеркалу», «переписать» Другого в глазах западного мира.

Прием прямого введения («вписывания») в текст непереводимых слов имеет важную функцию для обозначения различия между «своим» и «чужим». Такие слова несут в себе заряд определенного культурного опыта, который писатели-мультикультураллисты не имеют возможности адекватно передать на неродном для них языке. Культурное различие при этом испытывается на прочность новой ситуацией.

По мнению О. Паса, язык — это средство, которое делает перевод возможным, но в своей глубинной сути он уже является переводом: «Ни один текст не может быть полностью оригинальным, потому что сам язык, в своей сути, — уже перевод, который осуществляется сначала из сферы невербального мира, а потом проходит еще одну фазу, поскольку каждый знак и каждая фраза является переводом другого знака» [Theogies, 1992, p. 154].

Как раз у С. Рушди специфическое использование языка в его произведениях становится воплощением действия, которое можно определить как «стирание и новое вписывание» («переписывание») колониального английского языка посредством его «индианизации». Приспосабливая английский язык и трансформируя его, проза С. Рушди служит делу открытия сложной области постколониального сопротивления колониальной культуре и доминирующей политической идеологии, которая конструировалась и укреплялась на индийском субконтиненте.

И конечно, ничто не высвечивает проблемы «переводимой личности» как

слова, не имеющие эквивалента в языке перевода: «Чтобы разгадать народ, обратитесь к его непереводаемым словам, — пишет в своем романе «Стыд» С. Рушди. — Вот и такаллуф принадлежит к таинственному всемирному клану понятий, которым не ужиться в чужом языке. Такаллуф — это обычай говорить, но так и ничего и не сказать; это общественная узда на недовольного, она не позволит ему выразить в словах желаемого; это ироничная насмешка, которую должно принять, ради соблюдения приличий, с невозмутимой миной, будто и нет в словах подтекста. Когда же такаллуф поселяется в семье — добра не жди!» [Рушди, с. 64].

То, что в романе «Стыд» С. Рушди не находится достаточно адекватного перевода для слова «такаллуф», — одна из актуальных языковых проблем, так что это слово становится концептом, который отказывается «путешествовать» через лингвистические границы. Контекст, в котором употребляется слово «такаллуф», касается в том числе и взаимоотношений между героями романа Резой Хайдаром и его женой Билькис. Реза планирует путешествие в Карачи, чтобы попасть на прием к маршалу Аурангзебу, а потом попытаться соблазнить его жену, Дюймовочку, в которую он без памяти влюблен. Он отговаривает свою жену Билькис ехать с ним по причине ее беременности. Билькис должна воспринять его рекомендацию буквально, поскольку ей как бы предписывается притвориться, что в словах Резы нет никакого подтекста. Именно это обязательство делать вид, что слова имеют только буквальное значение, и волей-неволей принимать внешнюю оболочку вещей, не выходя за рамки буквального смысла, является понятием «словесного кошмара» — «такаллуфа» [Там же, с. 65]. Иными словами, данное непереводаемое понятие относится к контексту знания о мире, которое предполагает большее, нежели то, о чем говорится, но в ситуации, когда говорящий вынужден ограничивать себя в соответствии с законами социальных условностей от выражения подлинных чувств.

Более того, в контексте романа «такаллуф» превращается в иронический символ, связанный с политической оценкой событий вокруг образования Пакистана, в конструировании которого заинтересован С. Рушди. Ясно, что писатель чрезвычайно критично относится к факту разделения Пакистана и Индии, которое во многом произошло по инициативе британцев. Его отношение к Пакистану, реакция на создание этой страны, политический хаос, привнесенный в свое время лидерами этого мусульманского государства, как и шаги к тому, чтобы сделать Пакистан демократическим государством, представлены в романе в том же контексте «обязательной иронии», кроющейся под понятием «такаллуф».

Рассуждая об условиях жизни пакистанского народа, рассказчик в романе «Стыд» отмечает: «...поначалу я обрисую, как обстояли дела сразу после раздела страны. Обитатели старинного городка привыкли жить в своем ветхозаветном захолустье, мало-помалу их размывало прибоем времени. И вдруг страшной волной накатила новость о независимости. Им стали внушать, что их древний край — новая страна... В «новой» стране принялись орудовать и впрямь новые люди, пришлые: либо родственники да знакомцы местных, либо вовсе чужаки, хлынувшие на новые земли Господни с востока. Все новое еще не успело пустить корни и было словно перекаати-поле... Кровь лилась

рекой, бандиты наживали миллиарды — чего и следовало ожидать. Время в этом краю состарилось и заржавело, машину истории давно не пускали в ход и вдруг сразу включили на полную мощность. Лес рубят — щепки летят, всякому понятно. Хотя раздавались и такие голоса: дескать, эту землю завоевали ради Господа, и может ли он допустить такое! Впрочем, все ропщущие быстро умолкали. Во время разговора (из самых добрых побуждений) их толкали ногой под столом — не обо всем уместно говорить. И не только говорить, но даже мыслить» [Там же, с. 49].

Именно этот вид умолчания, словесного самоограничения при разговоре о сути вещей на бытовом уровне вынуждает С. Рушди принять соответствующую слову «такаллуф» горько-ироническую интонацию по отношению к истории Пакистана. Смысл «такаллуфа» заключается не только в неспособности людей (в силу социальных и политических формальностей) открыто говорить о вопросах, которые их волнуют, но также и в том, что С. Рушди сознательно дистанцируется от реальности, коей для повествователя является Пакистан. В связи с этим родная для С. Рушди страна приобретает двойное — реальное и мифологическое — измерение: «Рассказ мой не о Пакистане. Или почти не о Пакистане. Есть две страны, вымышленная и реальная, и занимают они одно и то же пространство. Или почти одно и то же. Рассказ мой, как и сам автор, как и вымышленная им страна, находятся словно бы за углом действительности. И там им и место, по моему разумению. А плохо это или хорошо — пусть судят другие» [Там же, с. 16].

Возможно, в силу религиозных или политических табу — с «такаллуфом», актуальным даже на буквальном уровне — С. Рушди вынуждают писать о Пакистане с чувством необходимого «удаления от центра». В связи с этим исследователь Т. Бреннан поясняет, каким образом «такаллуф» можно воспринимать как организующую метафору романа, «как главный повествовательный принцип, своего рода эмблему всей книги, которая относится как к неспособности Рушди смотреть на свою родину без иронии и на обязательную нечестность любой официальной прокламации, исходящей из Исламабада, так и к чувствам простых людей, которые, обсуждая официоз в частных разговорах, внешне воспринимают его только как «волшебную сказку» — «в силу привлекательности формы» [Brennan, 1989, p. 135].

Таким образом, мультикультурный текст не рассматривается более только как унифицированное закрытое произведение искусства, которое можно оценивать лишь в эстетических категориях. В зеркале современного литературоведения он предстает как собрание противостоящих дискурсов, которые связаны с конфликтами, простирающимися далеко за рамки границ текста.

Английский язык в произведениях С. Рушди зачастую приобретает непривычные формы, характеризующие его стиль как мультикультурного писателя. Автор использует каламбуры, исполненные комизма ритмические фигуры, слитые воедино слова, а также вставки в текст бомбейского сленга, слова из языков урду и хинди.

На примере одного отрывка из «Сатанинских стихов» можно увидеть, как это делается: «Once (Mhatre recounted) the glass has been visited by the most co-operative of spirits, such a too-friendly fellow, see, so I saw to ask him some big questions. Is there a God, and that glass which had been running round like a

mouse or so just stopped dead, middle of table, not a twitch, completely **phutt, kaput**. So, then, okay, I said, if you won't answer that try this one instead, and I came right out with it, Is there a Devil. After that the glass — baprebap! — began to shake — catch your ears! — slowslow at first, then faster-faster, like a jelly, until it jumped! — ai-hai! — up from the table, into the air, fell down on its side, and o-ho! into a thousand and one pieces, smashed. Believe, don't believe, Mhatre told his charge, but thenandthere I learned my lesson: don't meddle, Mhatre, in what you do not comprehend»[Rushdie, 1988, p. 21].

Обилие придаточных предложений, дефисов и синтезированных слов типа «thenandthere» сплетены вместе в такой уникальной манере, что этот процесс можно сравнить с «“переплавкой” английского языка» [Sanga, 2001, p. 63]. С. Рушди в определенном смысле освобождает английский язык от его колониального прошлого, превращая его на отдельных этапах в новый индо-английский язык. Одним из сторон этого процесса является написание слов на урду и на хинди английскими буквами с придачей новообразованию формы английского слова.

Например, «Дети полуночи» содержат такие слова, как «tamasha» (развлекательная сцена), «goonda» (вор, грабитель, вульгарный человек), «dhobis» (мойщики), «jungle» (нецивилизованные люди, бродяги). Они напрямую вписываются в текст романа. Далее в одном случае за ними следует буквальный перевод на английский, в другом — они смешиваются с другими частями предложения, «тонут» в тексте.

В романе С. Рушди «Прощальный вздох Мавра» одной из типичных речевых формулировок является использование бомбейского варианта английского языка. Например, в речи прабабушки Епифании целый ряд слов приобретает окончание «fy» в силу того, что автор пытается передать специфическое влияние бомбейского диалекта: «speakofy», «mendofy», «rottofy». В то время как эти слова, без сомнения, должны были бы западного читателя озадачить или, по крайней мере, вызвать некоторые колебания по поводу правил чтения этих слов, читатель соответствующего происхождения находит этот язык изначально раскрепощающим, разговорным языком с юмористическим акцентом.

Повествование в приведенном выше отрывке из «Сатанинских стихов», хотя и облечено в форму современного английского языка, в то же время явно отмечено преувеличенным английским акцентом, свойственным якобы разговорной речи «образцового англичанина» при использовании автором таких слов, как «too-friendly», «baprebap», также фраз типа «believe don't believe» и «completely phutt, kaput». Интересно отметить, что автор не дает буквального перевода слова «baprebap», которое означает «Боже мой!». Оно просто вписывается в текст, и повествователь как бы негласно допускает, что читатель должен знать его значение. Автор при этом, как становится ясно, хочет добиться следующего. Во-первых, дать правдоподобное описание индийского характера и его жизненного пространства. Во-вторых, что более важно, перевод термина «baprebap» из индийского контекста и написания на английский — именно «рушдиевский» способ сведения двух языков. Однако в том же самом движении, не давая перевода, автор осознанно передал чувство амбивалентности, ассоциируемое с термином. То есть преднамеренное отсут-

ствие объяснения термину на английском становится формой сопротивления господствующему дискурсу.

По мнению Б. Ашкрофта, отсутствие перевода в постколониальном тексте имеет особую интерпретационную функцию, поскольку «культурное различие не становится внутренним, свойственным тексту качеством, но привносится в результате осуществления таких стратегий. Постколониальный текст, развивая специфические пути одновременного обозначения культурного дистанцирования и наведения мостов над этим дистанцированием, указывает, что язык создает именно «разрыв», скорее, чем опыт (или, по крайней мере, понятие разрыва между различным опытом)» [Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 1989, p. 65].

Таким образом, не давая перевода некоторых слов, мультикультурный автор создает «разрыв» между двумя дискурсами — господствующим британским и мультикультурным, постколониальным. Понятие этого разрыва воплощается также в стратегии автора по включению бомбейского сленга в текст. Вписывая индийский сленговый термин в текст, автор вынуждает читателя (по крайней мере, западного читателя) более подробно знакомиться с индийским культурным контекстом. Различные идиомы и уровни разговорной речи для выражения сцены смерти Насрин Чамчавала создают примечательный «новояз» [Rushdie, 1988, p. 46]. Оппозиции уровней говорения сочетаются диалогически в смысле, заложенном М. М. Бахтиным. Из этого напряжения появляется ощущение того, что диалогичность слова у мультикультурного автора — определено «некое новое качество». По словам исследователя, Р. Бхаруча, «этот процесс напоминает «чатнификацию» (от названия пряного индийского соуса «чатни». — С. Т.) королевского английского, который был пропитан индийскими специями и прожарен в кипящем масле, а напоследок погружен в карри» [Bharucha, 1994, p. 160].

Индийские писатели, писавшие на английском, — Р. К. Нарайан, Мулк Радж Ананд и Вед Мехта — также использовали индийские слова и фразы в английском тексте своих прозаических произведений. С. Рушди строит творческую версию английского, достаточно сильно превышая круг любого индианизированного английского, нежели это имеет место в текстах упомянутых писателей. Уровень изобретательности писателя-мультикультуралиста направлен на то, чтобы передать самые тонкие чувства, воплощающие субконтинентальное индийское сознание в языке, которое включает такие слова, как «gutputty» (разрушенный, распадающийся), «janun» (возлюбленный), «crorepati» (миллиардер), «bhaenchud» (sister-fucker), «cho chweet» (so sweet) и т. д.

Сверхъестественная амбивалентность в природе языка, присущая прозе С. Рушди, передает его интерес к изображению чувства незавершенности, особенно в контексте языка, образ которого представляется не в виде неизменной величины, а как постоянно меняющаяся политическая и социальная конструкция. Вписывая в текст слова бомбейского сленга на английском и помещая их в английский контекст, С. Рушди явно «англизирует» индийские слова. Однако в процессе этого английский язык также не остается без изменений, он «индианизируется».

Иногда мультикультурный автор использует комбинацию английских слов, которые на самом деле на хинди обозначают нечто совсем иное. Напри-

мер, в начале «Сатанинских стихов», когда Чамча и Фаришта падают с неба, Фаришта видит Рекха Мерчант, пролетающую мимо на ковче-самолете. Чамча не в состоянии ее увидеть, потому что она предназначена «только для глаз Джибраила». Джибраил, для того, чтобы донести до Чамчи, что это Рекха, использует фразу «suchmuch thing». Здесь не просто слиты воедино слова «such» и «much», но дело еще и в том, что «suchmuch» на хинди на самом деле обозначает «реалистично» или «правдиво». Цель автора в данном случае состоит не только в том, чтобы использовать индийскую идиому в диалоге, но также указать на уровень мультиконтекстуального языка, присутствующего в его нарративе.

Таким образом, на пересечении литератур, описывающих различные культурные традиции и реалии, мы постоянно сталкиваемся с новыми языковыми формами, своего рода «метаязыком», который становится свидетельством поиска литературой своей сущности. Иными словами, такая кросскультурная, или, точнее, мультикультурная, литература производит метаанализ собственной языковой природы. И это происходит в той зоне, где она словно стремится к нулю, разрушаясь как объект-язык и сохраняясь лишь в качестве метаязыка (Р. Барт) [Можейко, 2001, с. 471]. Подобная рефлексивность литературы по отношению к собственному строительному материалу — языку, — ее способность к приручению языка как реальности открывает новые горизонты возможностей его бытия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H.* The Empire Writes Back. London and New York, 1989
2. *Benjamin W.* The Task of the Translator // Schuller R., Biguenet J. (eds). Theories of Translation. Eds. Chicago, 1992.
3. *Bharucha R.* Rushdie's Whale // Fletcher, M. D., ed. Reading Rushdie. Amsterdam and Atlanta, 1994.
4. *Brennan T.* Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation. L., 1989
5. *Derrida J.* Positions. 1972. // Christie McDonald (ed.). «The Ear of the Other» Lincoln, 1985.
6. *Gramsci A.* Selections from the Prison Notebooks. New York, 1971.
7. *Hall S.* Cultural Identity and Diaspora // Colonial Discourse and Postcolonial Theory (Williams P. & Chrisman L. (eds.). New York, 1994.
8. *Rushdie S.* The Satanic Verses. New York, 1988.
9. *Said E. W.* Orientalism. New York, 1978.
10. *Sanga J. C.* Salman Rushdie's Postcolonial Metaphors. L., 2001.
11. *Theories of Translation.* Eds. R. Schulte and J. Biguenet. Chicago, 1992.
12. *Viswanathan G.* Mask of Conquest: Literary Study and British Rule in India. New York, 1989.
13. *Zabus C.* The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel // The Post-Colonial Studies Reader. New York, 1995.
14. *Алексеев М. П.* Восприятие иностранных литератур и проблемы иноязычия // Труды юбилейной научной сессии. Секция филологических наук. Л., 1946.
15. *Гусейнов Ч. Г.* Проблемы двуязычного художественного творчества в советской литературе // Единство, рожденное в борьбе и труде. М., 1972.
16. *Даниленко В. П.* Русская терминология. М., 1977.

17. Джугашвили Г. Я. Алжирский франкоязычный роман. М., 1976.
18. Михайловская Н. Г. Стиль русскоязычной литературы Севера и Дальнего Востока. М., 1984.
19. Можейко М. А. Метаязык // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001.
20. Набоков В. Искусство перевода // Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996.
21. Рушди С. Стыд // Иностранная литература, № 8, 1989.
22. Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. М., 1971.
23. Филип Ф. П. Современное общественное развитие и проблемы двуязычия // Проблемы двуязычия и многоязычия. М, 1972.

Поступила в редакцию 10. 05. 2014