

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего
образования
«Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»

На правах рукописи

КРАВИНСКАЯ ЮЛИЯ ЮРЬЕВНА

Диалогическая природа презентации гибридной идентичности в литературе
Маорийского ренессанса

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (литература стран Западной
Европы и Северной Америки, а так же ЮАР, Австралии и Новой Зеландии)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель
кандидат филологических наук, доцент
Хлыбова Наталия Александровна

Симферополь - 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1 Теоретико-философский базис вопроса гибридной идентичности в исследовании постколониальной литературы	
1.1. Роль диалога в литературоведческом прочтении понятия «идентичность».....	16
1.2. Генезис гибридной идентичности в постколониальном пространстве диалога культур.....	27
1.3. Постколониальная литература как художественная презентация гибридной идентичности.....	42
1.4. Выводы.....	55
ГЛАВА 2 Новозеландская литература в условиях постколониального пространства	
2.1. Развитие литературного процесса в Новой Зеландии.....	58
2.2. Эволюция концепта «Другой» в дискурсивном поле новозеландской литературы.....	79
2.3. Диалогизм в творчестве авторов Маорийского ренессанса.....	90
2.4. Выводы.....	107
ГЛАВА 3 Своеобразие диалогической природы художественной презентации гибридной идентичности в творчестве В. Т. Ихимаэра, К. Хьюм (Халм), А. Даффа	
3.1. Развитие контр-дискурсивных стратегий в полифонической форме на примере романа «Матриарх» («The Matriarch») В. Т. Ихимаэра.....	111
3.2. Роман «Люди-кости» («The Bone People») К. Хьюм (Халм) как художественный поиск бикультурной модели.....	129
3.3. Отображение кризиса гибридной идентичности в романе «Жили-были воины» («Once were Warriors») А. Даффа	158
3.4. Выводы.....	174
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	177
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	192

ВВЕДЕНИЕ

Проблема идентичности является одним из актуальных направлений исследования в современной гуманитарной науке. Причиной повышенного внимания со стороны исследователей является то, что развитие мировой цивилизации в XX веке внесли кардинальные изменения в идентификационные процессы. Эпоха современности ставит под сомнение целостность идентичности. Тождественность социальной группе (этнической, национальной, религиозной, профессиональной) уже не определяется происхождением индивида в постиндустриальном обществе, что приводит к повышенной изменчивости идентичности современного человека.

Отечественные и зарубежные литературоведы считают актуальным рассмотрение проблемы идентичности для оценки характера влияния идентификационных процессов на художественный мир литературы. Мы исходим из постулата, что литература «...является надежным источником для изучения национальной идентичности... поскольку обладает своей собственной, особой художественной достоверностью...» [68, с. 32]. Художественная достоверность обусловлена тем, что писатель находится в определенных социальных, экономических и политических условиях, которые влияют на его творческий путь. Исходя из постулата М. К. Поповой, данная тема исследования в литературоведении требует комплексного методологического подхода, который позволит не только обогатить литературоведческие исследования результатами изысканий в других гуманитарных направлениях, но и раскрыть характер влияния идентичности на творчество автора и проанализировать пути презентации идентичности в художественном произведении.

Современные процессы межкультурной и межнациональной коммуникации также актуализируют рассмотрение проблемы национальной идентичности в отечественном литературоведении, что отмечает Л. В. Полякова [67, с. 49]. Последствия глобализации, например размывание национальных границ, рост националистических настроений, виртуализация жизненного пространства, оказывают влияние на источники формирования идентичности, способствуют

возникновению новых форм национальной идентичности, носители которых могут ощущать себя частью двух и более культур. Данная социокультурная ситуация была охарактеризована С. Н. Гавровым: «Идентичность выходит за рамки национальных границ, стремление к личностному бессмертию находит свое выражение в формах гетерогенной солидарности» [20, с. 505]. Иными словами, в творчестве возникает стремление к субъективности в порождении образов и идей как путь к идентификации. Стюарт Холл видит в этом процессе еще одно проявление постмодернизма, в котором возникает нескончаемое повторение самого себя в различных культурных плоскостях [134, с. 1]. В результате идентификационный поиск и возникающие на этом пути кризисы оказываются все более востребованными темами в современной литературе.

Заявленный комплексный методологический подход к вопросу национальной идентичности в литературе требует рассмотрения ряда научных работ в сфере философии, культурологии, социологии. Такие вопросы как источники формирования и предпосылки изменчивости идентичности, влияние дихотомии «Я–Другой», нарративная природа идентичности рассмотрены философами XX века, среди которых, М. Фуко [129], Ж. Лакан [48;49], П. Рикер [70], Ж. Делез и Ф. Гваттари [25; 26], М. Бубер [14; 15], С. Хантингтон [142]. Понимание идентичности Э. Эриксоном [92; 93], который сформулировал определение понятия как изменчивой характеристики индивида в возрастной психологии, и Дж. Г. Мидом, который изучал влияние социума на формирование идентичности, также необходимо принять во внимание в исследовании презентации национальной идентичности в литературе. В рамках расширения понятийной базы исследования необходимо затронуть научные труды И. Хассана [135], Ф. Джеймисона [151], С. Холла [134], Ж.-Ф. Лиотара [50]. Кроме того, в теоретическую базу исследования входят научные работы таких отечественных ученых как Астафьева О. Н. [5], Евсеева Л. Н. [30], Симонова О. А. [76], Жукова О. И. [34], Ильин И. П. [36; 37; 38], Чхартишвили Г. [96], Колесников А. С. [43], Кочетков В. В. [44],

Крылов А. Н. [45], Орлова Э. А. [63], Шапинская Е. Н. [90], Абушенко В. Л. [1; 2], Библер В. С. [10; 11].

Особое внимание в рассмотрении художественной литературы как источника изучения идентичности привлекает творчество писателей, которые прошли становление на стыке двух и более национальных культур. Они ощущают себя частью нескольких культурных пространств, что делает их идентичность крайне изменчивой, предопределяет наличие кризисного начала и мотивирует презентовать данное идентификационное состояние в творчестве. Соответствующие культурные условия возникают при длительном взаимном проникновении двух культур, примером которого является постколониальное пространство. Под постколониальным культурным пространством в данной работе понимается ареал распространения колониальной политики Британской империи, в результате которой литературный процесс в бывших колониях оказался англоязычным полностью или частично. Процесс колонизации создал историко-культурную платформу для взаимодействия культур на основе неравенства бинарной оппозиции «колонизатор-колонизированный», в котором сформировался ряд англоязычных национальных литератур на территории постколоний. Исследования таких зарубежных ученых как Э. Саид [72], Ф. О. Фанон [129], Г. Ч. Спивак [182], Х. К. Бхабха [105], Р. Янг [198], С. Дьюринг [123; 124], Э. МакКлинток [162] являются теоретико-методологической основой изучения англоязычного творчества колонизированных в прошлом этносов, предпосылок его возникновения.

Примером англоязычных постколониальных литератур является творчество писателей Индии, Канады, ряда африканских стран, Австралии и Новой Зеландии, стран Карибского бассейна. Но литературный процесс в бывших колониях и территориях влияния Британской метрополии подвержен также влиянию специфического историко-культурного фона, сложившегося в данных регионах. В результате понятие «постколониальная литература», которое трактуется литературоведом П. Брианзом как англоязычное литературное творчество народов, колонизированных в прошлом Британской империей [110], включают в

себя различные литературные явления. Некоторые из них – литература «переселенческих обществ» (Канада, Австралия, Новая Зеландия), литература диаспор, эмигрантская литература (афроамериканские писатели, китайско-американские писатели), литература этнических ренессансов (этноамериканские писатели, англоязычные авторы-маори).

Центральное положение темы идентичности в творчестве авторов-постколониалистов обусловлено тем, что в постколониальной литературе как элементу культурного возрождения бывших колоний «важнейшим является очевидное возникновение новых концепций, позиционирование авторов и героев с их собственных личностных, психологических, культурологических позиций, а не с позиции представителей страны-колонизатора» [91, с. 516]. В свете данного постулата художественная презентация национальной идентичности, сложившаяся в реалиях постколониального пространства, является возможностью раскрыть представление о мире колонизированного в прошлом этноса, создать новые субъективные образы, альтернативные по отношению к тем, которые были навязаны метрополией. Постколониальные литературы, возникшие в культурном пространстве взаимодействия культуры метрополии и бывших колоний, рассматриваются корпусом литературоведческих исследований, среди которых стоит выделить труды таких зарубежных исследователей как П. Брианз [110], С. Слемон [178; 179], М. Л. Прэтт [170], Т. Д'ан [117;118], Э. Боммер [108], Дж. Вискер [197]. Значимый вклад в исследование постколониальных литератур внесли ученые Б. Эшкрофт, Г. Гриффитс и Х. Тиффин, авторы коллективной монографии «Империя пишет ответ: Теория и практика в пост-колониальных литературах» («The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures», 1989) [101].

Среди отечественных исследователей в трактовке постколониального пространства как базы развития постколониальной литературы мы обращаемся к научным трудам Тлостановой М. В. [81; 82; 83; 84; 85], Ионова И. Н. [39; 40], Николаевой О. В. [58; 59], Оводовой С. Н. [60]. Кроме того, исследование англоязычного творчества авторов-маори требует понимания историко-

культурного контекста Новой Зеландии, который представлен в научных работах Миронова С. П. [54; 55], Тимошенко В. Н. [80], Стефанчук Л. Г. [78], Ряховской Е. А. [71]. Также нами рассматривается понятие «этнический ренессанс» или «этноренессанс» по отношению к Маорийскому ренессансу (1970-2000 гг.). Данное явление культурного возрождения национальных коренных меньшинств без обретения государственности освещено в отечественных исследованиях Октябрьской И. В. [62], Окладниковой Е. А. [61], Курбачевой О. В. [47]. В литературоведении творчество представителей этнического ренессанса исследовано на примере американских писателей индейского происхождения Егоровой И. Н. [31]. Также, литература Гарлемского ренессанса затрагивается в исследованиях Пановой О. Ю. [66].

Национальная идентичность как тематическая доминанта произведений авторов-постколониалистов неоднократно рассматривалась в литературоведческих исследованиях, что привело к созданию ряда литературоведческих исследований. Отечественные литературоведческие исследования проблемы национальной идентичности в постколониальном контексте могут быть разделены, исходя из национального и географического критериев, на следующие направления: анализ творчества авторов с афроамериканскими, этно-американскими корнями [31; 66], представителей переселенческих обществ [24; 32; 70], авторов-постколониалистов в британской литературе [86; 87; 88; 89; 74; 75], представителей диаспорных литератур [42; 17]. Вопрос национальной самоидентификации также рассматривается исследователями франкофонной литературы [13; 56; 57]. Исключительное значение для данного исследования представляют работы Толкачева С. П. «Мультикультурный контекст современного английского романа» (2005) [87] и Сидоровой О. Г. «Британский постколониальный роман последней трети XX века» (2005) [74]. Кроме того результаты изысканий литературоведов Поляковой Л. В. [67], Лушниковой Г. И. [52], Поповой М. К. [68], Якушкиной Т. В. [99], Дорогавцевой И. С. [28], Бутениной Е. М. [17] также вносят

существенный вклад в исследование современной литературы как источника изучения идентичности индивида.

Творчество авторов-маори, представителей Маорийского ренессанса (1970-2000 гг.), остается малоизученным в отечественном литературоведении, как и презентация гибридной идентичности в их творчестве. Следует отметить русскоязычную критическую работу новозеландских исследователей Марка Уильямса и Евгения Павлова, в которой дан критический обзор творчества таких авторов как Керри Хьюм (Халм), Вити Тамэ Ихимаэра в контексте понятия «малая литература» [65]. Также М. С. Галахова предприняла попытку критического анализа поэтики В. Т. Ихимаэра на примере романа «Верхом на ките» («Whale Rider», 1987) [22]. Выявляя маорийскую составляющую в художественном произведении, исследователь приходит к выводу, что гибридная природа идентичности маори определяет развитие литературной традиции этноса.

В попытке сформулировать рамки исследования национальной идентичности в литературоведении, мы базируемся на постулате Л. В. Поляковой, что в исследовании национальной идентичности сквозь призму литературной критики необходимо обратить внимание на такие аспекты явления как поэтика, средства презентации, образная система национальной идентичности. [67, с. 50–51]. Иными словами, при исследовании художественной презентации национальной идентичности в произведении необходимо выявить какими художественными средствами и приемами была достигнута поставленная поэтическая задача.

Исходя из того, что исследуемое англоязычное творчество авторов-маори возникло в постколониальном пространстве как результат взаимного влияния культуры метрополии и культуры колонизированного этноса, нами видится перспективным применение теории диалога М. М. Бахтина для анализа средств художественной презентации идентичности. По словам С. П. Толкачева, «диалогическое как нельзя лучше подходит в качестве инструмента исследования сложной структуры постколониальной идентичности как категория объединяющая, включающая интерактивный отклик, который ломает старое и

открывает что-то новое» [87, с. 93]. В рамках теории диалога мы рассматриваем взаимодействие культур как диалогические отношения и анализируем авторские художественные средства и приемы в презентации идентификационных процессов в диалоге. М. М. Бахтин утверждал, что текст – это воплощение голоса человека, который обращается к другому человеку, и это находит воплощение в изучении образа Другого для понимания идентичности, процесса ее формирования и того, как диалог в нарративной презентации отображает идентификационные процессы. В данном свете полифоничность романной формы выполняет функцию дискуссионной площадки, на которой представители колонизированных в прошлом этносов получают возможность представить собственное «я», предложить альтернативное мироощущение Другого, что еще раз подтверждает ценность художественной литературы как источника для изучения идентичности.

Развивающийся диалог культур в рамках постколониального пространства повышает уровень изменчивости идентичности, манифестацией которой выступает гибридность, что проецируется авторами-маори в художественных произведениях в форме диалога. При этом мы базируемся на постколониальном прочтении гибридности Х. К. Бхабха, который изложил основные постулаты гибридности идентичности и культуры в целом в постколониальном пространстве в работе «Местонахождение культуры» («The Location of Culture», 1994) [105]. Также, в данном исследовании рассматривается постулат Х. К. Бхабхи о формировании «третьего пространства изложения» [105, с. 37], которое понимается нами в рамках теории диалога как территория пограничья между культурами, взаимодействующими в постколониальном поле. Формирование идентичности на основе процессов гибридизации определяет своеобразие творчества авторов-маори и диалогическую природу художественной презентации гибридной идентичности.

Актуальность темы диссертационного исследования презентации гибридной идентичности в англоязычном творчестве авторов-маори обусловлена необходимостью расширения рамок исследования изменчивости национальной

идентичности и ее влияния на художественную литературу. Рассмотрение диалогической природы художественной презентации гибридной идентичности в творчестве авторов-маори позволяет проследить трансформацию европейского литературного канона в литературе Новой Зеландии и, тем самым, дополнить понимание мирового литературного процесса как многогранного и гетерогенного явления.

Цель настоящего исследования состоит в том, чтобы выявить предпосылки возникновения и своеобразие диалогической природы презентации гибридной идентичности в англоязычной прозе авторов-маори периода Маорийского ренессанса (1970-2000 гг.). Для осуществления поставленной цели требуется решить следующие **задачи**:

- 1) раскрыть междисциплинарный характер понятия «идентичность» и роль языка и культуры в ее формировании;
- 2) рассмотреть теорию диалога М. М. Бахтина в свете роли Другого в понимании идентичности;
- 3) охарактеризовать причины формирования гибридной идентичности в постколониальном пространстве как территории диалога культур;
- 4) определить категориальные границы понятия «постколониальная литература» и роль этнических ренессансов в развитии литературного процесса;
- 5) охарактеризовать этапы развития новозеландской литературы и определить место творчества представителей Маорийского ренессанса в национальной литературном процессе;
- 6) выявить специфические черты полифонии романной формы в творчестве представителей Маорийского ренессанса;
- 7) провести литературоведческий анализ художественной презентации гибридной идентичности в творчестве представителей Маорийского ренессанса.

Объектом исследования является творчество англоязычных авторов-маори периода Маорийского ренессанса (1970-2000 гг.), культурного возрождения национального коренного меньшинства Новой Зеландии. **Предметом исследования** выступает художественная презентация гибридной идентичности маори в англоязычном творчестве авторов Маорийского ренессанса. **Материалом** для литературоведческого анализа выступают такие произведения как роман В. Т. Ихимаэра «Матриарх» («The Matriarch», 1986), роман К. Хьюм (Халм) «Люди-кости» («The Bone People», 1983), роман А. Даффа «Жили-были воины» («Once were Warriors», 1990).

Научная новизна исследования обусловлена тем, что впервые в отечественном литературоведении исследуемый корпус произведений рассматривается как источник художественного осмысления гибридной идентичности маорийского этноса авторами Маорийского ренессанса. Концепция исследования диалогической основы выявленных художественных приемов и средств, которая предусматривает междисциплинарный подход к теоретическому базису изысканий, также является инновационной для отечественной научной мысли. Характеристика творчества авторов-маори как постколониального через дискурсивный критерий, обоснование концептуальной связи уровня диалогизма с характером идентификационной гибридности авторов, определение историко-культурной, символической специфики полифонии проанализированного поэтического материала определяет научную новизну полученных результатов. Также, исследуемый корпус произведений не был переведен на русский язык, и это одна из первых возможностей для отечественных литературоведов оценить художественный мир и образность англоязычного творчества авторов-маори.

Методы исследования. Центральную роль в методологии исследования играет культурно-исторический, типологические подходы. В ходе исследования используются такие методы, как сравнительно-исторический, биографический, герменевтико-интерпретационный, метод нарративного анализа. Применяя сравнительно-исторический метод, нами был выявлен характер влияния европейского литературного канона на англоязычную прозу авторов-маори и на

литературный процесс Новой Зеландии в целом. Биографический метод позволяет нам провести анализ связи между процессом формирования гибридной идентичности, мировоззрения автора и эволюцией магистральных тем в творчестве, выбором художественных приемов и образов для их сюжетного отображения. Герменевтико-интерпретационный метод применен для того, чтобы выявить, какими художественными средствами отображена гибридная идентичность в художественном тексте, и интерпретировать роль диалога в данной презентации. С помощью метод нарративного анализа выявлены типичные для рассматриваемых авторов нарративные стратегии и определен их контр-дискурсивный характер. Настоящее исследование опирается на понимание концепта «гибридность» Х. К. Бхабха и теорию диалога М. М. Бахтина, чей анализ литературного наследия Ф. М. Достоевского также выступает методологическим источником.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что было сформировано представление о специфике развития литературного процесса в Новой Зеландии. В ходе анализа литературной традиции маори как части новозеландской литературы были охарактеризованы этапы становления литературы колонизированного этноса, что может послужить моделью для характеристики других примеров творчества авторов-автохтонов в постколониальном пространстве. Проведенный комплексный литературоведческий анализ художественных произведений является примером применения теории диалога для исследования художественной презентации гибридной идентичности в постколониальном тексте, методика которого может быть применена в дальнейшем на новом объекте исследования. В общетеоретическом плане выбранная методологическая база исследования, а именно теория диалога М. М. Бахтина, раскрывает связь между развитием межкультурного диалога и национального литературного процесса, что говорит о междисциплинарной составляющей данного исследования.

Практическая значимость. Результаты данного исследования могут быть инкорпорированы в курс истории мировой литературы, или предложены как

теоретический и практический базис для изучения постколониальной литературы Новой Зеландии. Применение результатов исследования в подготовке обучающихся по направлениям «Филология (английский язык и литература, перевод)», «Педагогика (преподавание иностранных языков)» позволит повысить языковые компетенции будущих специалистов, так как исследуемый корпус произведений не переведен на русский язык. Кроме того, исследование англоязычного творчества авторов-маори способствует популяризации современной новозеландской литературы, мало известной широкому кругу отечественных читателей.

На защиту выносятся следующие положения:

На защиту выносятся следующие положения:

1. Язык как элемент культуры выступает источником формирования идентичности, укрепляет тождественность через языковую презентацию различия и дискурсивно выражает изменчивость национальной идентичности посредством построения диалогического взаимодействия с Другим, примером которого является литературный текст.

2. Литературное произведение, несущее авторскую идею, как в национальном дискурсе, так и в диалоге культур, указывает на ценность художественного осмысления идентификационных процессов в литературе.

3. Развитие литературного процесса в постколониальном пространстве происходит в ходе становления диалога культур, который ограничен бинарной оппозицией колониальности, что приводит к возникновению англоязычной литературной традиции коренных этносов, обладающих гибридной идентичностью.

4. Литературный процесс подвергается гибридизации, что находит отражение в диалогической природе постколониальной литературы в целом, которая позволяет отобразить элементы обеих культур во взаимодействии.

5. Творчество авторов-автохтонов проходит три этапа становления: копирование эстетики метрополии, ностальгия по доколониальной культуре,

литература сопротивления, которая представляет собой творчество авторов-маори периода Маорийского ренессанса в новозеландской литературе

6. Литература Маорийского ренессанса характеризуется присутствием контр-дискурсивных стратегий, направленных на создание литературного «ответа» представителям переселенческой культуры как наследникам колонизаторов, что указывает на высокий уровень диалогизма литературы исследуемого периода.

7. Творчество авторов Маорийского ренессанса как литературное явление, возникшее на основе авторской гибридности, характеризуется языковой детерриториализацией, политичностью нарратива, коллективностью репрезентации, которые проявляются в полифоничной романной форме, в которой позиции участников выражены через внутренний диалог, диалог поколений, диалог автор-читатель.

8. Темы насилия, изоляции, вплетенные в канву произведений, свидетельствуют о кризисе гибридной идентичности героя и эксплицируются в художественном переосмыслении символов культуры маори и переселенческого общества.

9. Нарративные стратегии авторов Маорийского ренессанса построены на частой смене нарратора, вовлечении читателя в диалог, создании ярких речевых характеристик персонажей.

10. Художественный прием противопоставления создает художественную модель бикультурного пространства Новой Зеландии, в котором представители маорийского этноса, переселенческого общества строят диалог.

11. Типичным героем для творчества представителей Маорийского ренессанса является подросток как Другой, чей образ наделен крайней изменчивостью гибридной идентичности и изображен с глубоким психологизмом, который раскрывает динамику развития идентификационных процессов.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации изложены в 15 публикациях в научных изданиях. Начиная с 2015, четыре из опубликованных статей изданы в рецензируемых научных журналах,

рекомендованных ВАК Российской Федерации для публикации научных результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, среди которых «Маорийский ренессанс 1950-2000: репрезентация национального возрождения в литературе» (2015), «О дискурсивных связях постколониального нарратива с постмодернизмом» (2015), «Деконструкция метарассказа в постколониальном тексте. Преломление христианского кода в романе Кери Хьюм “The Bone People”» (2020) в соавторстве с Хлыбовой Н. А. . Статья «Специфика постколониального текста переселенческих обществ Австралии и Новой Зеландии: сравнительный аспект» в соавторстве с Полховской Е. В. опубликована в Вестнике Томского государственного университета (2020), который индексируется в базе данных «Web of Science Core Collection».

Результаты исследования были представлены в докладах на следующих конференциях: Международный научный конгресс «Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы» (Симферополь, 2018, 2019, 2021 гг.), Международная междисциплинарная научная конференция «Конвергентные технологии XXI: вариативность, комбинаторика, коммуникация» (Симферополь, 2018, 2019, 2020, 2021 гг.).

Структура работы соответствует поставленным задачам исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка, включающего 198 источников

ГЛАВА 1 Теоретико-философский базис вопроса гибридной идентичности в исследовании постколониальной литературы

1.1. Роль диалога в литературоведческом прочтении понятия «идентичность»

Понятие «идентичность» имеет междисциплинарную природу и для его анализа в рамках теоретической части исследования художественной презентации идентичности в литературе необходимо учитывать результаты исследований в таких гуманитарных областях как философия, психология, социология, культурология. Обращаясь к философским источникам, понятие трактуется как «...соотнесенность чего-либо («имеющего бытие») с самим собой в связности и непрерывности собственной изменчивости и мыслимая в этом качестве («наблюдателем», рассказывающим «себе» и «другим» о ней с целью подтверждения ее саморавности)» [2, с. 382]. Данное прочтение идентичности подчеркивает присутствие дихотомии тождественность–изменчивость как структурообразующей.

Исследование тождественности как антологической категории идентичности уходит корнями в античную философию. Так, Платон, Аристотель, Парменид рассматривали тождество как понятие, предшествующее идентичности, с метафизической точки зрения, а неоплатоники – связь изменчивости с постоянством. В дальнейшем, был предпринят более глубокий анализ тождества философами Средневековья и Нового времени. Была предпринята попытка обосновать совпадение реальности и процесса ее познания, бытия и мышления, сравнивая, например, тождество индивида с тождеством представителем животного мира для того, чтобы выявить разницу между человеческой и животной сущностью без опоры на божественной происхождение [63, с. 89]. Рефлексивное начало в понимании самого себя выходит на первый план, например, в теории воспоминания Дж. Локка [51, с. 387–388], что получило развитие в мыслях Д. Юма о способности общества влиять на формирование идентичности [98]. Это предопределило развитие идей о формировании

идентичности в культурном пространстве, о ее связи с символическим началом культуры и обоснованностью внутренними процессами познания самого себя.

С развитием психологии сформулировано определение понятия «идентичность» американским психологом, Эриком Эриксоном, который рассматривал идентичность как процесс, сосредоточенный в сущности человека и культуры, к которой данный индивид принадлежит [92, с. 340]. Ученый разработал теорию восьми стадий взросления человека, и обретение идентичности как уверенности в собственном постоянстве, тождественности во времени и пространстве, а также соотнесенности с группой людей выступает одним из основных условий перехода из подростковой стадии, возрастной период 12–20 лет. Понимание формирования идентичности Э. Эриксоном как элемента процесса взросления послужило нам в качестве теоретического базиса для анализа художественной презентации идентичности типичного героя-подростка в англоязычной прозе авторов-маори.

В рамках социологических исследований Джордж Герберт Мид использовал термин “self” как аналог понятия «идентичность», анализируя процесс отождествления с различными группами, сформированными на основе дискурсивных, культурных ориентиров. Отталкиваясь от идеи, что идентичность формируется при взаимодействии с группой людей, Дж. Г. Мид ввел термин «обобщенного Другого»: «Организованное сообщество (социальную группу), которое обеспечивает индивиду единство его самости, можно назвать обобщенным другим. Установка обобщенного другого есть установка всего сообщества» [4, с. 123], что раскрывает влияние социальных факторов на формирование идентичности. Базируясь на исследованиях Дж. Г. Мида, нами определена конструктивная роль Другого для формирования идентичности – процесса, включающего в себя интеракцию индивида с последним в различных социальных ситуациях. Это обуславливает наше внимание к образу Другого в исследуемом пласте литературы Новой Зеландии.

Трактовка понятия «Другой» (иной, чужой) была предпринята различными мыслителями. Расцвет дуализма в классической европейской философии дал

понимание Другого как «другое Я», «второе Я», «инобытие». В XVII–XIX вв. этноцентрические и ксеноцентрические модели исключали Другого из дискурсивного поля путем четкого определения понятия нормы для общественного сознания [90]. В XX в. плюрализация идей привела к появлению множества подходов к изучению Другого, таких как диалогический, эволюционистский, постструктуралистский, феминистический, постколониальный. Другой, как понятие, был представлен в различных контекстах: антагонизм Другого [175], Другой как участник диалога [7; 9; 15, Х.-Г. Гадамер), присутствие Другого в бессознательном [48; 49], Другой как маргинальный [129], Другой как не-европейское Я, восточный человек [72]. Инаковость в культуре, ее признание или остракизм различных групп по этническому, национальному, расовому признаку дают пищу не только для новых межкультурных, межэтнических конфликтов, но и привлекает писателей-постколониалистов. Стремление уйти от антагонизма с Другим, деконструировать дуалистическую идею «свой–чужой» требует глубокого осмысления проблемы Другого для колонизированных в прошлом национальных меньшинств.

Философы XX века внесли значительный вклад в расширении категориального поля понятия «идентичность». Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Ж. Делез, Ж. Деррида высказали сомнения относительно первичности тождества в осмыслении реальности и индивидуальной идентичности на фоне усложнения идентификационных процессов в эпоху постмодернизма. Возникшая тенденция на увеличение изменчивой составляющей в структуре идентичности привела к рассмотрению ряда идентификационных характеристик: различие [26], нарративность [77; 50], дискурсивность на основе дихотомии «Я–Другой» [175; 14; 15; 7; 9]. Данные характеристики раскрывают сложность структуры идентичности, так как с их помощью онтологические категории идентичности, тождественность и изменчивость, понимаются как многоуровневые структуры.

Ж. Делез и Ф. Гваттари подчеркивали центральность характеристики «различие» в формировании идентичности из-за темпоральной соотнесенности и изменчивости личности. В работе «Различие и повторение» («Difference et

Repetition», 1969) Ж. Делёз видит в различии не понятие, а функцию [140, с. 51], условие появления эмпирического разнообразия и источник повторения, что регулирует процесс создания репрезентации [29, с. 117, 121]. «Различие в себе» и вытекающее из него «повторение для себя» [29, с. 88] стало толчком для исследования множественности идентичности, возникающей при идентификации индивида с различными группами, и для размывания идеи тождественности национальной группе, что было освещено в работах Ж. Бодрийера, Р. Дебрэ. На основе представленных идей о различии развита постструктуралистская критика идентичности, в которой освещена проблема распада, расщепления идентичности, кризисная природа множественной идентичности.

Идея о множественной идентичности получила отражение в обращении исследователей к социокультурной доминанте в процессе формирования идентичности. Так, М. В. Глостанова, исследователь постколониального и мультикультурного пространства, охарактеризовала истоки множественности следующим образом: «... он [индивид] контекстуально определен своей историей, религией и языком, полом и сексуальной ориентацией, культурой и обществом, временем, в котором живет и т.д.» [81, с. 192]. Множественная идентичность ставит под сомнение существование целостной личности, что отражено в исследованиях Ж. Лакана как фрагментарный «дивид», «расщепленный субъект со своими историями, которые могут меняться, перераспределяя структуру субъективности» [76, с. 52]. Постулаты Ж. Лакана о фрагментарности личности нашли продолжение в теории гибридности Х. К. Бхабхи, которая трактует специфику идентификационных процессов в постколониальном пространстве, создающем историко-культурный контекст развития литературного процесса Новой Зеландии.

Нарративность как характеристика идентичности указывает на роль языка и текста в идентификационных процессах и подтверждает тезис, что литература является источником понимания идентичности. Природа связи языка и идентичности раскрыта в тезисах Ж. Лакана, что «бессознательное выстроено как язык» [48, с. 25], «язык с его структурой возникает раньше, чем конкретный

субъект на определенной стадии своего умственного развития в него входит» [49, с. 56]. Что касается текста как формы языкового кодирования информации, то его роль для формирования идентичности раскрыта в теории метарассказа Ж.-Ф. Лиотара. Под метарассказом ученый понимает объяснительную систему, скрепляющую культуру и оправдывающую действия общества [50, с. 10–14]. Будучи носителями информации об окружающем мире и его рефлексивном осмыслении индивидом, метарассказы вписаны в идентичность индивида как легитимизирующие скрепы тождественности. «Прочитывая» окружающие его метарассказы, индивид приобретает эстетический опыт, который рассматривается как форма познания [21, с. 142–143], а сформированная в ходе этой деятельности идентичность является нарративной (повествовательной) [70, с. 19]. В XX веке универсальность метарассказов оказывается ослабленной из-за постмодернистских практик, что приводит к различным трансформациям идентичности. Так, одним из результатов распада европоцентристского метарассказа является формирование гибридной идентичности в постколониальном пространстве, художественная презентация которой является одной из центральных тем в постколониальной литературе.

Изучение влияния дихотомии «Я–Другой» на идентичность приводит к пониманию дискурсивного начала идентичности. Ж.-П. Сартр подчеркивал: «Другой присутствует в каждой клеточке моего сознания, он пронизывает его насквозь, вот почему я готов принять себя таким, каким я предстаю перед взглядом Другого» [175, с. 333]. Это перекликается с идеями Ю. Хабермаса о реализации идентичности через присутствие Другого, выступающего субъектом сравнения и отражения личности индивида [3, с. 8–9]. Тем самым, понимание идентичности невозможно без диалога с Другим. М. Бубер первым высказал тезис о диалогичной сущности человеческого сознания: «Это [диалог] прежде всего нечто, возникающее между существом и существом, подобное чему нельзя найти нигде в природе... <...> Она [эта искомая величина] делает человека человеком...» [14, с. 230]. М. Бубер определил важность момента «встречи»: «Он [феномен откровения] состоит в том, что человек выходит из момента высшей

встречи уже не таким, каким он вступил в него; момент встречи не переживание, здесь что-то происходит» [15, с. 65]. Преломление данной идеи нами просматривается в литературоведческой теории «контактной зоны» М. Л. Прэтт [170], в которой Другой, представитель колонизированной культуры, встречается с колонизатором, что создает уникальные условия для возникновения новых форм идентичности и бурного развития литературного процесса.

Рассматривая дискурсивность как характеристику идентичности, обратимся также к теории дискурса М. Фуко, который определил дискурс как «совокупность высказываний» [129, с. 62], обладающую «...полем фактов дискурса, на основании которого мы конструируем единства» [129, с. 71]. Разнообразные формы дискурса – политический, повседневный, литературный и т.д. – переплетаются друг с другом и создают базис для формирования идентичности как дискурсивной конструкции. События и поступки, значимые для идентификационного процесса, презентуются диалогически индивидом и становятся дискурсивно зримыми в единстве художественной практики и экстралингвистических факторов. Исходя из этого, диалог в литературе играет важную роль для презентации идентичности героя, так как позволяет раскрыть ее сложную многоуровневую структуру через отображение различных дискурсивных связей, представленных в художественном тексте.

Михаил Михайлович Бахтин расширил теорию диалога М. Бубера, и его понимание роли Другого. Согласно М. М. Бахтину, в двухмерной плоскости диалогических отношений наиболее полно раскрываются личностные характеристики индивида с помощью анализа взаимодействия с Другим, который обладает «внезаходимостью понимающего – во времени, в пространстве, в культуре» как «самый мощный рычаг понимания» [9, с. 353–354]. Роль Другого для раскрытия идентичности заключается в том, что Другой обладает способностью дополнить ограниченное видение Я, и это позволяет индивиду познать и идентифицировать себя через интеракцию с Другим. Ученый пишет: «Я осознаю себя и становлюсь самим собою, только раскрывая себя для другого, через другого и с помощью другого. Важнейшие акты, конституирующие

самосознание, определяются отношением к другому сознанию (к ты)» [9, с. 329–330]. Иными словами, познание идентичности индивида происходит через видение Другого, и это возможно в условиях диалога с Другим. Следовательно, в диалоге как в языковом поле познания идентичности проявляется ее нарративность, в то время как через понимание диалога как процесса взаимодействия и источника развития дискурса – ее дискурсивность.

Вопрос текстуальности процесса самовыражения человека, что нами понимается как проявление нарративного начала идентичности, затрагивает и сам М. М. Бахтин: «Человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (говорит), то есть создает текст (хотя бы и потенциальный)» [9, с. 301]. При этом ученый утверждает, что единицей речи является «...не изолированное монологическое высказывание, и не психофизиологический акт его осуществления, а социальное событие речевого взаимодействия, осуществляемое высказыванием и высказываниями» [19, с. 104]. Иными словами, диалог как единица речи, может рассматриваться как центральный элемент художественной презентации идентичности в произведении.

Что касается различия как характеристики идентичности, взаимодействие с Другим позволяет индивиду выразить свою уникальность через создание образов в дискурсивной плоскости диалога. Это ведет к эмпирическому разнообразию, условием которого, по словам Ж. Делеза и Ф. Гваттари, и является различие в изменчивой структуре идентичности, что нами рассмотрено ранее. Диалог оказывается полем повторения постмодернистской интерпретации образов, которые дают понимание идентичности индивида путем слияния, сочетания многих голосов в диалогической форме. В подтверждение этому М. М. Бахтин рассматривал диалог не буквально, как спор, полемику, а как потенциальный инструмент для изучения культуры и сознания индивида: «Диалогические отношения... – это почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни... <...> Где начинается сознание, там ...начинается и диалог» [7, с. 51]. Так, диалог с Другим, который стал более продуктивным с ростом постмодернистских явлений

в культуре XX века, становится не только источником познания идентичности, но и источником ее формирования через повторение образов, отражающих различие. Это повлияло на художественную презентацию идентичности в современной литературе, чей акцент смещен на раскрытие различий в динамике диалога.

Присутствующая в структуре идентичности тождественность усиливается через раскрытие различий в диалоге. В момент встречи с Другим возникает граница, как механизм идентификации посредством очерчивания различий, например, этнического, социокультурного, гендерного характера. Так, М. М. Бахтин пишет: «И все внутреннее не довлеет в себе, повернуто вовне, диализировано, каждое внутреннее переживание оказывается на границе, встречается с Другим, и в этой напряженной встрече – вся его сущность» [9, с. 330]. Выстроенная граница существует в условиях развития диалога с Другим, а сформированная на данной границе тождественность предопределяет усиление, углубление диалога с Другим. В связи с этим, диалогическая составляющая занимает все большее место в художественной презентации идентичности как форма отображения тождественности.

В плоскости данного исследования мы обращаемся к виду литературного диалогизма, представляющему собой коммуникацию между персонажами, который был проанализирован ученым в книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929) [7]. М. М. Бахтиным были выявлены внутренний и внешний диалоги в творчестве Ф. М. Достоевского, определена уникальность поэтики писателя в полифоничности романной формы, в отличие от «европейского монологического (гомофонического) романа» [7, с. 13]. Результатом полифонии, по мнению М. М. Бахтина, было раскрытие личности героя в противопоставлении «самосознанию каждого героя в отдельности не свое сознание [автора], объемлющее и замыкающее его извне, но множественность других сознаний, раскрывающихся в напряженном взаимодействии с ним и друг с другом» [7, с. 175]. Иными словами, с помощью диалога как художественного приема, отображающего взаимодействие героев, автор раскрывает специфичность идентификационных процессов в том или ином культурном контексте. Это

особенно актуально для художественной презентации таких форм идентичности как гибридная, обладающая высоким уровнем изменчивости.

Также, М. М. Бахтин развивает мысль о позиции автора, который выступает «внезаходимым партнером» [7, с. 316], реализацией Другого для героя. Ученый подчеркивает, что герой не является самореализацией автора, а приобретает единственность своего Я: «Это чужое сознание, оно раскрывается как вне и рядом стоящее, с которым автор вступает в диалогические отношения» [9, с. 326–327]. Понимание автора как Другого для героя, являющегося не проекцией автора, а самостоятельной личностью приводит нас к еще одному диалогу: герой–автор. М. М. Бахтин так пишет об этой форме диалогизма: «Герой для автора не «он» и не «я», а полноценное «ты», то есть другое чужое полноправное «я» («ты еси») [6, с. 74]. Данная форма диалога находит отражение в позиции постколониального автора, который, обладая расщепленностью идентичности, опирающейся на культуры колонизированного и колонизатора, дистанцируется от идентификационного поиска героя и ведет с ним диалог. Данная авторская позиция наделяет его способностью эстетически понять и раскрыть идентичность героя, не навязывая собственный идентификационный выбор.

Нами также учитывается понимание М. М. Бахтиным художественного произведения как «печатного речевого выступления», которое «является элементом речевого общения» [19, с. 104]. Будучи частью диалога, произведение становится «репликой» в диалоге с читателем, критиком, культурой и во внутреннем диалоге самого автора. Текст опирается на предшествующие тексты, пласты культуры, и дает ростки в последующем культурном развитии. Его потенциал раскрывается при рассмотрении этих связей, несущих диалогический характер. Так, М. М. Бахтин пишет: «...произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литератур подготавливаются веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. <...> Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в большом времени, ...более интенсивной и полной жизнью, чем в современности» [9, с. 350]. Если мы обратимся к литературе Маорийского

ренессанса, то роль произведения как реплики, высказывания автора приобретает особое значение. Творчество авторов-маори нацелено на возрождение автохтонной культуры и создано на основе как доколониального, так и постколониального опыта этноса. Двойственность данного наследия приводит к повышению значимости диалога внутри произведения как инструмента понимания взаимодействия двух различных историко-культурных контекстов внутри одного литературного канона. С другой стороны, произведение, полифонически построенное, служит репликой в диалоге с бывшей метрополией на позиции Другого.

В свете понимания произведения как полифонической платформы художественного осмысления взаимодействия различных историко-культурных контекстов принимается во внимание постулат М. М. Бахтина, что диалогические отношения свойственны не только индивиду, но и национальным культурам. Отталкиваясь от идеи о равноценности образов культуры, В. С. Библер определяет культуру как форму одновременного бытия и взаимодействия людей прошлых, настоящих и будущих культур [11, с. 34]. Развивая данную мысль, В. С. Библер указал, что в отличие от науки, в которой предшествующие формы заменяются следующими, в искусстве и культуре предшествующие формы не исчезают, а раскрывают новые черты во взаимодействии с иными формами и структурами. При этом В. С. Библер утверждает, что культура может развиваться только на грани культур, в диалоге с другим целостными культурами [11, с. 69], что пересекается с идеей М. М. Бахтина о выстраивании в ходе диалога границы, которая выступает скрепляющим элементом для изменчивой структуры идентичности.

Мы исходим из того, что взаимодействие колонизаторской и колонизированной культур является примером диалога культур. При этом возникновение диалога культур отягощено не равноценными позициями участников диалога, так как колонизированная культура находилась в подчиненном положении в условиях бинарной оппозиции колониальности, что является одной из форм бинарной оппозиции подчинения – термин М. Фуко,

который рассматривал власть не как функцию, а как сеть отношений [129, с. 68]. Диалог данных культур развивается с возникновением постколониального пространства, которое уменьшает влияние колониального дискурса, но не выводит диалогические отношения за рамки бинарной оппозиции колониальности. Возрождение маорийской культуры во второй половине XX века с активизацией диалога с культурой колонизатора является подтверждением постулата В. С. Библера о диалоге культур как необходимом условии для развития. Творчество англоязычных авторов-маори, также получившее развитие в этот же период, отражает все еще активное влияние бинарной оппозиции колониальности на создаваемые художественные произведения, которые, будучи ответом в диалоге с метрополией, выстроены с учетом европейского литературного канона и написаны на языке колонизатора.

Таким образом, проследив развитие понятия «идентичность» от постулатов древнегреческих философов до постструктуралистских теорий XX века, приходим к выводу, что дихотомия тождественность–изменчивость в структуре идентичности претерпела значительные изменения. С усложнением общественных связей и расширением взаимного влияния индивидов были выявлены новые характеристики формирования идентичности, которые усложнили структуру понятия, а именно, различие, нарративность и дискурсивность. Теория диалога М. М. Бахтина позволяет рассмотреть идентичность как бесконечно формирующуюся конструкцию за счет раскрытия дискурсивной и нарративной природы, выявления различий, в сравнении которых выстраивается граница, очерчивающая идентичность индивида. Художественное произведение представляет, в таком случае, воплощение диалога или дискурсивное поле фактов, в котором происходит диалог с Другим, раскрывающий форму и структуру идентичности индивида. Применение теории диалога в исследовании взаимодействия различных культур позволяет проследить влияние диалога культур на источники формирования идентичности, одним из которых является художественная литература.

1.2. Генезис гибридной идентичности в постколониальном пространстве

Постколониальное пространство, которое С. П. Толкачев характеризует как попытку «...обустроить новую площадку и обосновать теорию на основе уникального смешения критических пространственных точек из всех гуманитарных наук» [88, с. 259], является полем трансформации идентичности. Этот процесс понимается нами как гибридизация, которому подвергаются культуры, строящие диалог в данном пространстве, что отмечает Х. Тиффин: «Пост-колониальные культуры неизбежно гибридизированы, что включает диалектическую взаимосвязь между Европейской онтологией и эпистемологией и импульсом создавать и пересоздавать независимую локальную идентичность» [191, с. 95] – (перевод мой – Ю. К.). В отечественном литературоведении гибридность постколониальной культуры отмечается О. Г. Сидоровой: «Само понятие «постколониальная культура»... представляет собой уникальный феномен, гибридный по своей природе, существующий и активно развивающийся в постколониальном пространстве» [74; с. 18]. При этом процессы гибридизации характеризуется собственной незавершенностью, как «...синоним транскультурных процессов, свойственных глобализации..., в котором не может произойти конечного слияния, но все основано на порождении все большего и большего многообразия комбинаций» [82, с. 163–164]. Это перекликается с идеей С. Холла о многократном порождении и повторении образов культуры, как нового механизма нарративной репрезентации идентичности [134]. Иными словами, непрекращающийся процесс гибридизации представляет собой еще большее расширение и усложнение постколониального пространства.

Данное культурное пространство создает базис для возникновения новых форм идентичности в попытке освободиться от противопоставления в рамках дихотомии «колонизатор–колонизированный». Влияние бинарной оппозиции колониальности как формы этой дихотомии сохраняется и в новых формах идентичности колонизированных в прошлом этносов из-за глубины проникновения в культуру в период колонизации. В понимании влияния

бинарной оппозиции колониальности на трансформацию идентичности мы основываемся на трактовке постколониального пространства как «межпространства» (*англ.* in-between space) – понятия, предложенного ученым-постколониалистом Хоми К. Бхабха [105, с. 216], что является пересмотром идеи Ф. Джеймисона о «третьем пространстве» [151, с. 371–372]. Х. К. Бхабха описывает функционирование «межпространства» следующим образом: «Преобразование глобального в теоретический проект разбивает и раздваивает аналитический дискурс, в который он встроен, так как развивающийся нарратив позднего капитализма сталкивается с фрагментарностью постмодернистской персоны (*postmodern persona*), и материалистическая идентичность Марксизма искусственно преобразуется во внутренние не-идентичности психоанализа» (*англ.* psychic non-identities) [105, с. 216] – (перевод мой – Ю. К.). С помощью данного понятия Х. К. Бхабха подчеркивает нестабильность, когнитивную неясность постколониального пространства. При этом данное пространство не является альтернативой колониальному. Это обусловлено тем, что поздний капитализм, на фоне которого оно получило развитие, является наследником колониального дискурса, и это продлевает существование бинарной оппозиции колониальности во фрагментированной форме постколониальности.

Исходя из трактовки постколониального пространства как «межпространства», очерчивание рамок возможно с помощью культурной составляющей, что подчеркивает О. Г. Сидорова: «Под постколониальным пространством мы имеем в виду не столько географическое, сколько, прежде всего, культурное пространство, сферу активного взаимодействия разнородных культурных, этнических, религиозных, национальных факторов, возникшую как результат существования колониального владычества» [74, с. 18]. Продолжая мысль о первостепенности культурных процессов для определения границ постколониального пространства, начало взаимодействия культур колонизатора и колонизированного этноса является точкой отсчета развития постколониальности, а юридический акт освобождения колониальных территорий Британской империей выступает очередным этапом развития постколониального

пространства. Эту же идею высказывают литературоведы Б. Эшкрофт, Х. Тиффин и Г. Гриффитс: «...мы используем «пост-колониальный»... чтобы рассмотреть всю культуру, оказавшуюся под влиянием политики империи с момента колонизации и до сегодняшнего времени» [101, с. 2] – (перевод мой – Ю. К.). Данное видение было подвергнуто критике, так как проблематично проследить развитие постколониальных признаков, начиная с начала колонизации, и масштабное объединение историко-культурных процессов приведет к невозможности анализа национальной и региональной специфики [112, с. 3]. Но применение теории диалога к вопросу исследования генезиса постколониального пространства методологически облегчает задачу, так как позволяет рассмотреть изменение историко-культурного контекста как процесс развития диалога колонизаторской и колонизированной культур.

Преломление диалога культур через призму постколониальности имеет место с присутствием бинарной оппозиции колониальности как институциональной связи с колониальным дискурсом и как формы построения взаимоотношений между колонизаторами и колонизированными. С. Н. Оводова формулирует характер диалогических отношений в этом аспекте: «Акцент переносится на наличие господства и подчинения и на трансформацию обеих культур в процессе взаимодействия. Граница культур становится не только местом самоопределения, но пространством борьбы за свою идентичность» [60, с. 92]. В этом случае, граница культур, которая понималась В. С. Библером как «...момент взаимопонимания и взаимостановления культур» [11, с. 234], представляет собой территорию трансформации культур в постколониальном пространстве. В ходе данного процесса культура коренных колонизированных народов видоизменяется, и на первоначальной стадии диалог выступает в роли проводника подавляющей силы метрополии. Впоследствии происходит усиление идентификационных процессов с развитием диалога с Другим, в ходе которого носитель колонизированной культуры начинает осознавать свою «другость», отличность от доминирующей модели колонизатора. В результате представитель колонизированной культуры обращается к диалогу,

инициированному колонизатором на основе бинарной оппозиции колониальности, как к инструменту презентации собственных идей и образов, возникновение которых обусловлено трансформацией идентичности в постколониальном пространстве.

В свете анализа развития диалога культур в постколониальном пространстве следует отметить важность момента встречи автохтонного населения с авангардными силами метрополии. Характер взаимоотношений, складывающихся в этот период, описан исследователем испаноязычной литературы М. Л. Прэтт, которая ввела понятие «контактная зона» как трактовку историко-культурного фона колонизации: «...социальные пространства, где культуры встречаются, сталкиваются и борются друг с другом, часто в контексте асимметрических отношений власти, таких как колониализм, рабство или их вариации, которые появились в различных частях современного мира» [170, с. 34] – (перевод мой – Ю. К.). В данном случае мы видим постколониальное понимание важности встречи как начала диалога с Другим, ранее рассматриваемой М. Бубером (см. в п 1.1.). Период формирования контактной зоны становится и этапом первичной трансформации идентичности автохтонного населения, поставленного колонизаторами в положение Другого, в сравнении с которым выстраивается диалогически новая граница, влияющая на структуру идентичности.

С формированием контактной зоны колониальный дискурс получил свои очертания, источниками которого выступали записки путешественников и открывателей далеких земель, исследования антропологов, апологетов колониального мироустройства. Теория колониального дискурса была сформулирована Э. В. Саидом. Ученый представил новый подход к системе властных отношений и социокультурных связей между Западом и Востоком, метрополией и колониальными землями. Э. Саид сформулировал определение Востока не в географической плоскости, а культурологической: «Восток – ...место расположение ее [Европы] самых больших, самых богатых и самых старых колоний, это исток европейских языков и цивилизаций, ее культурный

соперник, а также один из наиболее глубоких и неотступных образов Другого» [72, с. 8]. Данная трактовка, отражающая позицию метрополии по отношению к колонизированным территориям, воспринята учеными-постколониалистами как модель для дальнейшего изучения характера влияния культуры колонизатора на культуру колонизированных этносов. При этом Э. Саид определяет характер развития дискурсивных связей Запада с Востоком: «...общение при помощи высказываемых о нем суждений, определенных санкционируемых взглядах, его описания, освоения и управления им, ...это западный стиль доминирования, реконструирования и осуществления власти над Востоком» [72, с. 8]. Обращаясь к модели М. Фуко «знание–власть», ученый утверждает, что знание о Востоке идеологизировано: «...он [исследователь] подходит к Востоку прежде всего как европеец или американец, и лишь затем как индивид. <...> ...этот некто принадлежит к державе имеющей определенные интересы на Востоке» [72, с. 22]. Э. Саид разъяснил, тем самым, как изучение колонизированных территорий формировало колониальный дискурс и создавало образ подчиненного Другого. Это иллюстрирует влияние бинарной оппозиции «колонизатор–колонизированный» на формирование постколониального пространства и указывает на становление новых дискурсивных характеристик идентичности.

В дальнейшем построении диалога культур в постколониальном пространстве фундаментальную роль играет характер властных отношений на основе бинарной оппозиции, которым дал характеристику Франц Омар Фанон. Ученый утверждал, что интеракция между колонизаторами и колонизированными построена на насилии с обеих сторон, так как колонизаторы пытаются изолировать от колонизированных, которые стремятся занять положение колонизатора [129, с. 35–37]. Это вызвано желанием представителей колонизированного этноса обрести благополучие колонизатора и право запечатлеть себя текстуально, то есть занять доминирующую роль в бинарной оппозиции. Ф. О. Фанон пишет: «Колонизированный человек полон зависти. И поселенец [колонизатор] хорошо это знает, когда их взгляды встречаются, он

убеждается в этом, и всегда занимает оборонительную позицию: «Они хотят занять наше место». Это правда, так как нет коренного жителя, который не мечтал бы оказаться на месте поселенца» [129, с. 38] – (перевод мой – Ю. К.). Многочисленные колониальные конфликты в истории Британской империи, среди которых – Война за независимость североамериканских колоний (1775-1783 гг.), Новозеландские земельные войны (1845-1872 гг.), Бурская война в Южной Африке (1899-1902 гг.), подтверждают структурообразующую роль насилия в бинарной оппозиции «колонизатор–колонизированный».

Насилие выступает формой взаимодействия, которая занимает место диалога, ограниченного в условиях функционирования бинарной оппозиции колониальности. Происходит насильственное разграничение жизненного пространства (этнические гетто, сегрегация), с помощью которого маргинализируется бытование представителей колонизированной культуры. Присутствие насилия отражается и в произведениях авторов-постколониалистов, в которых сцены проявления агрессии становятся сюжетным базисом художественной презентации взаимодействия не только культур, но и бытования колонизированного в прошлом этноса, что будет нами рассмотрено на примере англоязычной прозы авторов-маори.

С развитием диалога идентичность автохтонного населения приобретает новые нарративные характеристики, что, например, подчеркивает литературовед И. С. Дороговцева, изучая образ Другого в литературе [28, с. 14]. Диалог с Другим выступает как условие полноценного существования индивида и формирования идентичности человека. Отождествляя себя с ценностными структурами, которыми может быть семья, этнос, религия, гендерная принадлежность, индивид выстраивает границы идентичности, так как «граница есть выражение различия, она есть само это различие» [73, с. 17]. Процесс построения идентификационных границ в постколониальном пространстве характеризуется как «...место диалога, гетеротопия, в которой размываются границы между «я» и «Другим», пространство, где переопределяются значения...» [94]. Нам представляется, что границы не размываются, а изменяются под влиянием различий между

партнерами диалога, и в этом процессе присутствует влияние языкового фактора. Английский язык, как язык колонизатора, занимает доминирующее положение с формированием контактной зоны. Причина доминирования определена С. Слемоном, канадским литературоведом, как «...бинарная оппозиция внутри языка, которая уходит корнями либо в процесс транспортировки языка в новые земли, либо его навязывания коренному населению» [178, с. 12] – (перевод мой – Ю. К.). Тем самым, нарративное начало идентичности видоизменяется, теряя связь с родным языком колонизированного, и обретая новую художественную презентацию в литературе на языке колонизатора.

Трансформация нарративного и дискурсивного начала идентичности, различия как ее характеристик рассматривается как гибридность. В постколониальных исследованиях применение термина связано с попыткой деконструировать терминологическое поле европоцентристской научной мысли, так как термин «гибридность» изначально был воспринят из колониального дискурса. Считая расы различными видами, апологеты полигенизма в XIX веке пытались оправдать превосходство белой расы через теорию о видовом разнообразии. Обращаясь к колониальной трактовке, некоторые исследователи негативно оценивают дальнейшее использование понятия в постколониальных исследованиях. Это, по их мнению, подтверждает тезис, что постколониальный дискурс – не самостоятельное явление, а скрытое проявление колониального [162; 136]. Но мы придерживаемся мнения, что изменение контекстуальных связей в терминологическом поле повлекло кардинальный пересмотр понятия в постколониальных исследованиях. Сходной позиции придерживается И. Н. Ионов, который подчеркивает, что пересмотр колониального контекста понятия «гибридность» иллюстрирует стремление придавать новые значения элементам культуры колонизатора и, тем самым, вводить их в постколониальный дискурс. Ученый так описывает этот процесс: «...позитивный смысл приобрело понятие «присвоение» в значении восприятия некоторых аспектов имперской культуры и их использования для артикуляции своих собственных социальных и культурных идентичностей» [40, с. 260]. Вне

колониального контекста понятие «гибридность» получает высокий объяснительный потенциал для идентификационных трансформаций в постколониальном пространстве, что подмечено Р. Янгом [198, с. 23]. Иными словами, использование понятия «гибридность» для описания различных форм изменения в структуре идентичности дает возможность охарактеризовать процессы трансформации идентичности, источниками которых выступает диалог культур колонизатора и колонизированного.

Постколониальное прочтение термина «гибридность» имеет постмодернистские истоки. Так, И. Хассан определил гибридность как один из признаков постмодернизма в литературе, что подразумевает не только смешение привычных жанров, заимствование творческих методов и приемов, но и «историческую мутацию, вовлекающую искусство и науку, элитарную и массовую культуру, принципы разделения на мужское и женское, фрагменты и единые целостности, единство и множество...» [135, с. 94] – (перевод мой – Ю. К.). Еще ранее М. М. Бахтин оперировал данным термином в этом ключе: «Мы называем гибридной конструкцией такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в которой в действительности смешаны два высказывания, две речевых манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора. Между этими высказываниями, стилями, языками, кругозорами, повторяем, нет никакой формальной – композиционной и синтаксической – границы...» [8, с. 57]. Тем самым, прослеживается единство научной мысли в литературоведческой трактовке гибридности как одного из механизмов генезиса новых литературных форм на базе пересмотра, деконструкции старых, что наиболее репрезентативно представлено в постколониальной литературе.

В исследовании художественной презентации гибридной идентичности в постколониальной литературе мы опираемся на определение гибридности Х. К. Бхабха: «...проблематика колониальной репрезентации и индивидуализации, которая изменяет последствия колониалистского отрицания

так, что другие «отрицаемые» знания входят в доминантный дискурс и отчуждают базис его власти – установленные им правила признания» [105, с. 114] – (перевод мой – Ю. К.). Иными словами, гибридность – это идентификационное состояние и процесс, возникающие внутри бинарной оппозиции «колонизатор— колонизированный», в ходе которого идентичность участника оппозиции вмещает в себя признаки обеих культур во всех формах ее презентации. Х. К. Бхабха также отмечает двусторонний характер гибридизации идентичности в постколониальном пространстве, указывая на гибридную основу идентичности потомка колонизатора – переселенца, «который находится в сцепке, а не в конфронтации со своим темным отражением, тенью колонизированного человека, который расщепляет его присутствие, извращает его форму, нарушает его границы, повторяет его действия на расстоянии, разрушает и разделяет само время его бытия» [105, с. 44] – (перевод мой – Ю. К.). В данном случае мы наблюдаем преломление идеи Ф. О. Фанона о взаимном подчинении внутри бинарной оппозиции колониальности: «Негр поработен собственным низким положением, белый человек поработен своим превосходством и оба выбирают тактики поведения согласно своим невротическим ориентациям» [105, с. 43] – (перевод мой – Ю. К.). Взаимное влияние колонизатора и колонизированного определяет обоюдность процесса гибридизации и, как отмечает С. П. Толкачев, это приводит к появлению новых культурных и нарративных образований [88, с. 260], которые, по нашему мнению, являются проекцией таких проявлений гибридности как мимикрия и амбивалентность.

Мимикрируя, колонизированные субъекты перенимают идентификационные характеристики колонизатора и многократно воссоздают их во фрагментированной деконструированной форме. Примером этого служит присваивание литературных форм и приемов колонизатора, их переработка с целью создать собственные идентификационные образы и ответить метрополии. В этом процессе Х. К. Бхабха видит элемент пародии, что является скрытой формой насилия [105, с. 86], заменяющего диалог в колониальном дискурсе. Амбивалентность колонизатора и его двойственный подход к колониальному

опыту находит отражение в развитии литературного процесса в «белых» колониях – Канада, Новая Зеландия, Австралия, чей литературный процесс является также постколониальным по своей сути, так как потомки колонизаторов занимают амбивалентную позицию наследника метрополии для коренного этноса и Другого для исторической родины.

Формирующаяся в постколониальном пространстве гибридная идентичность является трансформацией национальной идентичности, так как ее источником формирования является культура, чью гибридность мы рассмотрели ранее. Затрагивая вопрос национальной идентичности, мы опираемся на определение С. Ф. Хантингтона: «Идентичность – индивидуальное или групповое осознание себя (self). Это продукт самосознания каждого, что я или мы приобретаем определенные качества как объект, которые дифференцируют меня от тебя или нас от них» [142, с. 21] – (перевод мой – Ю. К.). Исходя из данного определения, в формировании национальной идентичности неотъемлемую роль играет Другой, в диалоге с которым индивид себя идентифицирует, чья инаковость Другого имеет этнокультурную основу.

Во взаимодействии с Другим проявляются такие характеристики национальной идентичности как интенциональность, ситуационность, вариативность [44, с. 150–152]. Интенциональность выражается в том, что индивид стремится к тождественности с национальной группой и формирует для себя образ нации. Понимание себя как части национальной группы возможно в процессе сравнения с другими группами и индивидами в рамках диалога, что подтверждает ситуационность национальной идентичности. Образ нации и тождественности ей вариативен, что усиливается в постколониальном пространстве, в котором функционируют две национальные группы, находящиеся в диалоге, с которыми индивид, обладающий гибридной идентичностью, отождествляет себя.

Рассуждение о характеристиках и их присутствии в диалоге с Другим может быть подкреплено анализом элементов национальной идентичности, которые были перечислены С. Ф. Хантингтоном: «Национальная идентичность обычно, но

не всегда, включает в себя территориальный элемент, и может включать в себя один или более аскриптивных (раса, этничность), культурных (религия, язык) и политических (государство, идеология)...» [142, с. 27] – (перевод мой – Ю. К.). Каждый из выше перечисленных элементов был подвержен влиянию колонизации и колониального дискурса. Но в исследовании художественной презентации гибридной идентичности в постколониальной литературе представляется наиболее важным анализ культурного элемента.

С. Ф. Хантингтон определяет язык и религию как составляющие культурного элемента, но мы придерживаемся мнения, что культура, религия и язык – три самостоятельных элемента, которые взаимосвязаны друг с другом. Культурный элемент в формировании национальной идентичности дает нам соотношение в идентификационной тождественности личного и социального, которое подвержено варьированию, исходя из изменчивых социальных условий и историко-культурного фона. Индивид адаптируется к культурной матрице, частично отказываясь от «инаковости» своего Я, и осознает себя частью группы, нации. При этом расширение пространства диалога и вовлечение в него различных участников культурной деятельности влечет к повышению вариативности национальной идентичности. Этот процесс описан следующим образом: индивиды «...выстраивают иерархию связей уходящих друг в друга идентичностей, которая также неустойчива и подвержена модификациями и усложнениям, обусловленными изменениями объективных условий, а также субъективными переживаниями личностью своей социальности» [5, с. 258]. Иными словами, индивид обладает множеством идентификаций, которые влияют друг на друга, находясь в постоянном процессе диалога и адаптации к социо- и этнокультурным доминантам. Национальная идентичность складывается на базе этого множества и присутствие в диалоге представителей различных культур в постколониальном пространстве, чьи взаимодействия строятся через призму бинарной оппозиции колониальности и гибридизирует национальную идентичность колонизированного этноса.

Язык и культура взаимосвязаны как элементы формирования национальной идентичности. Язык усиливает критерий тождественности национальной идентичности, «так как он охватывает своим влиянием не только духовное бытие той или иной общности, но и обеспечивает ощущение взаимной комплиментарности и отличия от других наций и этносов» [30, с. 3], но и является инструментом различения носителей национальных идентичностей. Литературоведы Г. И. Лушникова, Т. Ю. Осадчая характеризуют функцию языка в формировании национальной идентичности: «Язык в первую очередь способствует тому, что культура может быть как средством общения, так и средством разобщения людей ...средством самосохранения этноса, так и средством обособления «своих» и «чужих»» [52, с. 12]. Но в постколониальном пространстве язык колонизатора, на котором ведется диалог между представителями культур, приобретает новую функцию. Он становится проводником гибридизации национальной идентичности колонизированного этноса, и владение им разобщает этнос, выделяя буферную группу, обладающую более высокой гибридностью национальной идентичности, так как их диалог с представителями метрополии более тесный и продуктивный. Иными словами, представители колонизированного этноса, выбирающие язык колонизатора как инструмент межкультурного диалога, ослабляют один из элементов тождественности национальной идентичности, а именно, родной язык. В то же время язык колонизатора не становится полноценным элементом тождественности, так как владение им и ведение межкультурного диалога делает представителей колонизированного этноса похожими на колонизаторов, но не идентичными им, что является примером мимикрии в постколониальном пространстве.

В вопросе религии, как одного из элементов формирования национальной идентичности, мы рассматриваем христианство как метарассказ, который определяет колонизатора носителем прогрессивных идей европейской цивилизации, наряду с метарассказом Просвещения и европоцентризма. Христианский метарассказ позволяет сгладить культурные и национальные

различия между участниками диалога культур в постколониальном пространстве как несущественные, выдвигая единого Бога универсальным метанарратором. Л. И. Фархутдинов характеризует роль мировых религий в уравнивании локальных национальных и культурных полей: «...мировые религии проявили себя в роли подобных [трансцендентных] метанарративов с огромным глобализирующим потенциалом. <...> ...Единство истины, воплощенной в Боге определяет ложность любых попыток к культурном размежеванию, к приданию культурным различиям статуса существенного» [95, с. 167]. Наиболее полно модель равенства людей перед Богом как носителем истины сформулирована в 3-й главе послания к Колоссянам святого апостола Павла: «...нет ни Эллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, варвара, Скифа, раба, свободного, но все и всем Христос» (Кол. 3:11) [послание к колоссянам], что ставит Бога в центр, а остальное смещается на периферию монотеистического религиозного метарассказа. Иными словами, метарассказ, легитимирующий идею, что перед Богом все равны, дает шанс автохтону стать равным колонизатору, к чему он стремится согласно Ф. О. Фанону [129]. Это подталкивает представителей колонизированного этноса отказаться от разнообразия языческих верований в пользу христианства. Но элемент религии приобретает двойственное начало, так как автохтон не уходит полностью от языческой составляющей доколониальных верований, а преломляет их сквозь призму христианства. Это приводит к усилению гибридизации национальной идентичности, так как автохтон ассоциирует себя одновременно с христианством и доколониальными языческими верованиями.

Анализ культуры, языка и религии как элементов гибридной идентичности колонизированного этноса указывает на такую общую черту, как отрыв от культурных корней. Колонизированный автохтон оказывается идентификационно между двумя культурами, языками и религиями, с которыми он себя отождествляет в той или иной мере. Это состояние объясняется как «идентичность пойманная между мирами» [17; 178], что представляет собой предпосылку усложнения литературного процесса в постколониальном

пространстве. Сложность последнего обусловлена тем, что колонизированный автохтон, идентификационно опираясь на двойственные элементы гибридной идентичности, стремится выразить свою гибридность текстуально, но ощущает себя запертым между культурами, нациями, религиями, что отражается в тематике поиска, неуверенности, душевного кризиса, присутствующего в произведениях авторов-постколониалистов коренного происхождения. М. В. Тлостанова вводит формулировку «литература пограничья» для корпуса произведений, написанных представителями коренных этносов США, что более отвечает современным реалиям, чем понятие «этническая литература», в которой схематически отделена культура этноса от окружающего мультикультурного пространства бывшей колонии [84, с. 198–200]. В данном исследовании понятие «литература пограничья» применимо к англоязычной литературе маори, так как мы понимаем термин, как определяющий современную литературу любого этноса, находящегося в рамках более крупного национального образования по причине колониальных завоеваний.

Таким образом, полем трансформации идентичности выступает постколониальное пространство как «межпространство» на границе культур метрополии и колонизированного этноса, которые находятся в диалоге. Толчком к идентификационной трансформации является момент встречи коренного этноса с представителем метрополии, которая представляет собой начало диалога и формирования постколониального пространства. В ходе развития диалога культур трансформации подвергаются дискурсивная и нарративная составляющие изменчивости идентичности, а тождественность обретает новые источники на границе культур через различие, где диалог с Другим позволяет осознать колонизированному собственную инаковость. Колонизированный этнос стремится создать образ обретенной инаковости и транслировать его через диалог культур с представителем метрополии. Литература, в данном случае, становится материальным носителем созданных образов инаковости, отражающих трансформацию идентичности.

Исходя из выше изложенного, гибридность является формой трансформации идентичности и процессом качественных изменений в развитии культуры в постколониальном пространстве. Теория гибридности Х. К. Бхабха позволяет нам рассмотреть процесс трансформации идентичности в свете диалога культур и представить разнообразие литературных явлений внутри постколониальной литературы как отражение незавершенности процесса гибридизации. Гибридная идентичность колонизированного этноса – это вариант национальной идентичности, возникший в постколониальном пространстве. Формирование идентичности происходило ситуационно в процессе диалога между представителями различных культур, строящих социальные, властные, культурные взаимосвязи на основе бинарной оппозиции колониальности. В постколониальном пространстве рассмотренные источники формирования национальной идентичности, а именно культура, язык и религия, «задвигаются» в гибридной идентичности колонизированного этноса, так как последний не отходит полностью от этнических составляющих идентичности, но стремится идентифицировать себя с элементами культуры, языка и религии колонизатора в процессе мимикрии. Гибридность идентичности отражается в развитии литературного процесса и порождает литературу пограничья, которая представляет собой часть постколониальной литературы. Природа данного литературного явления и постколониальной литературы в целом будут рассмотрены в следующем разделе.

1.3. Постколониальная литература как нарративная презентация гибридной идентичности

Исследуя диалогическую природу презентации гибридной идентичности, необходимо очертить категориальные рамки понятия «постколониальная литература», пришедшего на смену таким понятиям как «литература стран Содружества», «новая литература на английском», «литература стран третьего мира», которые были признаны несостоятельными в связи с излишней политической или экономической составляющей [74, с. 12–13]. В зарубежном научном дискурсе данные термины также признаны неактуальными, так как несут элемент подчинения через колониальный подтекст [174] и формально основаны на языковом и географическом критерии без учета содержательного [189, с. 457]. Постколониальная литература рассматривается нами как результат влияния мультикультурализма, для которого период колонизации представляет собой одну из предпосылок возникновения. В литературоведческой плоскости проявление мультикультурного вектора развития заключается в появлении наднациональных литературных явлений. Это созвучно с мнением С. П. Толкачева, который описывает мультикультурализм в литературе как «...новый нарративный слой и далекий от традиционного художественный мир авторов, сочетающих в своем творческом «генофонде» различные этнокультурные корни» [87, с. 12]. Но, конкретизируя область научного интереса до постколониального пространства, отметим, что в отличие от более широкого мультикультурного спектра, развитие постколониальной литературы тесно связано с формированием постколониального дискурса и процессами гибридизации идентичности жителей бывших колоний.

Тесная связь постколониальной литературы с процессом постколониального развития бывших колоний находит отражение в определении первичного критерия характеристики национальной литературы как постколониальной, а именно, схожесть историко-культурного фона колонизации. Это подтверждает высокий социальный посыл постколониальной литературы и ее важная роль в национальном возрождении колонизированных в прошлом этносов.

Данный критерий является онтологической основой определения П. Брианза, утверждающего что «...термин «постколониальная литература», означает литературу, созданную людьми из стран, которые раньше были колониями других народов» [110] – (перевод мой – Ю. К.). Трактовка П. Брианза перекликается с толкованием Оксфордского словаря литературных терминов: «термин покрывает очень широкий ряд работ из стран, которые когда-то были колонизированы или зависимы от европейских стран» [168] – (перевод мой – Ю. К.).

Наряду с общим историко-культурным фоном, использование языка колонизатора авторами-постколониалистами также выступает критерием для определения категориальных границ понятия «постколониальная литература». При этом английский язык оказывается не только политическим инструментом колонизации, но и возможностью «дать голос» колонизированным народам в литературном процессе, что подталкивает исследователей к отделению английского языка авторов-постколониалистов от языка метрополии. Данный подход к английскому языку может быть проиллюстрирован художественным приемом авторов-постколониалистов намеренно искажать литературный английский, используя региональные варианты-пиджин, инкорпорировать элементы родного языка. Мы придерживаемся мнения, что это проявление гибридности автора, для которого оба языка являются формирующими национальную идентичность элементами (см. в п. 1.2.).

Рассмотренные критерии, по нашему мнению, излишне расширяют категориальные границы постколониальности в литературе и предопределяют унификацию в описании постколониальной литературы как явления. Историческая соотнесенность с общим колониальным прошлым, как объединяющий принцип для постколониальных литератур, также воспринимается критично за тесную соотнесенность с дискурсивными границами колониального [162, с. 85; 83]. В. Шойинка, нигерийский драматург, лауреат Нобелевской премии по литературе 1986 года, более радикален: существование постколониальной литературы как консолидирующей фрейм-структуры для национальных литератур является примером культурной нео-колонизации

третьего мира [181]. Кроме того, проблематичным является отсутствие литературоведческой основы, что ставит под сомнение объединение национальных литератур различных регионов в единое литературное явление [32, с. 43]. Мы видим методологическую обоснованность выделения постколониальной литературы как единого литературного явления в сходстве дискурсивных целей и сюжетной тематики авторов-постколониалистов, что нами определено как дискурсивный критерий.

Взаимосвязь постколониальной литературы с постколониальным дискурсом выступает, в данном случае, предпосылкой для рассмотрения дискурсивного критерия определения данного литературного явления, который представляется нам перспективным для литературоведческого анализа художественной презентации гибридной идентичности в художественном тексте. Данный критерий наилучшим образом объединяет понимание Г. Спивак постколониальных практик, как «голос субалтерна» [182] и центральную идею литературоведов Б. Эшкрофта, Х. Тиффин и Г. Гриффитс, что постколониальная литература и культура в целом отвечает метрополии различными путями презентации [101, с. 6]. Стремление дать «ответ» в творчестве авторов-постколониалистов также подмечено Т. Д'Аном, который оперирует понятием «постколониальная память» или «контр-память» для «официальных» форм памяти, таких как «История» или «Литература» [117, с. 626]. Автор-постколониалист перерабатывает «память», литературный канон и литературные тексты метрополии, чтобы дополнить картину мира образами, выработанными колонизированным этносом и, тем самым, художественно дополняет контр-дискурс по отношению к доминирующим дискурсам [191, с. 96]. Новое, альтернативное видению метрополии, художественное отображение истории, культуры колонизированного этноса, созданное авторами-постколониалистами, дискурсивно выступает как реплика в диалоге культур в постколониальном пространстве и является объединяющим критерием для постколониальной литературы.

Постколониальная литература предлагает альтернативную презентацию объектов, явлений, образов культуры с целью дать не только ответ в диалоге с бывшей метрополией и европейской культурой в целом, но и продолжить данный диалог культур, который является ситуационным полем формирования новой национальной идентичности. При этом центральная роль диалога культур для развития литературы определяется, по нашему мнению, гибридной национальной идентичности авторов-постколониалистов, так как их связь с бывшими колонизаторами оказывается идентификационно не менее важной, чем возрождение национальной культуры. В свете данного понимания роли диалога и в рамках проводимого исследования наиболее применимым является толкование понятия «постколониальная литература» Дж. Вискер как корпуса текстов, «...которые являются реакцией, ответом на притеснения и конструкции колонизации и империализма, и были написаны в период и сразу после колониализма» [197, с. 172] – (перевод мой – Ю. К.). При этом следует расширить диахронические рамки постколониальной литературы в тех случаях, когда диалог между культурой колонизированного в прошлом этноса и культурой «наследников» метрополии остается под влиянием бинарной оппозиции колониальности из-за региональной специфики. Речь идет о так называемых бывших «белых» колониях – территориях, где белое большинство, состоящее из потомков переселенцев и колонизаторов, превалирует над меньшим по численности коренным населением.

Дискурсивный критерий определения литературы как постколониальной отражает неразрывную связь литературного процесса с формированием и функционированием постколониального дискурса на территории взаимодействия культур метрополии и колонизированных этносов, суть которого мы понимаем как диалог культур. Постколониальный дискурс выступает как контр-дискурс, в котором происходит содержательная переработка понятий и явлений колониального дискурса [191]. Постколониальная литература, по нашему мнению, является одной из форм художественной презентации результатов данного понятийного пересмотра.

Гибридная идентичность авторов-постколониалистов усиливает контр-дискурсивную природу постколониального художественного текста, так как они обладают двойственным восприятием культурных форм. Это приводит к тому, что авторы «выступают против доминирующих форм, даже если им приходится использовать эти же формы для того, чтобы сделать это» [197, с. 135]. Так, на проблемно-тематическом уровне, в вопросах поэтики, композиционной структуры авторы-гибриды оперируют дискурсом постмодерна. При этом постмодернистские практики вовлечены и в исследование постколониальности, что отмечает Б. Эшкрофт, так как изучение пост-колониальной составляющей культуры получило развитие на основе дискурса постмодерна, что привело к смешению категориальных границ [102, с. 117]. В практическом плане это проявляется в постмодернистской ориентации критики постколониальной литературы [39]. Причина этому – в сходных целях: постмодернизма – деконструкция логоцентристских метанарративов Европейской культуры, и постколониализма – рассеивание бинарной оппозиции колониального дискурса «колонизатор–колонизированный».

На основе данного сходства и роли Другого в формировании как постколониального, так и постмодернистского дискурсов, высказывается идея, что постколониальная литература является еще одним проявлением постмодернизма [118, с. 17; 84, с. 33] или переходным этапом в рефлексии об «ином» между постмодернизмом и глобалистикой [84, с. 33–34; 122]. Но мы придерживаемся мнения, что постмодернизм необходимо рассматривать как кризисные изменения в мировой культуре, которые способствовали формированию «межпространства», в котором развивается диалог культур, вовлеченных в колониальное, а затем постколониальное взаимодействие. Наше понимание сходно с идеей Х. К. Бхабха, что постмодернизм в литературе расширил «парадоксы модернизма и обнажил границы Запада» [104, с. 247]. Так, авторы-постколониалисты пересекли границы, выстроенные доминирующей культурой метрополии, и создали литературный текст «межпространства», перенимая постмодернистский инструментарий.

Как пример пересмотра постмодернистских художественных приемов рассмотрим обращение авторов-постколониалистов к приему деконструкции, который переработан в поэтический прием переписывания (*англ.* *writing back*) [102, с. 96]. Данный прием также представляет собой постколониальный вариант «историографического метаповествования» (*англ.* *historiographic metafiction*) – термин, предложенный литературным критиком постмодернизма Л. Хатчеон [143, с. 105]. Деконструктивистское постмодернистское понимание историографического метаповествования основано на рассеивании истины или существовании нескольких ее модификаций, обусловленных культурным пространством. В постколониальном тексте присутствует постмодернистская деконструкция историографии как конфронтация «парадоксов фиктивного / исторической репрезентации, частного / общего и настоящего / прошлого» [143, с. 106] – (перевод мой – Ю. К.). Авторы-постколониалисты не только дают альтернативное прочтение исторического события, но в ходе акта переписывания противопоставляют две трактовки исторических событий, делая художественную презентацию многомерной и полифоничной. Применяя данный прием к историческим фактам и знаковым художественным произведениям европейской культуры, авторы-постколониалисты перерабатывают их на базе собственной гибридной идентичности и возвращают деконструированный вариант наследникам колониальной культуры. В этом выражена контр-дискурсивность постколониального художественного текста, который представляет собой глобальный ответ бывших колоний метрополии.

Данные процессы указывают на диалогичность постколониальной литературы, так как художественные произведения выступают репликами в диалоге культур, и художественно отображают две позиции, два видения мира через дискуссию с Другим, в которой раскрываются альтернативные образы, создаваемые на базе гибридности авторов. При этом мы придерживаемся мнения, что диалогичность возрастает по мере повышения контактности в постколониальном пространстве. Иными словами, если взаимодействие культур имеет место и после окончания колониального периода, в силу региональной

специфики, то это приводит к более высокому уровню диалогичности литературного процесса. Регионами тесного межкультурного взаимодействия в постколониальном пространстве являются «переселенческие колонии» (*англ. settler colonies*) или «переселенческие общества» (*англ. settler societies*) [102, с. 193–194]. Примером переселенческих обществ являются Австралия, Новая Зеландия, США, Канада, ЮАР, которые были заселены переселенцами из метрополии и стран Европы в период колонизации. Сложившееся переселенческое большинство приобрело отличный от коренного меньшинства культурный опыт колонизации [136, с. 182], что привело к сохранению ярко выраженной манифестации бинарной оппозиции «колонизатор–колонизированный» в диалоге культур, к геттоизации и частичной ассимиляции коренного этноса. В вопросе развития литературного процесса переселенческих обществ, влияние европейской литературы оказалось более сильным, так как переселенцы воспринимали литературный канон метрополии не как часть колониального дискурса, а как собственные культурные корни, сохранение которых – важная составляющая идентификационного процесса.

Данные регионы также представляют собой пространство разделения литературного процесса на литературу коренных народов, имеющую тесную связь с доколониальной составляющей литературы, и литературу переселенцев, развивающуюся в опоре на европейский литературный канон [101, с. 115]. Место творчества авторов-переселенцев в постколониальном дискурсе неоднозначно, так как процесс деколонизации данных территорий привел к появлению тематики, обусловленной особенностями культурного пространства переселенческих колоний. Например, в литературе переселенческих колоний развивались такие темы, как «ностальгия по далекой родине, противоборство дикой природы и переселенца, создание образа типичного жителя переселенческих колоний – белый мужчина, аскет и затворник» [197, с. 62–65] – (перевод мой – Ю. К.), что не типично для постколониальной литературы в целом.

Исходя из специфики культурного пространства переселенческих обществ, следует отметить амбивалентность позиции авторов-переселенцев. Потомок

переселенцев идентифицирует метрополию как историческую родину, но и принимает на себя роль Другого наравне с колонизированным коренным населением согласно Б. Эшкрофту, который видит в этом пример «присвоения коренности», что указывает на присутствие элементов колониального дискурса в художественном тексте [102, с. 194]. Также, Т. Бреннан, рассматривая творчество представителей переселенческих обществ Надин Гордимер и Джона Кутзее, указывает на «медиативную роль между колонизаторами и колонизированными, что определяет их творчество в категорию европейского романа Империи из-за их компромиссного положения – привилегированного внутри колониальных переселенческих государств» [109, с. 35–36] – (перевод мой – Ю. К.). Данный тезис частично выводит творчество авторов-переселенцев за пределы постколониальной литературы. Но мы придерживаемся мнения, что литература переселенческих обществ является постколониальной согласно дискурсивному критерию, так как в ней присутствуют контр-дискурсивные практики, которые С. Слемон, например, называет «культурными стратегиями сопротивления» [179] в исследовании литературы Канады.

Наряду с литературой переселенческого общества, в данных регионах присутствуют примеры развития литературной традиции колонизированных в прошлом коренных этносов, чья культура испытывает влияние, как со стороны метрополии, исторической родины переселенческого большинства, так и самого переселенческого большинства как наследника колониального права. В результате контр-дискурсивная стратегия развития англоязычного творчества коренных народов направлена не столько написание ответа метрополии как центру колониального дискурса, а на построение диалога с «белым» большинством. Кроме того, постколониальное пространство переселенческих обществ, которое является единым социальным пространством бытования белого большинства и коренного меньшинства, способствует более масштабной гибридизации идентичности коренного этноса из-за общего культурного опыта. Это отмечено А. Н. Соловьевой: «Культурное знание, освоенное в результате проживания в едином (общем) социальном ландшафте, определяет общность и

различия в интерпретации тех его образов, что конструируются людьми в различных социокультурных ситуациях» [77, с. 128]. В результате контр-дискурсивность англоязычного творчества авторов-автохтонов имеет острый характер социального и политического противостояния, что отражается в диалогичности произведений.

Вовлеченность литературного творчества коренных народов в социальные и политические процессы национального самоопределения прослеживается нами на основе концепции развития явления «Негритьюд» Ф. О. Фанонем как модели становления национальной литературы колонизированного этноса. В работе «Проклятым заклеянные» («Les damnés de la terre», 1961) ученый очертил три этапа развития литературной традиции. На первом этапе авторы имитируют литературный канон метрополии в отрыве от национальной культуры. На втором этапе авторы обращаются к культурному и историческому наследию национальной культуры, ощутив потерю тождественности с национальными корнями. Третий этап Ф. О. Фанон определяет как этап «битвы» (*англ.* combat stage), когда авторы, погрузившись в национальную культуру, создают новые образы, которые имеют революционную природу: «На этом этапе многие мужчины и женщины, которые ранее и не думали о сочинительстве, а теперь оказавшись в исключительных обстоятельствах, в тюрьме, в сопротивлении... чувствуют потребность восхвалять свою нацию, рассказать о своем народе и стать певцами новой реальности» [129, с. 159] – (перевод мой – Ю. К.). Но, в отличие от анти-колониального понимания Ф. О. Фанона становления национальной литературы колонизированного этноса как полного освобождения от влияния культуры колонизатора на развитие литературного процесса мы считаем, что на третьем этапе присутствуют характерные элементы каждого из предыдущих этапов, а именно, обращение к культуре метрополии, базисность эстетики колонизатора, что отвечает идеям М. М. Бахтина, В. С. Библера о диалогическом развитии культуры.

Третьему этапу развития литературного процесса коренных этносов способствует такое социокультурное явление как «глокализация». Этот термин

предложен Р. Робертсоном и отражает региональный сценарий глобализации, обусловленный универсализацией связей между людьми [171]. В ходе глокализации возникают новые коллективные идентичности, возрождаются и формируются региональные культуры, что может привести к возникновению такого культурного явления как «этнический ренессанс/этноренессанс», который понимается нами как «образное обозначение процесса усиления борьбы народов, не имеющих собственной государственности, за самостоятельность и территориальный суверенитет» [62, с. 73]. При этом отмечается, что этноренессансные настроения возникают в постколониальном пространстве как реакция на освобождение от колониального права [61, с. 450], как вариант национального самоопределения. Но стоит признать, что настолько прямая связь не прослеживается, так как не все коренные этносы с распадом колониальных империй пришли к такому культурному явлению как этнический ренессанс. Так, например, стремление новозеландских маори к национальному возрождению привело к формированию Маорийского ренессанса (Maori Renaissance, 1970-2000), что не случилось с австралийскими аборигенами. С другой стороны, предпосылки возникновения Индейского (Этноамериканского) возрождения (Native American Renaissance, 1960-2000) не могут быть сведены к освобождению от колониального права, так как история взаимодействия американских индейцев и переселенцев намного обширнее, чем период колонизации, поскольку США освободились от статуса колонии еще в конце XVIII века. По нашему мнению, процессы деколонизации являются одной из предпосылок возникновения этноренессансных настроений наравне с несостоятельностью идей культурного универсализма, что выражается в постмодернистском рассеивании легитимности метарассказов.

В ходе этнического ренессанса активизируются следующие процессы: «интерес к историческому и этнокультурному наследию, состаривание собственной истории, конструирование этнокультурных мифов, героизация определенных исторических персонажей, использование прошлого для легитимизации настоящего и т.д.» [47, с. 51]. В плане создания национального

нарратива этнический ренессанс приводит к популяризации родного языка, пересмотру истории этноса и возникновению литературной традиции, учитывающей доколониальный культурный код. Освободившись от управления метрополии, представители колонизированных коренных этносов в поисках ресурсов формирования национальной идентичности стремятся создать образ или образы, которые укрепляют тождественность как антологическую категорию идентичности, и отвечают на основные идентификационные вопросы. Находясь в этом процессе, автохтоны обращаются к родному языку в попытке сохранить его и к родной культуре в поисках элементов ключевых образов для идентификационного процесса.

Для анализа нарративного аспекта этнического ренессанса обратимся к понятию философов-постструктуралистов Ж. Делеза и Ф. Гваттари «малая литература», которое было предложено в работе «Кафка: за малую литературу» (1975). «Малая литература» была определена следующим образом: «это не литература малого языка; скорее она – то, что меньшинство делает внутри большого языка» [25, с. 20]. Ученые рассматривали творчество евреев Праги на примере поэтики Франца Кафки, которые избрали немецкий язык инструментом повествования, но сохранили национальную специфику внутри «большой» австрийской литературы.

Идея о применении понятия «малая литература» по отношению к литературе этнических ренессансов была высказана новозеландскими критиками Е. Павловым и М. Уильямсом в статье «Вновь приводя в замешательство: малые литературы Аотеароа» [65]. Рассматривая беллетристику Маорийского ренессанса, авторы статьи находят в англоязычном нарративе маори революционный потенциал, который характеризует малую литературу: «В основе такого потенциала лежит энергия детерриториализации, «становления малым» посредством интенсивного использования большого языка. А интенсивность и сопротивление ретерриториализации вырастают еще больше, когда одна «малая» традиция пересекается с другой...» [65]. В данном исследовании мы предпринимаем попытку доказать правомочность использования данного понятия

по отношению к англоязычному творчеству авторов-маори, представителей Маорийского ренессанса.

Среди характеристик малой литературы Ж. Делеза и Ф. Гваттари выделяют такие, как детерриториализация языка, политический характер нарратива, коллективность высказывания [25, с. 21–23]. Что касается детерриториализации языка, она наблюдается одновременно в стремлении нарратологически выразить национальную идею и невозможности писать на родном языке. Для объяснения процесса детерриториализации нами применяется понятие С. П. Толкачева «малый английский» [86], которое указывает на утилитарное использование английского языка как нарративного инструмента повествования. Представители Маорийского ренессанса пишут на английском языке, освобождая его от коннотации подчинения культуре метрополии, и развивают в творчестве темы идентификационного поиска, сохранения национальной специфики, потери культурных корней.

Политический характер нарратива проявляется в изображении внутрисемейных и внутриплеменных взаимоотношений как платформы для манифестации и поиска решений политических и идентификационных вопросов. Так, политичность произведений Маорийского ренессанса проявляется в тесной связи с политическим движением к культурному возрождению маори. В условиях плотности культурного пространства для авторов малой литературы на первый план выходит коллективное высказывание, которое делает позицию писателя вне социальных процессов наиболее ценной [25, с. 21–22]. Авторы-маори, обладающие гибридной идентичностью, вовлечены в культуру переселенческого общества, и имеют возможность взглянуть извне на формирование идентичности коренного населения, развития культуры внутри постколониального пространства, будучи на границе культур. Иными словами, писатель находится в состоянии «внеположенности», что является одним из критериев гибридной идентичности по Х. К. Бхабхи. Это позволяет создать типичного героя, который олицетворяет не только личностный поиск автора, но общие тенденции развития идентификационных процессов.

Таким образом, критериями определения литературы как постколониальной являются сходство историко-культурного фона, использование языка метрополии как нарративного инструмента и дискурсивный критерий, который имеет высокий методологический потенциал для раскрытия региональной специфики в постколониальной литературе и для понимания общего в развитии поэтики авторов-постколониалистов. Постколониальная литература, рассматриваемая нами на основе дискурсивного критерия, является художественной презентацией контр-дискурсивной природы постколониального дискурса. При этом литературный процесс в «белых» колониях, где присутствует тесное взаимодействие переселенческого общества и коренного меньшинства, является наиболее репрезентативным для изучения контр-дискурсивности постколониальной литературы. Развитие творчества коренных этносов в данном регионе рассматривается нами в три этапа, согласно модели Ф. О. Фанона. Третий этап является периодом формирования литературной традиции коренного этноса, которая понимается нами как «малая литература». На этом этапе возникновение этнического ренессанса способствует развитию литературной традиции и повышению репрезентативности основных характеристик малой литературы, таких как детерриториализация языка, политический характер нарратива и коллективность высказывания, которые будут детально рассмотрены нами на примере творчества авторов-маори, представителей Маорийского ренессанса (1970-2000 гг.).

1.4. Выводы

Понятие «идентичность» получило развитие в различных областях гуманитарных знаний от осмысления тождественности группе людей до многоуровневой структуры, включающей изменчивость как структурный элемент. Исследователями выявлены такие характеристики идентичности как различие, нарративность, дискурсивность, исследование которых позволило глубже понять идентификационные процессы в XX веке. Важную роль для идентификационного поиска играют создаваемые образы через возникающее различие между индивидами, в то время как осмысление метарассказов ведет индивида к формированию нарративной идентичности. Процесс социальной интеракции дает индивиду более полное понимание себя и формирует дискурсивность.

Среди трактовок влияния Другого на идентичность наиболее перспективным для данного исследования является теория диалога М. М. Бахтина, с помощью которой мы определяем диалог с Другим как смысловую платформу формирования идентичности. Учитывая рамки исследования художественной презентации гибридной идентичности в постколониальной литературе, идентичность определяется нами как форма осознания себя индивидом частью группы, обладающая такими онтологическими категориями как тождественность и изменчивость, способность которых к дальнейшему формированию проявляется в таких характеристиках как различие, нарративность и дискурсивность.

Рассматривая процесс трансформации идентичности в постколониальном пространстве, взаимодействие культур колонизатора и колонизированного представляется нам диалогом культур, который находится под влиянием бинарной оппозиции «колонизатор–колонизированный». Данная система властных отношений помещает коренной этнос в положение подчиненного, чье дискурсивное поле насильственно сужено колонизаторами. При этом постколониальное пространство формируется как «межпространство» между двумя культурами, в котором видоизменениям подвергаются нарративные характеристики идентичности (насаждение языка колонизатора как инструмента

диалога) и дискурсивные характеристики (насилие как форма взаимодействия). Отождествление с одной или другой культурой на базе дихотомии «Я–Другой» порождает различие, формирующее границу и порождающее образы, укрепляющие тождественность идентичности.

Трансформация идентичности в постколониальном пространстве является одним из проявлений гибридности, неотъемлемой черты культуры в постколониальном пространстве. Гибридность рассматривается нами в рамках теории Х. К. Бхабха как идентификационное состояние и непрекращающийся процесс мутации, который видоизменяет такие характеристики идентичности как нарративность, дискурсивность и различие. Идентификационная гибридность имеет обоюдный характер для участников диалога культур и проявляется как мимикрия колонизированного этноса и амбивалентность колонизатора.

Формирование гибридной идентичности в постколониальном пространстве происходит на основе национальной идентичности, которая обладает наибольшим уровнем изменчивости в мультикультурном контексте. Среди элементов формирования национальной идентичности рассматривается культура, религия и язык. Формирование тождественности национальной идентичности происходит на двойственной основе, так как с возникновением контактной зоны в постколониальном пространстве индивид отождествляет себя с элементами культуры, языка и религии обеих сторон диалога. Данная двойственность помещает индивида в «межпространство» и порождает высокий уровень изменчивости. Создание различных образов и пересмотр элементов культуры колонизатора представляет собой попытку укрепить гибридную идентификационную структуру, что повышает роль художественной презентации гибридной идентичности в литературе как источника понимания идентичности.

Границы литературного явления «постколониальная литература» определены на основе сходного историко-культурного фона и языкового критерия, который проявляется в обращении авторов-постколониалистов к языку колонизаторов как нарративному инструменту и литературному канону метрополии. Нами также рассматривается дискурсивный критерий, который

заключается в сходной тематике творчества авторов-постколониалистов, единстве поэтических образов и присутствии контр-дискурсивных стратегий по отношению к дискурсивному полю культуры бывшей метрополии. Мы приходим к выводу, что дискурсивный критерий более перспективен, так как позволяет выявить национальную специфику постколониальной литературы.

Исходя из дискурсивного критерия, нами выявлены регионы, в которых контр-дискурсивность в творчестве авторов-постколониалистов более ярко выражена из-за более глубокого взаимопроникновения культур колонизатора и колонизированного. Данными регионами являются переселенческие общества – бывшие колонии, где «белое» большинство является потомками переселенцев из Европы, а коренной этнос – национальным меньшинством. Общее пространство бытования двух культурных общностей приводит к формированию уникального культурного опыта, который определяет специфику контр-дискурсивных стратегий в творчестве авторов-автохтонов, строящими диалог с переселенческим большинством, а не с бывшей метрополией.

Постколониальное пространство переселенческих обществ также является территорией возникновения этнических ренессансов в рамках национального возрождения коренных этносов, что приводит к акселерации литературного процесса. При этом гибридность идентичности авторов-автохтонов предопределяет характер контр-дискурсивных стратегий в творчестве, так как авторы не только презентуют пересмотренные в постколониальном дискурсе явления культуры колонизатора, но и инкорпорируют элементы постмодернистских практик в литературное творчество. Литературный процесс в период этнического ренессанса рассматривается нами как «малая литература» (Ж. Делез, Ф. Гваттари). Анализ характеристик «малой литературы», а именно, детерриториализация языка, политический характер нарратива, коллективность высказывания позволит выявить специфику англоязычной прозы авторов-маори и место литературы Маорийского ренессанса (1970-2000 гг.) в литературном процессе Новой Зеландии.

ГЛАВА 2 Новозеландская литература в условиях постколониального пространства

2.1. Развитие литературного процесса в Новой Зеландии

Литература Новой Зеландии начинает отсчет с провозглашения Новой Зеландии землями Британской Империи в 1769 году. В литературном процессе островного государства выделены три периода: колониальный период, период национального подъема, современный период. Данная периодизация сходна с развитием литературного процесса Австралии, что обусловлено общими чертами историко-культурного фона. А. С. Петриковская пишет: «...в ее (новозеландской литературы) становлении и развитии нетрудно обнаружить черты, сходные с австралийскими, ведь и в истории Австралии и Новой Зеландии есть немало общего. Обе страны – в прошлом переселенческие колонии Великобритании, с экономикой аграрно-сырьевого типа, оживлявшейся «золотыми горячками», с подавляющим англосаксонским большинством в этническом составе» [41, с. 579]. В данном исследовании мы следуем вышеприведенной периодизации, но придерживаемся мнения, что наряду с культурно-историческими факторами на развитие новозеландской литературы оказал влияние процесс формирования идентичности новозеландца как представителя новой англоязычной нации.

Первые произведения колониального периода датированы XIX веком, чему предшествовала аккумуляция культурного опыта взаимодействия с местным населением маори, освоение земель. Формирование контактной зоны диалога культур происходило на фоне нарушения племенных границ переселенцами, что привело к кровопролитным стычкам. В 1840 году союз маорийских вождей и представители Британской короны подписали договор Вайтанги (*англ.* treaty of Waitangi), в котором Новая Зеландия была провозглашена британской колонией с согласия совета маорийских вождей [111, с. XVI]. Договор содержал намеренные разночтения в английском и маорийском варианте касательно земельного вопроса, что привело к вооруженным столкновениям (1850-1870 гг.). Данный договор является важной вехой в развитии взаимодействия между переселенцами

и маори, в результате которого виток насилия нивелировал зарождающийся диалог культур.

Художественная презентация данного культурного опыта авторами-переселенцами присутствует в записках путешественников, периодических журнальных заметках, в которых наряду с перечисленными трудностями построения диалога с местным населением дается описание дикой природы Новой Зеландии с акцентом на ее экзотичность. Среди них – заметки леди М. А. Баркер «Станционная жизнь в Новой Зеландии» («Station Life in New Zealand», 1870), С. Батлера «Первый год в поселении Кэнтербери» («A First Year in Canterbury Settlement», 1863) и путеводитель Ф. Манинга «Старая Новая Зеландия» («Old New Zealand», 1863). Островные писатели искали форму и вдохновение в литературных традициях метрополии, что в большей степени отражено в поэтической форме. Первыми поэтами «новой земли» были А. Дометт, Дж. Барр, Д. МакКи Райт и У. П. Ривз, чьи поэтические произведения пронизаны ностальгией по далекой родине, воспевают героизм первых поселенцев. В поэзии присутствует опора на творчество Роберта Бернса (Дж. Бар), на обращение к традиционной австралийской балладе буша (Д. МакКи Райт). Это иллюстрирует влияние европейской литературной традиции, творчества австралийских авторов на литературный процесс Новой Зеландии.

Представленные авторы идентифицировали себя как жители Британии, что отражено в ностальгической риторике их творчества. Это способствует возникновению критической трактовки данного периода как части британской литературы, а не новозеландской: «В истории литературы, колониальная проза и поэзия отличается тем, что они являются шуточной предысторией к настоящей литературе» [104, с. 327] – (перевод мой – Ю. К.). Но нельзя отрицать, что приобретенный опыт переселенческой жизни оказался движущей силой для творчества, и данные произведения являются первыми литературными артефактами переселенческого общества, созданными в образовавшейся в процессе колонизации контактной зоне диалога культур.

На рубеже XIX–XX веков тематика островной литературы продиктована национальным подъемом среди переселенцев, который внес коррективы в развитие диалога культур. Идентификационный поиск был ознаменован стремлением выявить типичные черты жителя островов и осознать его уникальность. Новая Зеландия была провозглашена доминионом Британской империи в 1907 г. [111, с. XXIII], что юридически отделяет жителей Новой Зеландии от исторической родины, а контактная зона диалога культур Новой Зеландии становится пространством взаимопроникновения исключительно культуры маори и белых переселенцев, наследников британских колонизаторов.

В этот период возникает концепция Маориленд (*англ.* Maoriland), имеющая «...колониальную ассоциацию, и ...предполагает ограниченный патернализм, который теперь воспринимается негативно; это мир, в котором войны маори представлены как герои, а женщины маори – как соблазнительные девы в романтическом ареоле на туристических открытках» [183, с. 10] – (перевод мой – Ю. К.). Для белых жителей Новой Зеландии это был компромиссный вариант развития маорийской культуры, в котором маори сохраняли ремесленные промыслы, родоплеменные ритуалы, национальный костюм, то есть формальные элементы культуры доколониального периода. Но маори не являлись полноценными участниками диалога, что отмечает В. Н. Тимошенко: «Маорийцы представлялись как “почетные белые”, “наши маори”, а сама культура «Маориленда» была призвана сделать Новую Зеландию “более похожей на историческую родину – Великобританию”» [80]. Это пример пересмотра культуры автохтонного населения через призму колониальной идеи, что описано Э. Саидом как создание застывшего образа колонизированного населения, который функционирует как иллюстрация представлений европейцев [72, с. 106–107]. В подтверждение этому идеи «Маориленда» продвигались во времена введения ряда законодательных актов о конфискациях и продаже земель маори.

В литературе концепция «Маориленд» была представлена через призму риторики протеста против политики метрополии и руководства Новой Зеландии, что повлияло на выбор главного героя – маори, благородного дикаря,

революционера. Данный образ присутствует в прозе Дж. Уилсона, Дж. Уайта, У. Бока, Дж. Маккея. При этом в творчестве островных писателей наблюдаются «...признаки романтизма XIX века и модернизма XX века» [111, с. 12] – (перевод мой – Ю. К.), но новозеландские авторы пытаются найти уникальную, самобытную тематику, отходя от литературного канона британской литературы.

В начале XX века вплоть до Второй мировой войны исторический базис, а именно, получение независимости, участие в мировых политических процессах (участие в первой мировой войне как союзник Великобритании), дал основание для дальнейшего развития темы островной уникальности новозеландцев. Произведения В. Сатчела «Затерянный мир» («The Land of the Lost», 1902), «Нефритовая дверь» («The Greenstone Door», 1914), Дж. Мэндера «История новозеландской реки» («The Story of New Zealand River», 1920) – одни из первых крупных прозаических форм, в которых повествование о реалиях островной жизни было построено без элементов романтизма и экзотической составляющей. Стремление передать реалистичную картину жизни также присутствует в частично автобиографичной работе Дж. Э. Ли «Дети бедняков» («Children of the Poor», 1934), в которой описываются детские годы автора на Южном острове. Р. Хайд в романе «Полет веретенников» («The Godwits Fly», 1938), Дж. Малген в романе «Одинокий человек» («Man Alone», 1939) создают новый образ героя – переселенца, желающего изменить мир.

Предтечей современного периода новозеландской литературы является творчество Кэтрин (Кэтлин Бичем) Мэнсфилд (1888-1923), в котором ощущается влияние английской модернистской прозы (В. Вульф, Т. С. Эллиот), творчества А. П. Чехова. Писательница переработала модернистский английский рассказ и создала краткую прозаическую форму на новозеландском культурном базисе. Среди наиболее известных работ К. Мэнсфилд – рассказ «Мисс Брилл» («Miss Brill», 1920), новелла «Блаженство» («Bliss», 1920), сборник «Вечеринка в саду» («The Garden party», 1922). Творчество К. Мэнсфилд находится на пересечении британской и новозеландской литературы, так как большую часть творческой жизни писательница провела в Англии и Германии. Темы, поднятые в творчестве

автора, а именно, одиночество, поиск себя, взросление, являются универсальными для литературы модернизма начала XX века. Но К. Мэнсфилд стала ключевой фигурой в развитии литературы Новой Зеландии того периода и в формировании национальной идентичности белого переселенца как новозеландца, так как она «...была первой новозеландской писательницей, осмыслившей и воплотившей в своем творчестве проблемы глубоко национальные, однако близкие и другим народам» [18, с. 8]. Углубившись в психологизм героев, писательница показала, что жителей Новой Зеландии беспокоят те же проблемы, что и жителей Европы. Мы видим не описание экзотического уголка, затерянного в океане, а живых героев в определенном жизненном контексте. Психологичность героев К. Мэнсфилд является новаторской для новозеландской литературы, так как писательница выводит на первый план женские и детские образы, остро чувствующих героев, находящихся в кризисе. Герои К. Мэнсфилд «...обнаруживают глубину и богатство внутреннего мира, им подвластны глубокие переживания и сложные психологические состояния» [16, с. 197]. Иными словами, герой более индивидуален, его типичность и принадлежность определенному социальному слою не так очевидна.

Отправной точкой современного периода новозеландской литературы является издание ряда литературных журналов, среди которых «Феникс» («The Phoenix», 1932), «Завтра» («Tomorrow», 1934-1940 гг.), публиковавших таких поэтов и прозаиков, как А. Карноу, Ф. Сарджесон, Дж. Манро Бертр, Р. Эллисон, К. Мейсон, Ч. Оруэлл Браш, Дж. Беглеоле, Дж. Альфред Ли, Д. Гловер, Р. Гайд, А. Рекс, Д. Фэрберн. Деятельность журналов оказала существенное влияние на развитие националистских настроений в новозеландской литературе, став политическим рупором и предоставив новозеландским авторам возможность высказаться по острым социальным темам. Так, П. Эванс, автор «Истории новозеландской литературы издательства Penguin» («Penguin History of New Zealand Literature», 1990), писал: «...литература Новой Зеландии появилась на свет почти за ночь в 1932 г., когда необычайно талантливая группа молодых людей прибыла Окленд и основала журнал «Феникс» [125, с. 7] – (перевод мой –

Ю. К.). Наиболее знаковыми фигурами в этот период были прозаик Фрэнк Сарджесон (1903-1982) и поэт Аллен Карноу (1911-2001). Будучи приверженцами литературного национализма, они ратовали за отказ от вектора копирования образов британской культуры и следования литературному канону исторической родины.

Ф. Сарджесон был одним из лидеров группы писателей, которые искали новые литературные формы и типажи героев, которые будут отражать национальную идентичность белого новозеландца. В данную группу входили М. Дюгган, Дж. Фрэйм, Дж. Р. Коул. Проза Ф. Сарджесона отличается глубокой социальной вовлеченностью и уходом от экзотичности в описании островной жизни, которая превалировала в колониальный период и частично присутствовала в период национального подъема. В 1945 г. вышла антология рассказов под редакторством Ф. Сарджесона «Рассказываем о себе» («Speaking for Ourselves»), в которую вошли краткие прозаические произведения писателей, ищущих уникальный голос новозеландской литературы. Антология была охарактеризована критиками как «литературное самосознание» (*англ.* «literary self-consciousness») [melancholia, 5], так как основная цель авторов – дать художественное описание национальной идентичности новозеландца. Поэт и критик А. Карноу был редактором антологии новозеландской поэзии (1945, 1951 – второе издание), модернистской по своему характеру, которая стала творческим стартом для таких поэтов как Д. Гловер, А. Р. Д. Фэрберн, Дж. К. Бакстер. В предисловии А. Карноу провозгласил создание новой нации новозеландцев [166, с. 25], что указывает на то, что идентификационный поиск определяет тематику литературы переселенцев.

В дальнейшем, в литературе Новой Зеландии наблюдается проникновение постмодернистских практик. Так, А. Вендт, Дж. Фрейм, Я. Ведд, Б. Мэнхайер, Э. Смизер расширили рамки национальной беллетристики, обращаясь к таким постмодернистским приемам как деконструкция, пастиш, фрагментарность. Примером постмодернистского романа является произведение Я. Ведда «Дыра Симмеса» («Symmes Hole», 1986), который представляет интерес

противопоставлением образов первого переселенца и современного новозеландца, построенного с помощью фрагментированного изложения с элементами интертекста. В то же время, авторы-романисты М. Ги, М. Шадболт остаются приверженцами традиционного реалистического романа, отвечая на потребность общества дать наиболее полное представление о новозеландцах, что было важно для поиска национальной идентичности. Получившая мировое признание «Трилогия Плам» («Plumb Trilogy», 1978-1983 гг.) М. Ги рассказывает историю христианина левого толка Джорджа Плама, основанную на биографических фактах из жизни деда писателя и его потомков. Социалистические взгляды М. Шадболта отражаются в выборе героя – оказавшегося среди богемного общества представителя рабочего класса, который имеет левые взгляды на политику, особенно в вопросе национального самоопределения. Герой М. Шадболта имеет черты распространенного в Австралии и Новой Зеландии лингвокультурного типажа «боган» (*австрал.* «bogan»): «образ малообразованного и вульгарного человека, резко противопоставляющего себя взглядам и ценностям среднего класса» [64, с. 83]. Опубликованный в 1972 году роман «Незнакомцы и путешествия» («Strangers and Journeys») стал квинтэссенцией затронутой автором темы взаимодействия разных социальных миров – рабочего класса и элиты. Впоследствии М. Шадболт обратился к вопросу взаимоотношений маори–пакеха¹ в период колонизации Новой Зеландии в таких романах как «Сезон евреев» («Season of the Jew», 1986), «Воины понедельника» («Monday's Warriors», 1990), «Дом Страйфа» («The House of Strife», 1993).

Для того, чтобы определить место литературной традиции маори в литературном процессе Новой Зеландии, необходимо рассмотреть влияние диалога культур в постколониальном пространстве на творчество авторов-маори. В момент образования контактной зоны маори знакомятся с культурным кодом колонизаторов, который навязывается им как единственно верный. О. В. Николаева дала следующую характеристику зарождающимся межэтническим противоречиям: «В молодую колонию европейские поселенцы

¹ *маор.* Пакеха – белый переселенец, чужак

привезли с собой идеи светскости, утилитаризма, технического прогресса, соперничества, автономности, эгоцентризма – все это стоит во главе иерархии ценностных ориентиров картины мира пакеха, что естественным образом в новых условиях порождает острое осознание различий между пакеха и коренным населением маори» [58, с. 338]. С этого момента культура маори развивалась согласно условиям, продиктованным колонизаторами, и впоследствии в рамках формирующегося постколониального пространства. Это нашло отражение в англоязычном литературном тексте писателей-автохтонов, который пришел на смену доколониальной устной традиции.

Из-за резкого сокращения численности этноса исследователи пришли к выводу, что маори ждет та же участь, что и американских индейцев – полное или частичное вымирание. Это стало одной из причин повышенного интереса к мифологии и устному фольклору маори в конце XIX века. В 1891 г. Э. Трежар, новозеландский политик, лингвист, писатель издал «Сравнительный словарь полинезийских языков и языка маори» («Maori-Polynesian Comparative Dictionary») [192], который является актуальным источником для изучения доколониальной культуры маори и ее языковой презентации. Также был издан сборник мифов и легенд маори, переведенных на английский язык «Сказки маори» («Maori Fairy Tales», 1908) под редакцией Й. К. Андерсена. Среди белых новозеландцев обрели популярность такие мифологические герои маори, как Мауи², Хинемоа и Тутанекаи³. Но антропологические исследования проводились без активного участия маори, которые были только объектом изучения. Ученые ставили перед собой цель описать экзотический уголок природы и коренной этнос как его часть.

В доколониальный период маори не имели письменности. Впоследствии исследователи и христианские миссионеры использовали латинский алфавит для фиксации лексического запаса маорийского языка. В форме устного фольклора маори передавали из поколения в поколение погребальные, военные и

² маор. Maui – полубог Мауи, создавший Северный остров из пойманной на крючок большой рыбы, а Южный остров – из сломанной в этой рыбалке каноз

³ маор. Hinemoa and Tutanekeai – легенда о любви вождя Хинемоа и простой девушки Тутанекаи

любовные песнопения, молитвы, сказания, формирующие мифологическую картину мира на основе символов экосреды и язычества. Песнопения как основной элемент фольклора представляют собой синергетическое действо, имеющее информационную функцию передачи информации из поколения в поколение, и включает в себя пение, специфическую мимику и жесты. Письменная фиксация песнопений не учитывает важную часть устного фольклора – перформанс, который несет смысловую нагрузку, так как маори не просто излагали прошлое, а с помощью набора артистических действий оживляли его перед слушателями. Кроме ритуальных песнопений маори обращались к поэтической форме, которая в сочетании с национальной музыкой раскрывала эстетическое понимание этносом окружающего мира. В 1975 г. этномузыковед М. Маклин и литературовед М. Орбелл представили антологию поэзии маори, положенную на музыку «Традиционные песни маори» («Traditional Songs of Maori»). Исследователи выделили следующие группы: вайата⁴, среди которых вайата танги⁵, вайата ароха⁶, вайата вайаапо⁷ [161]. Традиция песенной поэтической формы сохранилась с доколониального периода до сегодняшних дней. Традиционные формы получили развитие в постколониальный период как, например, песня вайата-а-ринга⁸, которая представляет собой сочетание традиционных движений маори и поэтической формы, основанной на европейском литературном каноне. Данное слияние иллюстрирует развитие межкультурного диалога и уровень гибридности национальной идентичности маори.

Кроме мифологии и песнопений, маори накопили в доколониальный период значительный объем пословиц и поговорок, являющихся квинтэссенцией жизненного опыта предыдущих поколений как отклик на множество бытовых ситуаций. Образность пословиц основана на восприятии маори экосреды островов, презентуемой через образы предметов и людей, являющихся

⁴ маор. waiata – песни

⁵ (маор. waiata tangi – поминальные песни

⁶ маор. waiata aroha – любовные песни

⁷ маор. waiata whaiaaipo – хвалебные песни

⁸ маор. waiata-a-tinga – песня-танец

первостепенными в формировании доколониальной национальной идентичности. Так, центральным образом пословиц является «вака»⁹, который имеет коннотативную связь с видением маори, как устроен мир, какова связь человека и бога, что находит отражение в построении родоплеменных связей. Центральная роль образа «вака» для доколониальной культуры объединяет маори с другими полинезийскими этносами. Так, О. В. Николаева пишет: «Образ каноэ в полинезийских культурах был также наделен и религиозным, священным содержанием: каноэ воспринимался как посредник между людьми и богами, посланник, доносящий до людей волю богов» [59, с. 528]. Образ каноэ становится основополагающим для объяснения таких ситуаций экзистенциального порядка, как продолжение жизни, проявление силы, совместный труд, успех, поражение, смерть. Впоследствии образ каноэ был использован писателями-маори для того, чтобы показать неразрывную идентификационную связь между маори доколониального периода и современниками.

Письменные тексты на маорийском относятся к началу XIX века, но, в основном, это политические и религиозные речи, генеалогические записи и заметки жизни племени. В XX веке литература маори перенимает форму и жанровые особенности литературного канона колонизаторов, наряду с выбором английского языка в качестве нарративного инструмента, что усиливает процессы мимикрии. Английский язык авторов-маори вобрал в себя множество маорийских слов, названий эндемических растений и животных, названий родовых племен и родственных связей. Маорийский язык остается в названиях, в диалогах героев, приобретая коннотацию причастности к культуре маори. Колониальное подавление привело к развитию диалога культур, имеющего одностороннюю направленность. Маори перенимали элементы культуры (монотеизм, алфавит для родного языка, английский язык, построение классового общества) вместе с материальными элементами более развитой цивилизации (ружья, порох, одежда). В данном диалоге маори оказались на позиции маргинального Другого, что ограничивало возможность культурного развития до уровня мимикрии или вело к

⁹ маор. waka – каноэ

изоляции. До 1970-х гг. в творчестве писателей-маори связь с традициями устного фольклора доколониального периода была полностью или частично утрачена, что указывает на выбор колонизированными интеллектуалами эстетического базиса колонизаторов. Это соответствует первому этапу становления национальной литературы колонизированного этноса по Ф. О. Фанону (см. в п. 1.3.).

Среди первых авторов маорийского происхождения значимой фигурой является Жаклин Сесилия Штурм (1926-2009), жена новозеландского поэта Дж. К. Бакстера. В 1950-х годах несколько ее работ были изданы в студенческих изданиях университета Виктория, Веллингтон, и в журнале «Ревью» («The Review»). В 1966 году рассказ Ж. С. Штурм «Всем святым» («For All the Saints») был включен в антологию новозеландских рассказов «Рассказы Новой Зеландии» («New Zealand Short Stories: Second Series») под редакцией Дж. К. Стэда [186]. Это был первый случай, когда англоязычный автор-маори получил высокую критическую и читательскую оценку. Но после этого Ж. С. Штурм не издавалась вплоть до 1980-х гг. Писательница не использовала маорийское родовое имя Те Каре Папуни, скрывая, тем самым, происхождение, что указывает на высокий уровень мимикрии. Это пример «белой маски» на представителе колонизированного этноса – метафора высокого уровня мимикрии, использованная Ф. О. Фаноном в работе «Черная кожа, белые маски» («Black Skin, White Masks», 1967) [126].

Поэт маорийского происхождения, Хона Туваре (1922-2008), также как и Ж. С. Штурм, не писал на языке маори, но ассоциировал себя с культурой маори – Маориатанга¹⁰. Творчество У. Шекспира, Ф. Г. Лорки, писателя-марксиста К. Кодуэлла, наравне с работами новозеландских авторов-переселенцев Н. Хиллиарда, Б. Пирсона, Д. К. Бакстера повлияли на поэтику Х. Туваре. Поэтический сборник «Нет обычного солнца» («No Ordinary Sun», 1964) был первой работой автора-маори, изданной как самостоятельный литературный труд. Р. А. К. Мейсон написал в предисловии «...представитель маорийской расы, определяющий себя как поэт, пишущий на английском и на темы своего

¹⁰ маор. Maoritanga – мир маори

поколения, но все еще несущий в себе силу своего народа» [193, с. 5] – (перевод мой – Ю. К.). Иными словами, творчество поэта-маори Х. Туваре соединяет эстетику культуры метрополии и наследие беллетристики авторов-переселенцев, что указывает на элементы гибридизации в литературном процессе и продолжающийся диалог культур внутри постколониального пространства.

Этот этап формирования маорийского текста в новозеландской литературе ознаменован урбанизацией маори [78, с. 310], когда миграция из сельской глубинки в индустриальные центры вывела маори из изоляции. Но сокращение ручного труда и низкий уровень квалификации маори стали предпосылками для формирования социальной прослойки урбанизированных маори, проживающих за чертой бедности. Коренной этнос в урбанизированной среде столкнулся с такими социальными проблемами, как алкоголизм, наркомания, высокий уровень преступности, который «среди молодых маори был в 6 раз выше, чем у англо-новозеландцев» [78, с. 313]. Впоследствии тема маргинального положения современного маори в пространстве города, который воспринимается как мир белых новозеландцев, находит отражение в творчестве писателей-маори. Авторы противопоставляют традиционный сельский образ жизни маори жизни в городской среде как негативный пример мимикрии.

В работы маорийских авторов появляется тема ностальгии по «старому миру», который ушел безвозвратно, по племенному устройству социума. Возвращение авторов к эстетике доколониальной культуры маори соответствует второму этапу становления национальной литературы колонизированного этноса, согласно Ф. О. Фанону (см. в п. 1.3.). Примером произведений этого периода являются ранние работы Вити Тамэ Ихимаэра (1944-), среди которых сборник рассказов «Поунаму, поунаму» («Pounamu, Pounamu»¹¹, 1971). Рассказы объединены одной тематикой – противопоставление традиционного родоплеменного уклада жизни маори механическому, индивидуалистическому обществу белых переселенцев.

¹¹ маор. pounamu – нефрит

Этот этап уже является частью периода национального возрождения маори, который ознаменован созданием концепцией Аотеароа¹² – Новая Зеландия как страна маори [80]. Правительство признало земельные претензии маори по договору Вайтанги 1840 года, и создан трибунал Вайтанги для разрешения земельных споров. Работа трибунала Вайтанги и выполнение требований договора переформатировало культурные связи внутри постколониального пространства Новой Зеландии. Это был «... своего рода социальный контракт для существования двух народов внутри единой нации» [78, с. 315]. В 1987 году маорийский язык получил статус государственного, а в 1989 году был принят закон об отчислениях маорийским племенам за рыбную ловлю. Это привело к росту политического влияния маори. В 2000 году маорийская партия получила места в парламенте и вошла в правительственную коалицию [78, с. 316–317].

В этот период начинается поиск источников развития культуры маори в современном обществе посредством переоценки индивидуального восприятия мира представителями коренного населения, который гордится доколониальным прошлым, но не готов отказаться от ценностного опыта и знаний, приобретенных в постколониальном обществе. Пространство диалога культур переселенцев и маори превратилось в пространство взаимного развития, что привело к созданию концепции бикультурализма как наиболее перспективной для Новой Зеландии. Период политического и культурного возрождения маори в конце XX-го века был определен исследователями как Маорийский ренессанс (1970-2000 гг.) (*англ.* Maori renaissance) [195, с. 280]. Представителями движения была поставлена цель не только сохранить маорийскую культуру, но и осмыслить влияние колониализма на коренное население. Маорийский ренессанс стал периодом создания национального текста, в котором литературные формы европейского канона были переосмыслены и переработаны для решения идентификационных и эстетических задач. Исходя из периодизации становления национальной литературы колонизированного этноса, предложенной Ф. О. Фаноном (см. в

¹² *маор.* Aotearoa – «Страна длинного белого облака»

п.1.3.), период Марийского ренессанса представляет собой третий этап литературы-битвы и требует более детального рассмотрения.

Среди наиболее известных авторов Маорийского ренессанса – Вити Тамэ Ихимаэра (1944-), Кери Хьюм (Халм) (1947-), Патрисия Грейс (1939-), Алан Дафф (1950-), Элизабет Нокс (1959-), Билл Манхаер (1946-). Их творчество является примером синергии европейского культурной традиции, автохтонного культурного кода и влияния переселенческого общества на культуру коренного этноса. Кроме темпоральной отнесенности к Маорийскому ренессансу представленных авторов объединяет сходная тематика произведений – это художественная презентация формирования гибридной идентичности и осмысление места современного маори в новозеландском обществе.

Первыми произведениями Маорийского ренессанса являются романы В. Т. Ихимаэра «Танги» («Tangi»¹³, 1973), «Ванау» («Whanau»¹⁴, 1974), в которых ностальгические мотивы по доколониальному прошлому присутствуют наравне с первыми попытками презентации диалогического во взаимодействии культурных пространств белых новозеландцев и маори. В дальнейшем ведущие авторы Маорийского ренессанса расширяют границы восприятия маорийской культуры и уходят от ностальгической риторики, обращаясь к вопросам идентификационного поиска маори в условиях постколониального пространства.

Исследуя творчество авторов Маорийского ренессанса, мы прослеживаем изменение отношения к собственной гибридности современными маори, презентация которой теряет негативную коннотацию в более поздних произведениях. П. Грейс словами своей героини в романе «Сестры» («Cousins», 1991) так объясняет настоящий процесс: «Не цепляться за прошлое, это очень важно..., но это мы, наша сущность, использовать новое знание по-своему» [130, с. 235]. Писательница также формулирует идею, что является объединяющей для авторов Маорийского ренессанса: «...я думаю, что важно для меня и других авторов маори писать о нас, во всем нашей разнообразии, о наших

¹³ маор. tangi – скорбь

¹⁴ маор. whanau – семья

чувствах и стремлениях и ценностях, об отношении к жизни и смерти, о связи с землей предков, о родстве и общественных вызовах и статусе... <...> И особенно о духовном аспекте всего перечисленного. Также о маори, связанных с пакеха¹⁵, и наоборот, и все, что это влечет за собой» [132, с. 81] – (перевод мой – Ю. К.). Иными словами, основная цель представителей Маорийского ренессанса – создать художественный образ современного маори, описать его положение между двумя культурами, находящимися в диалоге.

Творчество представителей Маорийского ренессанса рассматривается нами как вариант «малой литературы» – литературного явления, чьи типичные черты, проанализированные в пункте 1.3., диалогичны в своей манифестации, что является следствием гибридности идентичности авторов. Одной из характеристик малой литературы выступает языковая детерриториализация, выраженная в использовании английского языка как нарративного инструмента. Для авторов-маори обращение к английскому языку обусловлено, во-первых, отсутствием письменного языка в доколониальный период. Это позволило колонизатору навязать английский язык коренному этносу наравне с христианским метарассказом, европейской эстетикой и литературной нормой. В результате возникло чувство оторванности от культурных корней, и этнос оказался идентификационно расщепленным на сельских маори, живущих традиционным укладом и говорящих на родном языке, и урбанизированных маори, выбравших путь мимикрии, в том числе и языковой, но ищущих способы культурной репрезентации.

Английский язык в ходе развития постколониального пространства был детерриториализирован, так как маори видят в языке нарративный инструмент, который позволит быть понятым не только внутри этноса, но и более широкому кругу англоязычных читателей. В процессе детерриториализации маорийский язык инкорпорируется в англоязычное повествование, выступая не только как элемент культуры, но и как её генератор. Смешение английского и маори в повествовании как художественный прием передает бикультурное окружение

¹⁵ маор. Пакеха – чужак, белый переселенец

современных маори [177, с. 293–294], когда диалог принимает двуязычную форму. Такой прием используют, например, В. Т. Ихимаэра [146, с. 43, 57] и К. Хьюм (Халм) [141, с. 12, 25]. В ходе данного процесса английский язык был избавлен от негативной колониальной коннотации, что отмечается критиками: «...такие писатели, как Патрисия Грейс и Вити Ихимаэра, показали, что авторы-маори ... могут подстроить английский под свои цели и, как результат, влиять на дискурс новозеландской литературы ...» [102, с. 143] – (перевод мой – Ю. К.). Иными словами, процесс детерриториализации гибридизировал английский язык, который оказался частично оторванным от колониального контекста метрополии и стал носителем постколониальной маорийской культуры.

Но детерриториализация английского также является признаком того, что влияние бинарной оппозиции колониальности все еще присутствует в диалоге культур. Это также освещено в творчестве авторов-маори. Так, А. Дафф изображает вопрос о языке как центральный в социальном конфликте романа «Жили-были воины» («Once Were Warriors», 1990), в котором жители бедного квартала Пайн Блок не знают родной язык и испытывают дискомфорт, когда кто-то из старшего поколения общается на языке маори. Более того, высказанное сомнение о тождественности главного героя маорийскому этносу в отсутствие знания родного языка вызывает у него всплеск агрессии [121, с. 28]. Иными словами, главный герой потерял маорийскую составляющую в таком источнике формирования национальной идентичности как язык, что отображено как предпосылка к идентификационному кризису.

Некоторые критики скептически отнеслись к выбору авторов-маори в пользу английского языка. Так, например, С. К. Стэд, новозеландский автор и литературовед, пишет, что К. Хьюм (Халм) получила премию Пегасус (Pegasus) как автор-маори незаслуженно, так как она пишет на английском и сама является только на одну восьмую маори: «“The Bone People” – роман, написанный пакеха, которая получила премию, учрежденную маори» [184, с. 104] (перевод мой – Ю. К.). Но мы придерживаемся мнения, сходного с видением критика Р. Корбаллиса, который видит ценность романа в революционном смешении двух

языков, что отражает гибридность маорийской культуры. Критик пишет: «Маорийские фразы, которые пронизывают текст, показывают его источник. Но и структура английского, на котором она пишет – тоже без сомнения новозеландского происхождения. <...> Хьюм (Халм) – первая, кто смог передать на бумаге то, как говорят и думают новозеландцы... Каждый может ощутить типичный ритм и акцент ("think"), полускрытые ругательства ("whateffers"), тонкую иронию и не такое уже малое предубеждение ("Poms" – англичане) к новозеландцам европейского происхождения» [114] – (перевод мой – Ю. К.) Гибридная идентичность писательницы позволяет обратиться к обеим культурам как творческим ресурсам, так как она ощущает себя на границе между двумя культурами. Автор создает новый язык повествования, который представляет собой смешение английского и маорийского, и отражает гибридную идентичность маори, обладающую двойственностью источников формирования идентичности в долгосрочном диалоге культур.

Предпосылкой политичности нарратива малой литературы выступает тесное творческое пространство, которое не дает ничему остаться индивидуальным делом и несет в себе революционный призыв [25, с. 21]. Творчество авторов Маорийского ренессанса опирается на стремление автохтонного этноса сохранить и развивать культуру в сложившихся условиях диалога культур. Политический характер нарратива проявляется в превалировании контр-дискурсивных стратегий в творчестве авторов Маорийского ренессанса. Наблюдается попытка нарративно презентовать связь прошлого с настоящим и будущим, которая помогает маори ощущать себя частью большой картины мира. Нарративное построение данной связи рассматривается как манифест развития маорийского этноса в будущем, и имеет революционную природу, так как маори, оставив противоборствующие идеи изоляции и мимикрии, находят новизну в принятии гибридного начала.

Примером политичности нарратива выступает творчество П. Грейс и В. Т. Ихимаэра. П. Грейс в предисловии романа «Потики» («Potiki»¹⁶, 1986) описывает работу маорийских резчиков, чей труд имеет сакральное значение для племени. Неторопливый внутренний монолог о жизни племени чередуется с описанием того, как нож резчика вырезает путь к свету, к предкам и друг другу [131, с. 10–12]. Таким образом, П. Грейс образно изобразила стремление маори сохранить свою культуру и стать частью большего. Также детально автор выписывает образ главного героя Токо (Токо), в котором присутствует аллюзия на мифологического героя Мауи (Maui) в стремлении создать, открыть новое, и черты Иисуса Христа в его жертвенности. Тем самым, П. Грейс заявляет собственную позицию о месте маорийской культуры, неотрывно связанной с культурой переселенческого общества.

В. Т. Ихимаэра в романе «Матриарх» («Matriarch», 1986) пересматривает исторические события 1860-х гг., когда группа маори в главе с Тэ Кути (Te Kooti Arikirangi Te Tūruki), проповедующим религию, возникшую на стыке язычества и христианства, сбежали из заключения и начали партизанские действия. В. Т. Ихимаэра сравнивает Те Кути и его последователей с Моисеем и народом Израиля, соответственно, а преследующий их военный корпус – с египтянами [146, с. 133–153]. Выполняя деконструкцию одного из основополагающих элементов библейского нарратива, автор раскрывает ценность данного события для политической и вооруженной борьбы маори за землю. В. Т. Ихимаэра также пересматривает историю маори в романах «Булибаша: король цыган» («Bulibasha: King of the Gypsies», 1994), «История дяди» («The Uncle's Story», 2000), в которых на примере жизнеописания нескольких поколений враждующих семей маори автор затрагивает тему внутриэтнических конфликтов и разногласий. Пьеса «Далеко идущая женщина» («Woman Far Walking», 2000) дает ретроспективную картину становления идентичности маори в период колонизации, который проживает главная героиня. Используя контр-дискурсивные стратегии, автор создает картину мира, отличную от принятой

¹⁶ маор. potiki – потомки

белым большинством Новой Зеландии, что еще раз иллюстрирует политичность нарратива авторов Маорийского ренессанса.

По словам Ж. Делеза и Ф. Гваттари, коллективность высказывания в малой литературе, третьей характеристикой литературного явления, обусловлена плотностью культурного пространства [25, с. 21–22]. Для авторов Маорийского ренессанса творческим пространством является пограничье между культурами, характеризующаяся своей гибридностью, так как испытывает на себе влияние со стороны двух культур [105, с. 215–217]. Гибридность идентичности авторов усиливает стремление презентовать идентичность маори общинно в противопоставлении индивидуалистическим настроениям переселенческого общества. Так, В. Т. Ихимаэра в романе «Ванау» полифонически описывает бытование маорийского рода, который переживает кризис становления и принятия гибридной идентичности. В произведении центральное место занимает описание ритуального дома Ронгопай¹⁷, в оформлении которого наблюдается отход от традиционных мотивов в пользу смешения культур. Художественное решение не было понято старейшинами, и дом был покинут. Через много лет Эндрю, молодой реставратор, попадает внутрь покинутого дома: «Роспись – смесь мира маори и пакеха. Она показывает новый мир, где две расы соединились. Возможно, молодые люди пытались показать, как менялся мир маори. ... Ронгопай символизирует сумеречные годы для маори. ...тьень за человеком с татуированным лицом, бледный незнакомец, наконец-то вышел на свет и начал менять старый уклад жизни» [145, с. 124] – (перевод мой – Ю. К.). Роспись Ронгопая – это коллективное творческое послание маори, что будущее невозможно без объединения на основе гибридной природы новозеландской культуры.

В литературе Маорийского ренессанса ярко выражены черты типичного героя и сходны поэтические приемы, которые образуют художественную презентацию коллективного высказывания. Это – герой-ребенок, подросток, молодой мужчина или женщина. Они оказываются вовлеченными в конфликт

¹⁷ (маор. Rongorai – место собрания рода)

поколений, который усугубляется конфликтом культур, так как последующие поколения маори все более ассимилируют ценности белого новозеландского большинства и отходят от традиционного уклада жизни. Примером могут служить главный герой романа В. Т. Ихимаэра «Верхом на ките» («The Whale Rider», 1987), старшие дети главного героя романа А. Даффа «Жили-были воины» («Once were Warriors», 1990), чьи сомнения о месте в жизни, презентованные в форме внутреннего диалога, раскрывают кризис идентичности урбанизированного подростка-маори. Авторы также обращаются к образу женщины-хранительницы семейного очага, маорийских обычаев, которая рефлексирует в попытке раскрыть истинную историю своего народа, что присутствует в романах В. Т. Ихимаэра «Матриарх» («The Matriarch», 1986), П. Грейс «Потики» («Potiki», 1986).

Типичными чертами персонажей является автобиографичность и гибридное начало идентичности героев, которые зачастую имеют родственные связи в обеих культурах и не могут найти себя ни в одном из культурных пространств. Они чувствуют себя оторванными от культурных корней, и перед ними стоит экзистенциальный выбор какую культуру назвать родной. Новозеландский критик П. Д. Вол охарактеризовала героев с гибридной идентичностью как потомков «...составного мира, которые соединяет в себе знание своего наследия и мира пакеха, что делает их более уязвимыми, но гибкими и тонко чувствующими» [194, с. 193–194] – (перевод мой – Ю. Ю.). Иными словами, изображение типичного героя, обладающим гибридной идентичностью позволяет авторам Маорийского ренессанса показать динамичность и многоголосие современного бикультурного мира Новой Зеландии.

Таким образом, анализ литературного процесса Новой Зеландии показал, что новозеландская литература развивалась в сходных историко-культурных условиях с такими «белыми» колониями как Австралия и Канада. При этом, маори занимают маргинализированное положение в данном процессе, представляя собой источник художественных образов, обладающих колониальной окраской. Данная ситуация изменилась в современный период с возникновением

Маорийского ренессанса (1970-2000 гг.). Устный фольклор доколониального периода, литературная форма и художественные приемы, воспринятые из культуры колонизаторов, находят отражение в современном англоязычном творчестве маори. Место творчества представителей Маорийского ренессанса в литературном процессе Новой Зеландии может быть определено как «малая литература» в рамках новозеландской литературы. Малая литература маори обладает гибридными чертами, что отражается в следующих признаках малой литературы: языковая детерриторизация, политичность нарратива и коллективный характер высказывания, манифестация которых обладает гибридностью. Так, детерриториализация английского языка заключается в его трансформации под влиянием гибридности маорийской культуры. Художественный текст маори приобретает политичный характер, так как нацелен на отражение гибридной природы культуры этноса. Коллективность высказывания выражена в типичности главного героя, обладающего гибридными чертами, и в первостепенности общинного характера бытования маори для сохранения национальной культуры.

2.2. Эволюция концепта «Другой» в дискурсивном поле новозеландской литературы

В рамках данного исследования мы считаем необходимым проследить формирование образа коренного этноса как Другого в литературе Новой Зеландии. Обобщающую для «Другого» конструкцию «свой–чужой» мы конкретизируем, исходя из элемента в основе дуалистической структуры: гендерный элемент (мужчина–женщина), колониальный (белый человек–туземец), элемент возраста (взрослый–ребенок). Если продолжить данную идею в контексте дискурсивности М Фуко, то перед нами бинарные оппозиции, в которых второй участник, будучи «Другим», находится в подавленном положении. Рассматривая колониальный элемент, мы отталкиваемся от концепции «восточного человека» Э. Саида, изложенной в научном труде «Ориентализм» («Orientalism», 1978) и основанной на доминировании метрополии над колонизированным индивидом. Э. Саид подчеркивал, что «восточный человек» – это представитель местного населения колонии, лишенный национальных признаков; Другой, находящийся на низком уровне развития, дикарь, которого необходимо поднять на новый культурный уровень. Доминирование над «восточным человеком» проявляется в том, что он становится объектом исследования, обучения, наказания, акта, в котором нет диалога, а только направленное на «восточного человека» культурное воздействие. Создание образа «восточного человека» как Другого связано с процессом опредмечивания, дегуманизации, то есть «...восточный человек изображен как тот, кого судят (как в суде), кого изучают и описывают (как в учебном плане), кого дисциплинируют (как в школе или тюрьме), кого необходимо проиллюстрировать (как в зоологическом справочнике)» [72, с. 63]. Это находит отражение в произведениях колониального периода новозеландской литературы, в которых представители коренного этноса описываются как часть дикой природы островов.

Момент перехода этноса в роль Другого, антипода просвещенного европейца, зафиксирован в записках и дневниках путешественников, которые

являются образцами текстов колониального периода новозеландской литературы и описывают первые встречи с новым Другим в новозеландском архипелаге. Важность данных описаний в становлении образа «кровожадного дикаря» подчеркивает С. П. Миронов: «Немалую роль сыграли представления о маори как о кровожадных людоедах, неспособных к диалогу, рожденные в результате данных контактов» [55, с. 171]. Так, Дж. Кук, чья экспедиция на корабле «Индевр» (1768-1771 гг.) оказалась наиболее плодотворной в плане освоения новых земель и контактов с местными жителями, изобразил маори в мрачных красках, чему способствовали описания многочисленных нападений и случаев каннибализма, что вписывалось в два имеющихся образа колонизированных народов: «наивное дитя», «кровожадный дикарь» [55, с. 176]. Мореплавателю определяет место коренного населения как объекта колонизации, а не субъекта диалога, лишая его права собственности, права на защиту себя и своих владений. Подтверждая это, Дж. Кук провозглашает новые земли собственностью британской короны: «Перед тем как покинуть залив мы вырезали на одном из деревьев близ источника название корабля и дату, вывесили британский флаг, и я от имени Его Величества вступил в формальное владение этой местностью» [46, с. 220]. Иными словами, Кук рассматривал данные земли как незаселенные, то есть не колонизированные европейцами. Отправная точка колонизации, эпоха Великих географических открытий указывает на первостепенность поиска новых территорий, а не новых культур. Местному населению отводилась роль такого же ресурса, как новые земли и полезные ископаемые.

Основываясь на концепции «восточного человека», было сформировано понимание понятия «Другой» в колониальном дискурсе как «...дикарь, каннибал, примитивное создание, которое необходимо перевоспитать и привести к прогрессивным идеям Просвещения, в чем и есть цивилизационное оправдание колонизации» [102; 155] – (перевод мой – Ю. К.). Элемент каннибализма занимает важное место в становлении образа Другого в колониальный период, что подчеркивается исследователями-постколониалистами: «Определение

каннибализма (в Оксфордском толковом словаре) – само по себе презентация двух связанных элементов колониального дискурса: разделение на «цивилизованного» и «дикаря», и важность понятия каннибализма для того, чтобы укрепиться в этом разделении» [102, с. 26] – (перевод мой – Ю. К.). Идентификация колонизированного Другого как каннибала давала колонизатору ощущение морального превосходства и легитимизировала отношение к местному населению как к объекту воздействия. Несмотря на то, что ритуальное поедание человеческой плоти имеет место во многих культурах, но в колониальном контексте образу каннибала было уделено повышенное внимание для того, что сделать концепт колонизированного Другого еще менее идентификационно равным колонизатору.

В период национального подъема в новозеландской литературе возник экзотический образ «Другого», который был воплощен в женских героинях и в образе благородного дикаря. Стычки с переселенцами, золотая лихорадка 1860-х годов придают мелодраматизм и добавляют интригу повествованию, появляются элементы идеализации героя. При этом представитель колонизированного этноса остается в рамках образа примитивного дикаря, судьба которого – погибнуть в изоляции, отвергнув культуру белого, как это описано в романе Дж. Уилсона «Эна, или Древние маори» («Ena: Or, The Ancient Maori», 1874), романе Р. Х. Скотта «Нгамихи или дочь вождя маори» («Ngamihi or the Maori Chief's Daughter», 1895), поэме А. Дометта «Ранольф и Амохья, или полуденный сон на берегу Южного моря» («Ranolf and Amohia, a South Sea Day Dream», 1872). Представленные произведения были объединены критиками под названием «маорийский романтизм» (*англ.* «Maorified Romances») [188, с. 14]. Период национального подъема в новозеландской литературе иллюстрирует тот факт, что изначальный антагонизм конструкции «свой–чужой», отделяющий чужого от нормы (своего), ставится под сомнение переселенческим обществом. Это приводит к первым попыткам построения диалога, который все еще не является равноправным, и основывается на бинарной оппозиции колониальности. Одной из причин этому является то, что образ Другого все еще находится в поле

колониального дискурса и требует пересмотра. Результатом этого является идеализированный литературный образ маори, который стал активным участником развития сюжета, но не выходит за рамки колониального дискурса.

Переходу понятия «Другой» в поле постколониального дискурса способствует либерализация общественных отношений, расширение культурного взаимодействия маори и переселенцев. Смена дискурсивного поля на постколониальное приводит к тому, что «другость» маори осмысливается не как не норма, а как характеристика другой культуры, что отвечает общей траектории развития образа «Другого» в дуалистической конструкции, освещенной Е. Н. Шапинской [90]. И. Н. Ионов видит в этом процессе выход Другого из подчиненного положения в бинарной оппозиции, и его восприятие как партнера в мультикультурном диалоге [40, с. 258–260]. Но изучение развития литературного процесса в постколониальном пространстве Новой Зеландии показал, что процесс либерализации снимает остроту внутренних противоречий с помощью диалога, но не разрушает бинарную оппозицию и инструментарий подавления, выработанный на ее основе. Так, Ж. Делез и Ф. Гваттари отмечают: «Бинарная логика и двуоднозначные отношения все еще доминируют в психоанализе, ... в лингвистике и структурализме, даже в информатике» [26, с. 10]. Кроме того, процесс коммуникации, диалога выводит проблему подавления со стороны позиции мужчины, белого, взрослого по отношению к женщине, туземцу, ребенку на новый уровень презентации в художественном тексте, что находит отражение в творчестве современного периода новозеландской литературы, в которой центральный конфликт основан на борьбе внутри бинарной оппозиции, выраженной диалогически.

В начале современного периода новозеландской литературы мы видим, что образ колонизированного этноса как Другого теряет актуальность, так как герой-дикарь, свойственный колониальному периоду, не вписывается в более реалистичную тематику произведений. Так, в завершении периода национального подъема, вышло в свет эссе Б. Пирсона «Капризные сони: очерк об особенностях поведения новозеландцев и его импликация в творчестве» («Fretful Sleepers: A

Sketch of New Zealand Behaviour and Its Implication for the Artist», 1952). В произведении был дан авторский взгляд на становление национальной идентичности и культуры Новой Зеландии. Эссе получило широкое признание, и считается основополагающим в корпусе текстов, формулирующих идентичность новозеландской нации. Но Б. Пирсон не видит будущего в мультикультурном развитии Новой Зеландии, оставляя главенствующую позицию за белым большинством. Автор не затрагивает вопрос маори в эссе: «Нет места в среднестатистическом новозеландском сообществе для человека, который отличается» [169] – (перевод мой – Ю. К.). Иными словами, Б. Пирсон не считает их активными участниками формирования новозеландской идентичности и исключает из картины новозеландского мира.

Развитие постколониального дискурса приводит к пересмотру образа Другого: «В постколониальном пространстве актуализируются оппозиция «свой–чужой», но «чужой» в данном случае – это необходимый элемент для осознания альтернативности культуры» [74, с. 19]. Это находит отражение в романе А. Вендта «Сыновьям предстоит вернуться домой» («Sons for the Return Home», 1973), в котором тема расизма в Новой Зеландии и Самоа раскрыта в сюжетной линии романтических отношений на межрасовой основе. В романе «Листья баньяна» («Leaves of the Banyan Tree», 1979) А. Вендт создал эпическую картину трех поколений самоа, национального меньшинства в Новой Зеландии, показав на их примере бытование Другого в постколониальном обществе. Перед нами пример расширения образа Другого в литературе, который может быть воплощен не только в герое из колонизированного этноса, но и любым представителем общества, ощущающим себя иным. Темы, поднятые А. Вендтом, затронуты и авторами Маорийского ренессанса на базе осмысления положения маори как Другого для переселенческого общества Новой Зеландии, что показывает преемственность в национальной литературе маори, рассматриваемой нами как литературное явление «малая литература».

Для того, чтобы охарактеризовать Другого как представителя колонизированного этноса и создателя постколониального дискурса, обратимся к

понятию «субалтерн», предложенного Г. Ч. Спивак, одной из основательниц индийской исследовательской группы «Subaltern Studies Group» (англ. «Группа исследования субалтерна»). По мнению Г. Ч. Спивак, субалтерны – это коренные интеллектуалы, которые формируют буферную группу, находящуюся между народом и макроструктурными доминирующими группами, но не строят равноправный диалог с доминирующей группой, находясь в ее тени [181]. В процессе идентификации они создают новый нарратив, пересматривающий колониальное наследие, что указывает на формирование новой коллективной идентичности на постколониальной основе [182, с. 26]. Диалог культур затруднен для колонизированного этноса из-за влияния бинарной оппозиции колониальности и для того, чтобы участвовать в нем субалтерн присваивает часть культурных практик колонизатора в качестве инструмента диалога, среди них – язык, литературный канон, эстетика культуры метрополии.

Гибридная идентичность представителей буферной группы колонизированного этноса воспринимается ими как преимущество, а не как потеря связи с коренной культурой. Как отмечает Х. К. Бхабха, который охарактеризовал уровень гибридизации ее представителей, они «...обладают свободой договариваться и преобразовывать свою культурную идентичность в рамках прерывающейся интертекстуальной темпоральности культурного расхождения» [105, с. 38] – (перевод мой – Ю. К.). В плоскости литературоведческого изыскания авторы-автохтоны как члены такой буферной группы создают нарративную презентацию гибридной идентичности и расширяют дискурсивное поле постколониального пространства.

При этом необходимо отметить, что гибридность идентичности представителя буферной группы выше, так как колонизированный интеллектуал находится в более тесном диалоге с представителем культуры метрополии и обладает стремлением примерить на себя социальные роли, занимаемые колонизатором, как стремление к ролевой инверсии со стороны коренных жителей [105, с. 45]. В результате ролевой инверсии колонизированные интеллектуалы оказываются на границе между культурами, где сталкиваются

стремление коренных жителей занять позицию колонизатора и намерение последнего сузить жизненное пространство автохтона до места раба. Влияние колонизатора на диалог приводит к тому, что колонизированный интеллектual оказывается оторванным от доколониальной культуры как источника идентификации. Но, будучи для колонизатора как партнера в диалоге Другим, колонизированный интеллектual удерживается на месте подчиненного в бинарной оппозиции колониальности и не может назвать культуру колонизатора своей, что помещает его на границу между культурами.

Отталкиваясь от идеи, что автор как представитель колонизированного этноса, обладающий гибридной идентичностью, расширяет постколониальный дискурс, мы рассматриваем понятие «колонизированный интеллектual» Ф. О. Фанона как раскрывающее природу расширения постколониального дискурса представителями буферной группы. Согласно идеям ученого, колониальная политика была направлена на отрыв колонизированного этноса от доколониальной культуры с целью подчинить его. Это приводит к созданию универсального образа колонизированного культуры, в которой национальный элемент заменяется на территориальный. Так, например, в пространстве африканских колоний колонизированные интеллектualы стали представителями африканской культуры без национальных признаков, которые в стремлении презентовать собственную культуру остаются погруженными в культуру запада [127, с. 147–150]. В плоскости литературы это проявляется в использовании языка колонизатора, английского, как нарративного инструмента и обращении к литературной форме и эстетике метрополии в попытке создания постколониального текста, что придает постколониальному дискурсу универсальность.

Отдалившись от культуры коренного этноса и не став своим для колониальной культуры, колонизированный интеллектual стремится к порождению образов, которые помогут закрепиться на границе между культурами. Таким образом, появляется нарративная презентация границы, которая наполнена временными задержками и неизвестными структурами,

создающими дискурсивный «имидж» на пересечении истории и литературы, который соединяет дом с окружающим миром [105, с. 13]. Колонизированный интеллект, обладающий гибридной идентичностью, стремится к презентации собственного образа для того, чтобы пройти процесс идентификации. Обладая более высоким уровнем изменчивости, чем тождества в расщепленной гибридной идентичности, нарративная презентация становится первостепенной задачей, так как она позволит скрепить нестойкую идентификационную структуру. Говоря о потенциале художественной презентации, Х. К. Бхабха пишет: «Такие формы социального и психического существования [гибридность] могут получить репрезентацию наилучшим образом в литературном языке, который позволяет говорить самой памяти...» [105, с. 11] – (перевод мой – Ю. К.). В данном прочтении презентация выступает реконструкцией дискурсивных практик, которые раскрывают характер взаимодействия культур внутри постколониального пространства.

В случае новозеландской литературы буферной группой колонизированного этноса выступают авторы Маорийского ренессанса, среди которых наиболее знаковые фигуры – В. Т. Ихимаэра, К. Хьюм (Халм), А. Дафф. Произведения Вити Тамэ Ихимаэра являются ярким примером пересмотра литературного канона и эстетики культуры метрополии в рамках постколониального дискурса, что говорит о нем как о представителе буферной группы колонизированного в прошлом этноса. Гибридные корни и его опыт жизни за границей новозеландских островов дают ему возможность взглянуть на проблему формирования гибридной идентичности современных маори извне. При этом В. Т. Ихимаэра применяет прием историографического переписывания как постколониальное прочтение постмодернистского приема деконструкции к литературному наследию переселенческого общества, примером тому является сборник рассказов «Дорогая Мисс Мэнсфилд» («Dear Miss Mansfield», 1980), который представляет собой постколониальный пересмотр ряда рассказов новозеландской писательницы К. Мэнсфилд. Также данный прием применен автором для переосмысления колониального периода истории Новой Зеландии с целью осветить

альтернативное видение зарождения контактной зоны диалога культур. Этой теме посвящены такие произведения как «Рассказ дядюшки» («The Uncle's Story», 2000), сборник эссе «Взрослеющие маори» («Growing Up Maori», 1998), роман «Матриарх» («The Matriarch», 1986), в котором применен постмодернистский инструментарий: фрагментарность, нарушение хронотопа, интертекст. В романе «Верхом на ките» («The Whale Rider», 1987), который был экранизирован в 2002 году и получил приз зрительских симпатий на международном кинофестивале в Торонто, также наблюдается использование такого постмодернистского приема как сюжетная фрагментарность и обращение к магическому реализму.

Вопрос деконструкции истории маори с элементами историографического повествования затронут и в пьесе В. Т. Ихимаэра «Далеко идущая женщина» («Woman Far Walking», 2000), в которой ключевые события истории этноса изображены через восприятие главной героини, обладающей доколониальной идентичностью. В романе «Булибаша: король цыган» («Bulibasha: King of the Gypsies», 1994) и его продолжении «История дяди» («The Uncle's Story», 2000) автор обращается к тематике внутриэтнических конфликтов. Автор предпринимает попытку создать полифоничную презентацию идентичности маори, которая будет воспринята как внутри этноса, так и переселенческим обществом Новой Зеландии, что еще раз указывает на его пограничную позицию как представителя буферной группы.

Роман Кери Хьюм (Халм) «Люди-кости» («The Bone People», 1983), награжденный Букеровской премией в 1985 году, получил широкое признание среди белого переселенческого большинства как изображение Новой Зеландии страной с особой этнической судьбой, что сделало роман определяющим документом двукультурного национализма 1980-х [65]. Основываясь на том, что автор вовлекает в повествование все новозеландское общество, не замыкаясь внутри этноса, роман был охарактеризован как текст нации [176, с. 9], как книга, которая ставит под сомнение существование границ [133, с. 147]. Писательница также издала ряд поэтических сборников: «Молчание между (беседы в Моераки)», («Silences Between (Moeraki Conversations)», 1982), «Потерянные

вещи» («Lost Possessions», 1985), «Берега» («Strands» , 1992). Как представитель буферной группы К. Хьюм (Халм) расширяет постколониальный дискурс, нивелируя внутренние границы между этническими группами, участвующими в его создании.

Публицист Алан Дафф критично относится к влиянию Маорийского ренессанса на национальную культуру, считая, что многое в движении возрождения сделано напоказ для стороннего белого наблюдателя и не имеет ничего общего с реалиями жизни современных маори. А. Дафф выразил свою позицию, комментируя написание романа «Жили-были воины» («Once Were Warriors», 1990): «Я написал [роман]... как мой протест против того, что мы почти разрушили себя. И потому, что я пытаюсь понять процессы, которые привели к этому ужасному неравенству между двумя расами, пакеха и маори...» [120, с. XII–XIII] – (перевод мой – Ю. К.). На примере жизнеописания многодетной семьи представлены социальные вызовы, с которыми сталкиваются современные маори в мире белого переселенческого большинства Новой Зеландии. Тем самым, автор обогащает постколониальный дискурс образами маргинализованного слоя современных маори, в бытовании которых проявляются такие идентификационные проблемы как отрицание культурных корней, отказ от идентификационного поиска, низкая социальная ответственность. В 1996 году А. Дафф издал продолжение романа «Что происходит с теми, у кого разбито сердце?» («What Becomes of the Broken Hearted?»). Романы были экранизированы в 1994 и 1999 годах соответственно.

Подводя итог анализа развития понятия «Другой» в литературе Новой Зеландии, необходимо отметить, что в связи с постмодернистским отказом от таких базисных концептов как норма, канон и универсальность понятие освобождается от негативной коннотации. Гуманитарные исследования в XX веке и либерализация общества позволили осознать роль Другого для понимания идентичности. С развитием постколониального дискурса Другой был включен в культурное взаимодействие, что отражено в развитии национальной литературы Новой Зеландии, как одного из вещественных носителей постколониального

дискурса. Это привело к тому, что Другой стал не только источником литературного образа, но и занял позицию создателя дискурса в качестве автора. Примером этого процесса являются творчество представителей Маорийского ренессанса. Другой как автор пересматривает наследие культуры колонизатора, воспринятое как идентификационный источник в рамках постколониального дискурса, и обогащает постколониальный дискурс новыми образами и поэтическими приемами, созданными на границе двух культур, находящихся в диалоге.

2.3. Диалогизм в творчестве авторов Маорийского ренессанса

Исследуя творчество авторов Маорийского ренессанса нами выделяется три формы диалога: диалог «Я–Другой», внутренний диалог, диалог поколений. Диалог «Я–Другой» в контексте постколониального пространства Новой Зеландии представляет собой дискурсивную интеракцию белых новозеландцев, представителей переселенческого общества, с маори, которые являются для них этнокультурным Другим. Внутренний диалог – это дискурсивная структура, которая изображается как «...обширные фрагменты мысленной или озвученной речи в процессе аутокоммуникации, формально и/или семантически выделенные в тексте авторского повествования» [12, с. 6]. Внутриэтнический диалог поколений раскрывает динамику формирования гибридности идентичности. При этом идентичность современных маори презентована с более высоким уровнем гибридности, то есть они глубже вовлечены в жизнь переселенческого общества.

Процесс становления диалога «Я–Другой» тесно связан с историей этнических конфликтов в Новой Зеландии, влияющих на процесс перехода от колониального представления Другого к постколониальному. При этом колониальное представление отличается схематичностью, стереотипностью, что подчеркивается исследователями частично на основе собственного опыта. Х. К. Бхабха приводит комментарий Ф. О. Фанона, анти-колониалиста алжирского происхождения: «Мне приходилось видеть глаза белых. Незнакомый груз опускался на мои плечи. В белом мире цветной сталкивается с трудностями в связи с развитием определенной телесной схематичности. ...Я был раздавлен тамтамами, каннибализмом, интеллектуальной неполноценностью, фетишизмом, расовыми дефектами...» [105, с. 42] – (перевод мой – Ю. К.). Фанон описывает, что отягощает развитие диалога в постколониальном пространстве и основная задача его участников заключается в том, чтобы избавиться от предрассудков в представлении друг друга и сформировать идентификационное представление о партнере коммуникации для того, чтобы понять собственную идентичность. В решении данной задачи немаловажную роль играет нарративная презентация

диалога «Я–Другой» как художественная фиксация формирования постколониальной идентичности.

Началом развития диалога «Я–Другой» в новозеландской литературе является конец XIX века, когда авторы переселенческого общества обратились к образу этнокультурного Другого как источнику художественных образов, наполненных романтизмом и экзотичностью. Так, Дж. Вайт, переводчик и этнограф, обратился к маорийскому фольклору как основе литературного творчества, чей этнографический роман «Мечь: любовная песнь племени Маунт Эден» («Revenge: a Love Tale of the Mount Eden Tribe», 1940) был издан после смерти автора. Многие произведения этого периода посвящены военным столкновениям между переселенцами и маори по земельному вопросу. Тематика героизма, сочувствия благородным маори выводила этнокультурного Другого на позицию партнера диалога. Но излишнее влияние бинарной оппозиции «колонизатор–колонизированный» не давало возможности избавить образ от стереотипизации колониального дискурса, что объективизировало образ маори, делая его далеким от реальности. Примером первых попыток создания образа этнокультурного Другого в литературном процессе Новой Зеландии являются произведения австралийских авторов-представителей переселенческого общества, Р. Витсворта, Р. Болдервуда, новозеландских переселенцев Х. Нисбета, Р. Х. Скотта.

В этот период целью диалога было разрешить идентификационные поиски переселенцев, а образ этнокультурного Другого выступал как инструмент данного поиска, но не полноценный участник. Маори занимают позицию «немого» в диалоге, что свойственно колониальному дискурсу [182]. Изображая маори непримиримыми воинами, как в романе Дж. К. Джонстона «Маория: наброски о манерах и традициях аборигенов Новой Зеландии» («Maoria: A Sketch of the Manners and Customs of the Aboriginal inhabitants of New Zealand», 1874), авторы-переселенцы идентифицировали себя через интеракцию с жестокими врагами и оправдывали применение колониальной политики подавления. Новозеландский литературовед П. Д. Вол охарактеризовала этнографическую ценность

произведений этого периода: «больше внимания было уделено описанию военных стратегий, оружия и построению фортификационных сооружений, чем культуре, сельскому хозяйству и ведению быта маори. Как будто «любовь к войне» была центром их существования» [194, с. 17] – (перевод мой – Ю. К.). Изображение агрессивности, примитивности, хаотичности как основных черт мира маори позволяло переселенцам позиционировать себя как носителей культурного прогресса и порядка.

Дальнейшее развитие диалога в рамках колониального дискурса, в котором этнокультурный Другой выступал фоном для формирования идентичности белого новозеландца, презентовано в романах романтического содержания, в которых был создан образ прекрасной дикарки, влюбленной в белого переселенца. Как проявление экзотизма переселенцы видели ассоциативную связь между дикими землями Новой Зеландии и идеей первичности сексуального начала у маорийских женщин. Новая Зеландия и Океания в целом обретает в глазах переселенцев, живущих в рамках строгой Викторианской морали, феминизированный образ утопического сексуального рая [194, с. 18–19]. Женщина-маори выступает не только этнокультурным Другим в диалоге в рамках бинарной оппозиции «колонизатор–колонизированный», но и гендерным Другим. Впоследствии положение женщины в диалоге «Я–Другой» было затронуто и авторами Маорийского ренессанса, которые создали образ женщины-маори, обладающей связью с доколониальным кодом культуры и более гибким походом к процессам идентификационной гибридизации.

Образ женщины-маори в литературе белых новозеландцев создан на основе архетипичного ресурса из мифологии коренного этноса, например, легенды о прекрасной Хинемоа (*маор.* Hinemoa), записанной Сэром Дж. Греем в работе «Полинезийская мифология» («Polynesian Muthology», 1857). Хинемоа – дочь вождя, которая бросилась в холодные воды озера Роторуа, чтобы соединиться со своим возлюбленным незаконнорожденным Тутанекай (*маор.* Tutanekai), и нарушить, тем самым, запрет отца. Овеянная романтизмом легенда стала прообразом прекрасной дикарки из колониальной литературы Новой Зеландии, в

которой белый мужчина строит диалог с женщиной-маори: «Хинемоа стала символом настоящей женщины: девственной, но страстной, энергичной, но готовой подчиниться. Она архетип женственности, модель для женщины запада» [194, с. 19] – (перевод мой – Ю. К.). Образ молодой маорийки является искушением для белого переселенца, и их любовь описывается как трагичная, как в романе Р. Скотта «Нгамини: дочь вождя маори» («Ngamini: The Maori Chief's Daughter», 1895), в котором главная героиня жертвует собой из-за любви к белому офицеру. Счастливый финал изображен Р. Витсвортом в романе «Хине-Ра, или Разведчик маори: романтика новозеландской войны» («Hine-Ra; or The Maori Scout: A Romance of the New Zealand War», 1887). Главная героиня выходит замуж и уезжает с мужем в Англию, где полностью ассимилируется. На этом этапе диалог с этнокультурным Другим выстроен переселенцем, и Другой является представлением переселенца о женщине-маори, основанном на колониальном прочтении маорийской легенды, что совпадает с концепцией Э. Саида «восточного человека» [72]. Иными словами, образ этнокультурного Другого отвечает представлениям белых переселенцев об экзотическом уголке и не предполагает развития взаимодействия в рамках колониального дискурса, так как сам этнокультурный Другой лишен дискурсивного и нарративного начала.

Период национального подъема в первой половине XX века характеризуется отходом от романтизма колониальной литературы и реалистичным изображением островной жизни типичного новозеландца, ценящего мужскую дружбу, стойкого к трудностям. Диалог с этнокультурным Другим, построенный на принципах колониального дискурса, не вписывался в этот нарратив, и авторы отказались от темы маори как части колониального романа. Так, например Ф. Сарджесон, один из наиболее признанных авторов того времени, издал антологию «Рассказы Фрэнка Сарджесона» («The Stories of Frank Sargeson», 1974), в которой представлены рассказы автора за 40 лет творчества. Только один рассказ – «Ноша белого человека» («White Man's Burden») – был посвящен теме маори. Существует мнение, что читатель может предположить присутствие темы маорийской культуры в других произведениях автора, так как

Ф. Сарджесон презентовал альтернативное западной культуре мироощущение, что было возможно только под влиянием культуры маори [194, с. 32–33]. Но автор не строит диалога с маори, а присваивает их национальную специфику, что является также элементом колониального дискурса.

Характер взаимодействия внутри диалога «Я–Другой» меняется с выходом англоязычных произведений авторов-маори. Этнокультурный Другой освободился от немоты и обрел свободу выражать себя нарративно без навязанной дискурсивной риторики колониального романа. Это связано с тем, что авторы-автохтоны, занимая положение Другого, расширяют дискурсивное поле новозеландской литературы. Кроме того, вопрос диалога с маори как с этнокультурным Другим приобрел позитивное прочтение в рамках идеи национального бикультурализма Новой Зеландии. Литература выступила отправной точкой переоценки культуры маори как в новозеландском обществе в целом, так и внутри коренного этноса. Одним из объединяющих факторов для авторов Маорийского ренессанса является стремление занять активную позицию в диалоге «Я–Другой», не отказываясь от своей инаковости как этнокультурного Другого: «Примечательна сила и уверенность, с которой маори теперь чувствуют себя способными говорить самостоятельно, выбрав для творчества английский, но думая при этом на языке маори» [137, с. 125].

В ранних работах авторы-маори пытаются выйти за рамки диалога, обращаясь к ностальгическим настроениям, видя возможность формирования идентичности через возвращение к истокам. Это была реакция на высокий уровень ассимиляции и мимикрии урбанизированных интеллектуалов-маори: «В последние годы мы видим подъем национального самосознания среди маори с английскими именами. Это – адвокаты, врачи, представители профсоюзов... и большинство из них, оказывается, ценят маорийские корни выше, чем европейские» [137, с. 125] – (перевод мой – Ю. К.). Ностальгия по «старому миру», который ушел безвозвратно, по племенному устройству социума занимала центральное место в тематической канве. Безвозвратность потери героики прошлого придавала элемент утопизма и безысходности первым произведениям,

среди которых – ранние произведения В. Т. Ихимаэра «Танги» («Tangi»¹⁸, 1973), «Ванау» («Whanau»¹⁹, 1974), сборник рассказов П. Грейс «Вайарики и другие истории» («Waiariki and Other Stories», 1975), посвященные романтизированному описанию традиционного уклада жизни маори.

В 80-е годы XX века происходит пересмотр тематики произведений, и авторы-маори отходят от ностальгических настроений, возвращаясь к построению диалога с белым новозеландцем. Происходит поиск источников развития маори в современном обществе посредством психологической переоценки, раскрытия индивидуального восприятия мира современным маори, который гордится прошлым, но не готов отказаться от ценностного опыта и знаний, приобретенных в постколониальном пространстве Новой Зеландии. Наиболее ярким примером данного подхода является роман К. Хьюм (Халм) «Люди-кости» («The Bone People», 1985), в котором автор отказывается от рефлексии об утраченных идеалах прошлого и помещает главных героев в постоянный диалог на этнокультурной основе. Главные герои романа находятся на границе культур и строят диалог на основе гибридной идентичности, что позволяет им найти точки соприкосновения. Керевин Холмс (Kerewin Holmes), протагонист автора, переживает творческий кризис, борется со смертельным заболеванием, метафорической причиной которого является ее стремление к изоляции, проявляющееся в асексуальной позиции, в строительстве дома-маяка – символа изоляции. Будучи наполовину маори, Керевин строит диалог с Джоуи (Joe), выросшем в традиционной маорийской семье, и его приемным сыном Саймоном (Simon) европейского происхождения. Их взаимодействие наполнено аллюзиями на бикультурное бытование современных новозеландцев, которое все также основано на насилии и антагонизме, что видится как присутствие элементов колониального дискурса. Сближение главных героев и создание маорийского традиционного идола как символа построения семьи спасает их от физической и эмоциональной гибели.

¹⁸ маор. tangi – скорбь

¹⁹ маор. whanau – семья

Иное прочтение диалога «Я–Другой» дает А. Дафф в романе «Жили-были воины» («Once Were Warriors», 1990). Автор показывает негативный результат нахождения в позиции этнокультурного Другого в рамках бинарной оппозиции «колонизатор–колонизированный» для культуры маори. То, что маори в прошлом были лишены возможности ведения диалога с представителями господствующей культуры, привело к тому, что главные герои романа отказываются его начинать, замыкаясь в социальных проблемах и культурной маргинальности. Показательным является попытка ведения диалога младшим поколением семьи Хик (Неке), которые противопоставляют себя белым переселенцам и осознают собственную ущербность, так как белые новозеландцы решают их судьбу в различных социальных институтах так же, как это было в начале возникновения контактной зоны диалога культур [121, с. 32–35]. Старшее поколение не пытается строить диалог, чувствуя по отношению к белым новозеландцам зависть и обиду, стараясь ограничиться наблюдением со стороны [121, с. 7–8]. Иными словами, герои романа воспринимают представителей белых новозеландцев не как партнеров диалога, а как схематичный образ, перед которыми проводится идентификационная граница. Тем самым главные герои повторяют тактику первых колониалистов, разграничивая пространство на свое и чужое.

Внутренний диалог героя в произведениях авторов Маорийского ренессанса сопряжен с внутренним конфликтом, который порожден идентификационной гибриднойностью, ставящей маори перед выбором, с какой культурой они себя отождествляют. При этом присутствует невозможность сделать выбор, что выражается в атмосфере ожидания и тревожности, в присутствии темы путешествия. Авторы подчеркивают его «другость» для переселенческого общества и для социума маори. Ответом на то, что герой не может найти «своих» в идентификации себя как части группы, становится рефлексивная оценка сложившейся ситуации оторванности от культурных корней, выраженная в полифоничном характере внутреннего голоса героя. Данная полифоничность понимается нами как внутренний диалог (микродиалог), который служит основой для введения других голосов героев [7, с. 282].

В ранних произведениях авторов-маори порожденный конфликт определяет гибридность как недостаток, как поломку механизма идентификации. Поэтому преобладающей является тема идеализации прошлого: в саморефлексии герой стремится к завершению идентификационного выбора в пользу культурного кода маори. Так, П. Грейс возвращается к теме любви женщины-маори и белого новозеландца, к которой обращались авторы-переселенцы в маорийских приключенских романах колониального периода, контр-дискурсивно переписывая ее. Так, в романе «Мутувенуа – Луна спит» («Mutuwhenua – The Moon Sleeps», 1978) писательница концентрирует внимание на попытке главной героини Рипеки (Ripeka) найти свою идентичность, не потеряв любовь к белому новозеландцу. Героиня ведет внутренний диалог, который представляет собой сквозную конструкцию внутри романа. Сомнения героини разрешены, и в финале произведения героиня возвращается в культурное пространство маори. Рипека приносит родившегося от смешанного брака ребенка своей матери, чтобы та провела ритуал вхождения в род маори. Автор дает, в данном случае, альтернативное прочтение темы любви на границе культур. Если в колониальном романе счастливый финал – это полная ассимиляция женщины-маори, то П. Грейс предлагает пройти этот путь избраннику Рипеки в качестве проверки его чувств.

Процесс перехода от негативного отношения к гибридности и к ее принятию отображен в романе Керри Хьюм (Халм) «Люди-кости» («The Bone People», 1985). Внутренний диалог ведется Керевин Холмс (Kerewin Holmes) и Джоуи (Joe), пытающихся разрешить внутренний конфликт, суть которого – в оторванности от культурных корней, как следствие идентификационной гибридности. В начале романа герои не осознают собственной гибридности, но рефлексируют о последствиях внутреннего конфликта. Для Керевин – это затянувшийся творческий кризис, а для Джоуи – неконтролируемые вспышки агрессии. В кульминационный момент личностного кризиса оба героя обретают двойника во внутреннем диалоге, который показывает героям уровень расщепления идентичности и помогает принять это состояние.

Появление двойника, другого Я, описано в анализе М. М. Бахтина внутреннего диалога в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1880). В анализе внутреннего диалога героев К. Хьюм (Халм) мы опираемся на тезис отечественного ученого, что создание двойника Ивана Карамазова указывает на обострение конфликта, так как усиливает одну из позиций во внутреннем диалоге, склоняя тем самым внутреннюю дискуссию в пользу одной из точек зрения [7, с. 285]. В случае внутреннего диалога героев романа К. Хьюм (Халм) «Люди-кости» двойники появляются в момент трансформации конфликта из эмоциональной формы в экзистенциальную, финалом которого может быть физическая смерть. Джоуи оказывается не только в эмоциональной изоляции, как это было изначально, но и физической, когда в огне костра он видит мифического главу рода [141, с. 351–353], который, как и черт Ивана Карамазова похож на него. Керевин Холмс видит старика, находясь на пороге смерти, который забирает болезнь и призывает ее вернуться к разрушенному маяку [141, с. 424]. В случае Керевин двойник не похож на нее, но автор подчеркивает, что героиня не различает черты собеседника, а видит его внутренним зрением. Оба двойника олицетворяют маорийскую составляющую в идентичности героев, но они не требуют отказаться от связи с переселенческой культурой, что отличает повествование от более ранних произведений авторов-автохтонов. В романе звучит призыв во внутреннем диалоге вернуться к точке соприкосновения и, опираясь на маорийскую культуру, соединить оба культурных начала. Иными словами, автор отстаивает идею слияния с культурой белых новозеландцев и создания новой гибридной культуры, с которой могут отождествлять себя все новозеландцы.

Внутренний диалог также возникает на фоне обострения конфликта в романе А. Даффа «Жили-были воины» («Once were warriors», 1990). Главный герой Джейк Хик (Jake Heke) уходит из дома, обвиненный женой Бэт (Beth) в насилии над старшей дочерью Грейс (Grace). Автор повышает накал трагедии тем, что Джейк не уверен, что невиновен, так как в ту ночь был пьян и не помнит, что происходило. Он многократно спрашивает себя, был ли он тем, кто

изнасиловал собственную дочь, и не находит ответа [121, с. 176–177]. Автор не дает герою внутреннего двойника, который поможет найти ответ, и не дает читателю информации, кто виновник произошедшего, заставляя, тем самым, прочувствовать вся степень трагизма. Но Джейк сталкивается с бездомным мальчиком, который ему напоминает, насколько его дети были обделены родительским вниманием и это дает толчок к появлению внутреннего диалога героя [121, с. 182], получивший развитие в продолжении романа «Что происходит с теми, у кого разбито сердце?» («What Becomes of the Broken Hearted?», 1996). Тем самым, автор утверждает, что гибридная идентичность маори может быть расщеплена и маорийская составляющая потеряна под натиском социальных трудностей и личностного нигилизма.

С помощью диалога поколений авторам также удается показать, как изменяется отношение к идентификационной гибридности у представителей этноса. Старшее поколение видит в ней слабость, предпосылки к гибели этнической культуры, и их отношение иллюстрирует В. Т. Ихимаэра как «разрушенные дома, наполненные разбитыми мечтами» [146, с. 105] – (перевод мой – Ю. К.). Младшее поколение воспринимают ее как связь с переселенческой культурой Новой Зеландии и путь дальнейшего развития.

Типичным героем в произведениях, в которых присутствует данный тип диалога, выступает ребенок, подросток как носитель более высокой гибридной идентичности по сравнению с идентичностью старших поколений маори. Обращение к образу ребенка продиктовано новым прочтением концепции семьи, в которой ставится под сомнение господствующая позиция взрослого. В дискурсивном поле семьи традиционное довлеющее положение взрослого рассматривается нами в ракурсе бинарной оппозиции М. Фуко, в которой ребенок занимает позицию подчиненного, что схоже с местом коренного этноса в бинарной оппозиции колониальности. Выбор партнером диалога ребенка также обусловлен, по нашему мнению, не отягощенностью последнего наследием колониального дискурса. Д. Руд характеризует идентичность ребенка «... как *tabula rasa* – пустое существо, в которое общество пытается вписать

определенную идентичность, становится создающим ребенком...» [173, с. 22] – (перевод мой – Ю. К.). Высокая гибридность идентичности позволяет ребенку, подростку воспринимать пространство постколониального общества без негативной коннотации, связанной с периодом колонизации.

Сравнение образов ребенка и колонизированного в прошлом этноса, обладающего гибридной идентичностью, возможно также с учетом трансформации восприятия ребенка в современной культуре и литературе в частности. Это связано с развитием гуманитарных исследований, например возрастной психологии. Так, Э. Эриксон рассматривает ребенка, подростка, как создателя собственного пространства бытования, как обладателя наиболее изменчивой идентичности в период 12–20 лет [92, с. 350]. Данная изменчивость позволяет процессам гибридизации идентичности перейти на более глубокий уровень, что отмечает М. Хрон: «Пространство детства – это пространство гибридности, возможности и, что наиболее важно, сопротивления» [139, с. 29] – (перевод мой – Ю. К.). Так, ребенок, находясь в гибридном пространстве детства, ведет диалог с взрослыми, будучи для них Другим, обладающим изменчивым идентификационным пространством. Кроме того, подчиненное положение ребенка в семейных отношениях символизирует противоречия в постколониальном пространстве: «... ребенок становится символом несправности, и способом восстановления прав, и связанной с ними идеи нации» [106, с. 9] – (перевод мой – Ю. К.), что делает положение ребенка в бинарной оппозиции внутрисемейных отношений сходным с позицией колонизированного в прошлом этноса.

В типичности образа ребенка присутствует национальная специфика, так как ребенок для маори – это будущий хранитель родовой связи поколений, который познает мир, находясь в тесном единении с природой и культурой предков. Но, с другой стороны, в процессе взросления дети оказываются наиболее восприимчивыми к влиянию культуры колонизаторов, которая в новозеландских реалиях трансформировалась в культуру белого большинства – переселенческого населения. Поэтому рефреном в работах маори присутствует тема путешествий,

внутренней миграции: отъезд из сельской местности, из родового дома, и возвращение домой к родным, к культурным истокам героев-подростков, повзрослевшими, осознавшими свою идентичность. Это символизирует путь маорийской нации, которая должна выйти из тени, найти свое предназначение и сформировать национальную идентичность на гибридной основе.

Одним из авторов Маорийского ренессанса, который обращается к диалогу поколений, является В. Т. Ихимаэра. Касательно выбора героя для своих произведений писатель пишет в комментариях к повторно изданному в 2012 году сборнику рассказов «Поунами, Поунами» («Pounamu, Pounamu»²⁰, 1972): «Большинство моих мужских героев-рассказчиков – подростки, на пороге перехода во взрослую жизнь, и они готовы начать исследовать или самих себя или мир вокруг, в который они скоро отправятся. Во многих случаях это влечет за собой чувство потери, но есть чувство ожидания, что они справятся с трудностями, с которыми столкнутся. Это достигает своего апофеоза в Симеоне, в восставшем сыне в «Булибаше, короле цыган» («Bulibasha, King of the Gypsies», 1994)» [145, с. 32] – (перевод мой – Ю. К.). Тем самым, писатель интерпретировал интерес авторов Маорийского ренессанса к судьбе ребенка как к символу незавершенности процесса идентификации, не только в силу возраста, но и историко-культурного контекста.

В поиске идентичности, который символически презентован как процесс взросления, главный герой В. Т. Ихимаэра ведет диалог с представителем старшего поколения, играющим ключевую роль в семье. Примером этого является роман В. Т. Ихимаэра «Матриарх» («The Matriarch», 1986), в котором главный герой Таматеа (Tamatea Mahana) вспоминает свои беседы с бабушкой Артемис (Artemis Riripeta Mahana), главой рода. Диалог представляет собой переработку традиции устного фольклора. Артемис выбирает Таматеа будущим главой рода и рассказывает легенду маори о создании всего сущего [146, с. 2–5]. Впоследствии Артемис пересказывает в диалоговой форме исторические события колониального прошлого, на фоне которых разворачивается история рода

²⁰ маор. pounamu – нефрит

Таматеа [146, с. 70–75, 130–150]. При этом Таматеа не выступает равным партнером в диалоге, его реакцию на рассказ Артемис читатель узнает с временной задержкой в размышлениях взрослого Таматеа, когда он возвращается в родовые земли и вспоминает слова Артемис. С помощью приема отложенного повествования Таматеа отвечает бабушке через поколение, отражая новый уровень гибридной идентичности, в которой он преодолевает состояние внутренней борьбы, свойственное старшим поколениям.

В романе В. Т. Ихимаэра «Верхом на ките» («The Whale's Rider», 1987) выстраивается диалог главной героини Каху (Kahu) с её дедушкой Коро (Koro), также главой рода, который воспринимает негативно отказ современных маори от традиционного уклада жизни в пользу культуры белого большинства. Сама Каху является нарушителем традиций, так как она – гибрид, но единственная внучка Коро и наследница рода. Но Коро отказывает ей в этом праве из-за ущемленного положения женщин. Диалог между Коро и Каху построен на противостоянии и противопоставлении старого и нового. Автор подчеркивает, что сила рода, носителем которой должна стать Каху, усилена гибридностью, которая понимается как гибкость. Диалог Каху и Коро разделен на этапы, представляющие собой задания, проверки готовности Каху стать главой рода. Каждый этап заканчивается успехом Каху, но Коро не признает ее побед. Последнее задание Каху – совершить путешествие на ките, мифологическом тотеме племени маори – также успешно, и кит признает в евочке будущего главу рода. Также Каху ведет диалог со своим дядей Равири (Rawiri), от лица которого ведется повествование. Равири выполняет медиативную роль, он помогает девочке понять Коро, уйти от противостояния и дать возможность ему осознать, что мир изменился, и племя также должно эволюционировать.

П. Грейс также обращается к диалогу поколений в романе «Потики» («Potiki»²¹, 1986) и «Кузины» («Cousins», 1992). Роман «Потики», в котором сюжетная линия построена на межэтническом конфликте маори и белых переселенцев, представляет собой полифонию, построенную на переработке

²¹ маор. potiki – потомки

приемов устных сказаний маорийского фольклора. На страницах романа писательница развивает идею, что современное поколение маори имеет право продолжить писать историю своего народа путем создания устных сказаний, как и предыдущие поколения. В результате проекции стиля устных сказаний на художественный текст одни и те же события излагаются неоднократно различными членами племени, и читатель проходит по одному и тому же пути, но с разных точек зрения. На фоне этого многоголосия выстраивается диалог между Ройматой (Roimata) и ее четырьмя детьми Джеймсом (James), Танги (Tangi), Ману (Manu) и Токо (Toke).

П. Грейс излагает полифонично трагическую борьбу маори, находящихся под угрозой исчезновения не только с физической карты Новой Зеландии, но и с культурного пространства. В диалоге Ройматы с детьми нет противостояния, но она сомневается, что они уже маори в культурном плане и не стоит ли их освободить от этой борьбы. Но дети сами выбирают свой путь. Например, Джеймс становится резчиком и продолжает сакральное для маори ремесло. Он рассуждает о первичности духа перед телом, о том есть ли у нас выбор своего будущего. Он приходит к выводу, что ребенок уже существует до рождения, ему только необходимо тело, чтобы обрести форму. Джеймс сравнивает рождение ребенка с искусством резьбы по дереву. Он одушевляет дерево, веря, что оно уже знает, какой будет рисунок [131, с. 110–112]. Когда младшего брата Токо убивают на пороге родового дома, Джеймс вырезает его портрет в дереве на стене этого дома, указывая ему путь в новый дом [131, с. 340]. С помощью диалога поколений автор определяет место родовых связей в гибридизированном пространстве современных маори.

В романе «Кузины» («Cousins», 1992) П. Грейс возвращается к идее многоголосия маорийского рода, рассказывая о судьбе трех кузин – Мата (Mata), Макарета (Makareta) и Мисси (Missy), и их матерей – Анихера (Anihera), Полли (Polly) и Глория (Gloria). Три поколения женщин представлены в романе, и писательница показывает конфронтацию, разрыв и сближение нескольких поколений. Автор презентует идентичность сестер как гибридную, так как каждая

из них испытала на себе влияние переселенческой культуры. Но характер гибридности отличен из-за различного семейного окружения: Макарета воспитана бабушкой, Мисси провела детство в интернате для сирот и Мата выросла в семье урбанизированных маори, наиболее ассимилировавшихся в переселенческом обществе Новой Зеландии. Показательны воспоминания Мисси о беседах с бабушкой по имени Кейта (Keita), когда та объясняет, что она счастлива так как выполнила предназначение, будучи главой семьи, так как их род пережил тяжелые времена и сохранил себя, несмотря на потери (мама Мисси и ее не родившийся брат). Мисси осознает, что ей мало для счастья, выполнить свое родовое предназначение и просто выжить, она стремится развиваться [130, с. 230–237]. Автор показала эволюцию идентичности маори, определив, что гибридность даст возможность коренному этносу не только выжить, но и развивать свою культуру в постколониальном пространстве.

В романе К. Хьюм (Халм) «Люди-кости» («The Bone People», 1985) один из главных героев – шестилетний мальчик Саймон, который страдает немотой, психологическими девиациями и амнезией вследствие кораблекрушения. Но его диалог с приемным отцом – не типичный диалог поколений, свойственный произведениям других авторов Маорийского ренессанса. Саймон выступает в роли медиатора между Джоуи Джилейли, маори, и Керевин Холмс, потомок смешанного брака маори и переселенца. Образ Саймона символичен и содержит элемент жертвенности, свойственной христианской эстетике. В начале романа писательница подчеркивает христианскую символику в возможном единстве Керевин, Джошуа и Саймона как в библейской истории Марии и Иосифа, но позже деконструирует данный символизм. Тем самым подчеркивается, что христианский метанарратив является привнесенным для маори и не может передать конфликт произведения, основанного на межэтническом расколе. Наиболее показательным в отторжении христианского метанарратива является внутренний монолог Саймона о кресте с распятым Иисусом в жилище Керевин: «Зачем хранить дома изображение таких мучений?» [141, с. 46] – (перевод мой –

Ю. К.). Хьюм идет дальше в своем отказе от христианской темы. Саймон задается вопросом: «Может это ее родственник?» [141, с. 46] – (перевод мой – Ю. К.).

Диалог между Саймоном и его приемным отцом не складывается, что связано с немотой мальчика и частыми случаями воровства и непослушания, ответом на которые являются вспышки неконтролируемой агрессии со стороны Джоуи [141, с. 240-258]. Через диалог сына с приемным отцом автор передает проблематику бытования новозеландского общества. Воровство Саймона – это символ присвоения, которое свойственно переселенческому обществу, так как оно пытается присвоить себе такую черту идентичности маори как коренность [102, с. 194]. Агрессия Джоуи – это символ отказа маори идти на сближение с переселенцами из-за наследия колониального периода. Керевин строит более конструктивный диалог с Саймоном, что становится возможным благодаря гибридной идентичности Керевин. Этот диалог построен на мимике и жестах Саймона и высказываниях Керевин. Ответ Саймона известен читателю, так как автор отображает мысли и переживания Саймона, которые возникают после пребывания в доме Керевин [141, с. 130–155]. Но Керевин не обладает всей полнотой реакции партнера диалога. Таким символическим образом автор нарративно презентует многочисленные границы, выстроенные внутри постколониального пространства как последствия бинарной оппозиции «колонизатор–колонизированный».

Таким образом, выявленный в творчестве авторов Маорийского ренессанса диалог «Я–Другой» получил развитие с изменением властных отношений и социокультурных связей в контактной зоне диалога образ этнокультурного Другого был освобожден от схематичности и стереотипизации. Это нашло отражение в развитии литературного процесса, в котором можно выделить следующие этапы отображения диалога «Я–Другой»: этнографические произведения, колониальный роман, ранняя проза авторов-маори, Маорийский ренессанс. В этнографических произведениях маори представлены схематично и лишены презентации идентичности, так как они являются объектом исследования, а не участниками диалога. В романтизированном образе женщины-маори

колониального романа также не прослеживается идентичность колонизированного этноса, так как героиня представляет собой пример нарративного изображения желаний и стремлений белого переселенца. В ранних произведениях авторы-маори уходят от диалога «Я–Другой» в ностальгическое, идеализированное изображение традиционного уклада жизни, и теряют возможность отобразить идентификационный поиск. Проза Маорийского ренессанса создает полифоничное изображение современного маори, построенное на диалоге с белыми новозеландцами и внутриэтнической дискуссии, что дает возможность презентовать гибридную идентичность автохтонного этноса.

Проанализировав роль внутреннего диалога в нарративной презентации гибридности идентичности маори, необходимо отметить, что он позволяет дискурсивно показать важность связи с маорийскими культурными корнями для того, чтобы осознать и принять гибридность идентичности маори. Кроме того, внутренний диалог, в силу идентификационной расщеплённости героя, отображает потенциальные пути развития маорийской культуры в сложившемся постколониальном пространстве Новой Зеландии. Подводя итог анализу диалога поколений как презентации динамики формирования гибридной идентичности, стоит отметить, что представители Маорийского ренессанса неоднократно обращаются к теме семьи, рода как основного носителя маорийской культуры. Ребенок, как герой, используется авторами для того, чтобы в диалоге с представителями старшего поколения презентовать бытование колонизированного в прошлом этноса и полифонично показать динамику процесса гибридизации. Обладающие более гибридной идентичностью младшие поколения зачастую вступают в противоречия с устоями старших поколений на страницах произведений.

2.4. Выводы

Формирование «контактной зоны» диалога культур колонизатора и колонизированного способствовало зарождению литературного процесса в Новой Зеландии, специфика которого во взаимодействии двух противоборствующих, но оказывающих взаимное влияние культурных групп: потомков белых переселенцев и маори, коренного меньшинства. Литературный процесс Новой Зеландии разделен на три периода: колониальный период (XIX в.), период национального подъема (конец XIX–середина XX вв.), современный период (вторая половина XX в.–). В колониальный период наиболее сильно прослеживается влияние литературного канона метрополии, так как первые переселенцы не идентифицируют себя как отдельная нация, и типичный герой того времени – это путешественник, тоскующий по родине.

Период национального подъема ознаменован появлением новой концепции «Маориленд», которая является попыткой вписать маорийскую культуру в зарождающееся культурное пространство переселенцев. В рамках данной концепции сформирован новый типичный герой – благородный дикарь, воин или влюбленная в белого переселенца дикарка, которые отражали не реалистичное бытование маори, а романтизированное представление белых новозеландцев. Впоследствии авторы этого периода ушли от колониальной по содержанию концепции «Маориленд». В первой половине XX века были предприняты попытки изобразить новозеландскую жизнь без акцента на экзотичность, сконцентрировать авторское внимание на психологизме и правдоподобном отображении бытования новозеландцев. Но новое понимание национальной идеи исключило маори из картины новозеландского мира, так как отказ от романтического образа дикаря не привел к осмыслению места маорийского этноса в новозеландском обществе, что видится нами как отказ от диалога.

В современный период еще раз усиливается влияние европейской культуры, наследницы культуры метрополии, как источника идей постмодернизма. В этот период маори впервые выступает в роли творца, автора, а не только источника художественного образа, что говорит об уходе от колониального дискурса в

формировании культурного пространства. Предпосылками создания маорийской литературной традиции внутри литературы Новой Зеландии в этот период являются зарождающееся культурное возрождение, либерализация новозеландского общества, повышение уровня грамотности и урбанизация маори.

В развитии маорийской литературной традиции нами определены три этапа становления национальной литературы колонизированного этноса согласно модели Ф. О. Фанона, описанной в работе «Проклятем заклеянные» («Les damnés de la terre», 1961). К первому этапу, когда колонизированные интеллектуалы обращаются к эстетике культуры колонизатора и отвергают культуру этноса, относится творчество Ж. С. Штурм и Х. Туваре. Второй этап, который возникает при обращении к прошлому этноса в поисках утерянной культурной связи, представлен ранними работами В. Т. Ихимаэра и П. Грейс. Финальный этап, в ходе которого авторы предпринимают попытку осмыслить предпосылки формирования и динамику развития гибридной идентичности, представляет собой Маорийский ренессанс (1970-2000 гг.). Творчество финального этапа пронизано контр-дискурсивными стратегиями, с помощью которых авторы-маори создают собственное гибридное дискурсивное поле, нацеленное на ведение диалога с переселенческим большинством Новой Зеландии. Авторы-маори перенимают эстетический инструментарий переселенцев для построения художественной презентации поиска идентичности коренного этноса, среди которых английский язык, полифония крупной прозаической формы, постмодернистские художественные приемы.

Англоязычная литература маори в период Маорийского ренессанса рассматривается нами как «малая литература», возникшая в рамках новозеландской литературы на основе диалога культур в постколониальном пространстве. Присутствие признаков «малой литературы», а именно, языковая детерриториализация, политичность нарратива, коллективность высказывания, позволяет нам сделать такой вывод. Языковая детерриториализация проявляется в осознанном выборе писателей Маорийского ренессанса в пользу английского как языка повествования. Использование английского языка активизирует диалог

культур в плоскости литературы, и дает возможность донести видение маори на развитие истории и культуры островов и до переселенческого общества, что детерриториализируют язык, освобождая его от колониальной коннотации. Политичность нарратива проявляется в стремлении авторов Маорийского ренессанса репрезентовать гибридную идентичность маори не только для национального этноса, но и для белых новозеландцев, чтобы разрушить культурные стереотипы в восприятии маори, что повышает социальную и политическую роль литературного произведения как художественного выражения авторской позиции.

Коллективность высказывания возникла в связи с ограничениями «межпространства», в рамках которого возник Маорийский ренессанс. Временные рамки Маорийского ренессанса также ограничивают возможность возникновения творческих различий, так как авторы Маорийского ренессанса – представители одного поколения, и их творчество базируется на одном историко-культурном контексте. В результате наблюдается схожесть художественных тем, высокая типичность героя, обращение к устной фольклорной традиции как к источнику формирования специфики полифонии крупной прозаической формы. Основная тема творчества авторов-маори – презентация гибридной идентичности, которая расщепляется на множество подтем: положение этнокультурного Другого в переселенческом обществе, место маори в мировой культуре (В. Т. Ихимаэра); отображение судьбы этноса через личностный поиск (Патрисия Грейс); процесс осознания и принятия бикультурной модели развития общества (К. Хьюм (Халм)); маргинализация и культурная нищета современных маори как следствие идентификационного кризиса (А. Дафф).

Анализ уровня диалогизма творчества авторов Маорийского ренессанса указывает на присутствие следующих проявлений диалога в художественном произведении: диалог «Я–Другой», внутренний диалог, диалог поколений. В диалоге «Я–Другой» автохтонный этнос занимает позицию этнокультурного Другого, который выступает инициатором диалога в рамках контр-дискурсивной стратегии построения постколониального нарратива. Повествуя с позиции

этнокультурного Другого, авторы-маори презентуют собственное видение межэтнического взаимодействия в постколониальном пространстве Новой Зеландии и нарративно раскрывают уровень гибридности идентичности маори. Внутренний диалог инкорпорируется авторами-маори как художественный прием отображения кризиса гибридности как расщепления идентичности. Семантическая структура внутреннего диалога, в котором сторонами диалога выступают речевые позиции, объективируемые в сознании индивида, отражает идентификационный кризис как неотъемлимую часть личностного поиска героя.

Диалог двух поколений наиболее репрезентативен для отображения динамики развития гибридной идентичности. Идентификационная гибридность усиливает конфликт поколений, придавая ему этнокультурную основу. Типичный герой литературы Маорийского ренессанса – ребенок, подросток, чья возрастная психологическая нестабильность наряду с гибридностью противопоставляется более статичной структуре идентичности старших поколений. При этом идентификационный кризис, вызванный неприятием гибридности идентичности, отторжением одного из полюсов диалога культур показан как неотъемлимая часть идентификации старшего поколения. В то же время готовность младших поколений принять собственную гибридность отображается как идентификационная гибкость, позволяющая разрешить идентификационный кризис и избавить диалог культур от ограничений колониального дискурса.

ГЛАВА 3 Своеобразие диалогической природы художественной презентации гибридной идентичности в творчестве В. Т. Ихимаэра, К. Хьюм (Халм), А. Даффа

3.1. Развитие контр-дискурсивных стратегий в полифонической форме на примере романа «Матриарх» («The Matriarch») В. Т. Ихимаэра

Вити Тамэ Ихимаэра (Witi Tame Ihimaera-Smiler) (1944-) – один из ведущих представителей Маорийского ренессанса, получивший мировое признание как «новый голос, открывший маорийскую литературу» [154, с. 2]. Ранние произведения В. Т. Ихимаэра, среди которых сборник рассказов «Поунаму, Поунаму» («Pounamu, Pounamu»²², 1972), романы «Танги» («Tangi»²³, 1973), «Ванау» («Whānau»²⁴, 1974), относятся ко второму этапу становления национальной литературы колонизированного этноса (см. в п. 2.1.). Начиная с 1980-х гг., политизация и радикализация сюжетов относит творчество В. Т. Ихимаэра к третьему этапу становления национальной литературы колонизированного этноса, который представляет собой литературу Маорийского ренессанса. Основные произведения автора этого периода – романы «Матриарх» («The Matriarch», 1986), «Верхом на ките» («The Whale Rider», 1987), «Булибаша: король цыган» («Bulibasha: King of the Gypsies», 1994) «Путешествующих во снах» («The Dream Swimmer», 1997).

Остросоциальные мотивы появляются и ранее в творчестве автора, например, в сборнике рассказов «Новая сеть ловит рыбу» («The New Net Goes Fishing», 1977), в котором стремление современных маори заявить о себе, о ценности собственного культурного кода получило риторику политического манифеста. Сам автор оценивает отход ностальгических мотивов следующим образом: «...мы достаточно рассказали о себе друг другу, настало время рассказать себе пакеха» [150, с. 226] – (перевод мой – Ю. К.). Таким образом, В. Т. Ихимаэра определяет первостепенность диалога между белым новозеландцем и маори в построении сюжета и обращается к контр-

²² маор. нефрит

²³ маор. похороны

²⁴ маор. семья, род

дискурсивным практикам, которые свойственны третьему этапу становления литературы колонизированного этноса (см. в п. 2.1.) и постколониальной литературе в целом (см. в п. 1.3.).

В ранних произведениях сильна автобиографическая составляющая. Детство автора и ранние годы прошли на сельской ферме в предместье Гисборна, остров Северный. Как и мальчик из рассказа «Одним летним утром» («One Summer morning»), сборник «Поунаму, Поунаму», В. Т. Ихимаэра помогал на ферме каждое утро. Автобиографизм присутствует в описании второстепенных героев, что отмечено в монографии Р. Корбаллиса, С. Гаретта «О Вити Ихимаэра» («Introducing Witi Ihimaera», 1984). Так, двоюродная бабушка автора, Тетушка Минни (Nanny Mini), стала прототипом Тетушки Миро (Nanny Miro) из рассказа «Игра в карты» («Game of Cards»), сборник рассказов «Поунаму, Поунаму» [115, с. 50]. Автобиографические черты также прослеживаются в образе главного героя романа «Танги» Тама Махана (Tama Mahana), который, как и автор, переехал в город из маорийской деревни. Но, в отличие от автора, Таме пришлось вернуться домой на похороны отца. Таким образом, с помощью художественного вымысла более остро изображен путь мимикрии этнокультурного Другого, который прошел и автор: «...я жил на два мира, один мир, в котором я хотел преуспеть – это мир пакеха²⁵. С другой стороны, я стремился вернуться домой в Вайтуи, в мою родную деревню, и осознавал, что у моего народа была долгая история сопротивления пакеха» [149] – (перевод мой – Ю. К.). Данная расщепленность между двумя культурами и, вследствие этого, оторванность от культурных корней обуславливает гибридность идентичности автора.

В более поздних произведениях также сохраняется автобиографический элемент. Так, главный герой романа «Матриарх», Таматеа Махана (Tamatea Mahana), как и сам автор, – старший сын, будущий глава рода, и женат на белой новозеландке [159, с. 363]. Многие второстепенные персонажи также созданы с помощью автобиографического приема. Так, писатель обращается к воспоминаниям о бабушке Терии Пере (Teria Pere) в создании образа матриарх

²⁵ маор. пакеха – чужак, белый переселенец

Артемис Ририпети Махана (*Artemis Riripeti Mahana*), а образ кочующих стригалей в романе «Булибаша: король цыган» создан на основе рассказов отца писателя о сезонной работе на фермах [194, с. 100]. Автобиографическое начало обеспечивает правдоподобие и глубину художественного осмысления автором гибридности идентичности маорийского этноса

Для того, чтобы проследить эволюцию художественного отображения диалога культур как пространства формирования гибридной идентичности, необходимо провести анализ сюжетного своеобразия романа «Матриарх» как примера радикализации англоязычного творчества маори и развития художественных стратегий сопротивления [194, с. 145], свойственных литературе Маорийского ренессанса. Пересмотр истории маори в попытке отобразить процесс колонизации с позиции колонизированного этноса является сюжетообразующим для данного произведения, что отмечает К. К. Стэд. Критик определил роман как книгу войны, «писателя воином, роман в качестве таиаха²⁶ или мере²⁷, а читателя как союзника или врага» [187] – (перевод мой – Ю. К.). Также произведение оценено критиками как «ревизионистская историография» [154, с. 75], «контр-нарратив официальной версии исторических событий, написанной Европейцами» [172, с. 36] – (перевод мой – Ю. К.). В целом, мы придерживаемся сходной точки зрения и считаем данное произведение наиболее репрезентативном примером художественного представления гибридной идентичности с помощью полифонии романной формы.

Ревизионистский подход к историографическому описанию как центральный в сюжете романа определен самим автором: «Спросите, кто открыл Новую Зеландию, и вам скажут Абель Тасманн. Но ответ, который есть у маори, – это Купе²⁸. В этом причина, почему я начал писать. Для того, чтобы познакомить новозеландцев с их “Другим”...» [148, с. 117] – (перевод мой – Ю. К.). В финале произведения идея романа выражена одним из персонажей, белым журналистом, наблюдающим за встречей маорийских вождей с премьер-министром Новой

²⁶ *маор.* taiaha – боевая палица, знак отличия вождя

²⁷ *маор.* mere – короткая плоская дубинка с заостренным концом для рукопашного боя

²⁸ *маор.* Kupe – легендарный первооткрыватель Новой Зеландии примерно в 1300 г.н.э.

Зеландии: «All truth is fiction really, for the teller tells it as he sees it, and it might be different from some other teller. This is why histories often vary, depending on whether you are the conqueror or not»²⁹ [146, с. 403]. Позиция автора основана на постмодернистском постулате о множественности истин в различных культурных пространствах. Данный постмодернистский постулат пересмотрен в постколониальной литературе в художественный прием «переписывание» (см. в п. 2.2.), используемый автором для художественного переосмысления истории колонизации маорийского этноса.

Сюжет романа построен на полифонической основе, на которую указывает, например, включение в повествование ряда исторических фигур в качестве участников диалога о сути истории как нарратива победителя. Среди исторических персонажей – религиозный проповедник Тэ Кути (Te Kooti, 1820-1891), основатель религии Рингату³⁰, и политик маорийского происхождения Ви Пере Холберт (Wi Pere Halbert, 1837-1915), член парламента Новой Зеландии от либеральной партии. Данные маорийские лидеры имели различное видение относительно судьбы этноса и не встречались в реальности, но с помощью художественного вымысла они вовлечены в дискуссию о земельном вопросе и будущем маорийской культуры.

Событийным фоном повествования выступают два важных политических акта. Это марш за восстановление земельных прав в 1970 г., который был организован неправительственной маорийской организацией Матаките о Аотеароа (Matakite o Aotearoa). Второе событие – это создание трибунала Вайтанги (Waitangi Tribunal) в 1975 г., цель которого – рассмотреть случаи нарушения земельных прав маори по договору Вайтанги. Временная канва романа также содержит многочисленные ретроспективные отсылки. Так, в финале произведения описана встреча представителей маорийских племен и премьер-министра Новой Зеландии в 1949 г. Автор вводит фигуру матриарха Артемис в

²⁹ «Вся правда – это вымысел, действительно, так как рассказчик рассказывает ее со своей точки зрения, а она может быть не такой, как у другого рассказчика. Вот почему история так часто переписывается в зависимости от того, кто победитель, а кто нет»

³⁰ *маор.* Ringatu – религия, основанная на элементах христианства и языческих верований маори

ход той встречи, сравнивает ее образ с Финой Купер, влиятельной старейшиной-маори, лидером марша в 1970 г. Тем самым В. Т. Ихимаэра преобразует повествование из порождения индивидуальной авторской идеи в коллективное высказывание, в котором диалогизированы позиции исторических личностей, героев романа и самого писателя.

Специфику полифонии романа определяет этнокультурная составляющая, которая представляет собой «...внутренний литературный диалог о форме и репрезентации аборигенности» [157, с. 337] – (перевод мой – Ю. К.). Автор вписывает в романную форму маорийские фольклорные традиции, которые представлены устными сказаниями, ритуалами, полифоничными по своей природе. Так, В. Т. Ихимаэра перерабатывает один из культурных концептов доколониальной маорийской культуры – «кореро»³¹, который приобрел новое значение для современного новозеландского общества как общенациональное обсуждение социальных вопросов. В произведении присутствует пример «кореро» – встреча глав родов, на которой выступает матриарх Артемис [146, с. 90–95]. Центральная роль Артемис художественно выражена через взаимодействие героини с силами природы, которое изображено в стиле магического реализма. При этом ритуал отображен сквозь призму восприятия маленького Таматеа, который видит волшебное начало в том, что Рангинуи соединяется с Папатуануку³² по воле его бабушки, и в пересказе журналиста, который восхищался «театральным эффектом» от действий матриарха и описывал ее как «искусную обманщицу», «шарлатанку», «чародейку» [146, с. 91]. Тем самым, автор художественно передает различие позиции маори (маленького Таматеа), которые верят в нерушимость связи с природой, и белых новозеландцев (журналиста), которые отрицают эту связь, занимая позицию извне.

Авторское переосмысление «кореро» – поиски главного героя Таматеа информации о матриархе Артемис, что является основной сюжетной линией романа. Главный герой путешествует от одного члена семьи к другому, ведет с

³¹ маор. korero – обсуждение, разговор

³² маор. Ranginui and Papatuanuku - отец-небо и мать-земля, упоминаемые в легенде о сотворении мира

ними диалог, выстраивая полифонично образ матриарха, олицетворяющей гибридность маорийской культуры. Это многоголосье представляет собой коллективное высказывание, устное сказание об истории рода, в котором происходит обсуждение роли самой матриарх в сохранении связи между поколениями. В ходе этого процесса главный герой осознает инаковость маорийского этноса: «...there must be many of us, in many houses like this, who feel the desolation of being landless and colonised in our own land. Yes, it is true — the land has been taken and where there is no land the people must leave and find new livelihood in the cities to the north and to the south. Gone, gone, they have gone, the iwi from the land»³³ [146, с. 50]. Иными словами, растянутое в хронотопе «кореро» рода главного героя художественно презентует оторванность маори от культурных корней в результате колонизации, что порождает идентификационную гибридность.

Дальнейшее углубление полифоничности романа «Матриарх» происходит с введением «всезнающего» нарратора, который строит диалог с читателем. В предисловии нарратор предлагает читателю посмотреть извне на диалог главного героя и матриарха, в котором Артемис знакомит маленького Таматеа с мифологией этноса. Она рассказывает миф о рождении земли, приходе маори на новозеландские острова на священных каное, среди которых и каное предков племени Таматеа под предводительством Таматеа Арикинуи³⁴ [146, с. 5]. Маленький Таматеа воспринимает мифические сказания как изложение исторических событий, а себя как часть мифа: «E mokoruna, we ruled here for over a thousand years. This was our land. This was our life. It is your life and land now. It has been years even before you took your first breath. It came to you beyond the time of men and gods to the very beginning of Night and the Void. A thousand years and

³³ «... должно быть, много таких как мы, во многих домах как этот, кто в отчаянии от того, что они оказались безземельными и колонизированными у себя на родине. Да, это правда – землю отняли, а там, где нет земли, люди должны уйти в поисках новой жизни в города на севере и на юге. Ушли, ушли, они все ушли, *iwi* покинули свою землю. (маор. *iwi* – племя)»

³⁴ маор. Tamatea Arikiniui – высший правитель

further back, *mokopuna*. We had eternity in us. Then came the *Pakeha*»³⁵ [146, с. 6]. С помощью данного диалога и присутствия нарратора извне автор противопоставляет доколониальный мир маори, в котором власть главы рода основана на единстве с природой, с миром колонизаторов, в котором властные отношения построены на насилии и подавлении (см. в п. 1.2.).

Нарратор раскрывает перед читателем, насколько изменилось положение маори с формированием бинарной оппозиции колониальности, в которой этнос занимает подчиненное положение. Как пример результата влияния бинарной оппозиции, нарратор повествует о высадке капитана Дж. Кука и провозглашении островов частью Британской империи: «All New Zealand schoolchildren are taught about Captain James Cook's discovery of New Zealand and his historic landfall at Poverty Bay in Endeavour in October 1769. They are told that the event was quite glorious... They are told, to some amusement, that the reaction of the Maori people on shore was one of awe for the huge white bird, the floating island, and the multicoloured gods who had come on the bird. Ah yes, the stuff of romance indeed!

But what the schoolchildren are not told is that Cook's first landing was marked by the killing of a Maori called Te Maro, shot through the heart by a musket bullet, Monday 9 October, 1769. Then on morning of Tuesday 10 October, 1769, another Maori called Te Rakau was shot and killed, and three others were wounded. [...] The glorious birth of the nation has the taste of bitter almonds when one remembers that six Maoris died so that a flag could be raised and the Endeavour had lain in Poverty Bay for only two days and fourteen hours»³⁶ [146, с. 36–37]. Автор деконструирует данное

³⁵ «Э *мокопуна*, мы правили этим миром тысячи лет. Это была наша земля. Это была наша жизнь. И сейчас это – наша земля и наша жизнь. И так было многие годы до того, как ты сделал свой первый вдох. Это пришло к тебе с достопамятных времен, когда не было людей и богов, с самого начала Ночи и Пустоты. Тысяча лет и даже больше тому назад, *мокопуна*. В нас сама вечность. А потом пришел *пакеха*. (*маор*. Е *токорипа* – о внук мой)»

³⁶ «Всем школьникам Новой Зеландии рассказывают на уроках об открытии островов Джеймсом Куком и легендарной высадке его корабля «Индевор» в Паверти-Бей в октябре 1769 года. Им рассказывают, что это было знаменательное событие... Еще им расскажут, ради шуток, что маори, заметившие корабль, были испуганы и полны благоговения от вида огромной белой птицы, которая приземлилась на остров, и величественных богов в разноцветных одеждах, сошедших на берег. Ах да, немного романтики, конечно! Но то, что школьникам не рассказывают, – это убийство маори по имени Те Маро, который был застрелен прямо в сердце из мушкета моряками Кука в понедельник, 9 октября 1769 года. На следующее утро был убит еще один маори Те Ракау, и трое других были ранены. [...] Величественное рождение нации имеет привкус горечи, когда вспоминаешь, что шесть маори умерли к тому моменту, когда британский флаг был поднят, а стоянка «Индевор» была только два дня и четырнадцать часов»

событие, контр-дискурсивно противопоставляя официальную версию событий картине безжалостного убийства – то, как это видят маори. Нарратор обращается к читателю как к переселенческому большинству: «For most assuredly you, Pakeha, began taking the land from us as you were signing your worthless Treaty. You, Pakeha, began taking away our culture. You said at the time that we were now one people, he iwi kotahi tatou. What you really meant was that we now belonged to you. That was why we went to war»³⁷ [146, с. 73–74]. Читатель вовлечен в диалог и противопоставлен нарратору, главному герою и маорийскому этносу в целом, что говорит о присутствии контр-дискурсивных стратегий в творчестве автора. Реплики нарратора приобретают риторику обвинения, отвечая остросоциальному характеру полифонического повествования.

Если мы обратимся к символической составляющей творчества Вити Таме Ихимаэра, следует отметить центральную роль маорийского символа «мараэ»³⁸, который отображен в образе деревни Вайтуи (Waituhi), пространственного локуса в таких произведениях как романы «Танги», «Матриарх». Правдоподобие описания деревни достигается автобиографическим элементом, так как автор опирается в создании образа родовой земли на реально существующую деревню Вайтуи в предместье Гисборна, где находится дом его рода Пере (Pere). В творчестве В. Т. Ихимаэра символ «мараэ» экзистенциально связан с такими культурными концептами как «ванаунганга»³⁹, «манаакитанга»⁴⁰, которые являются базисными в «маоританга»⁴¹ и, по мнению В. Т. Ихимаэра, потеряны современными маори в процессе урбанизации [148, с. 119].

Художественное осмысление роли «мараэ» выражено словами матриарха Артемис в диалоге с главным героем: «Ah, e mokopuna, the world may change but I will go on forever and ever, for how can I die when nobody knows when I was born?»

³⁷ «Так как это вы, без сомнения, пакеха, начали отбирать у нас землю, когда вы подписали ваш никчемный Договор. Это вы, пакеха, начали отбирать нашу культуру. Вы сказали тогда, что мы теперь один народ, хи иви котахи-татоу. На самом деле, это означало, что мы – ваша собственность. И поэтому мы начали войну. (маор. Pakeha – чужак, белый поселенец, he iwi kotahi tatou – мы – одна нация)»

³⁸ маор. marae – священная, родовая земля

³⁹ маор. Whanaungatanga – род, семья

⁴⁰ маор. Manaakitanga – сохранение племенных связей

⁴¹ маор. Maoritanga – маорийская культура

And this place of the willows, it too will live on and on because it is me and it is a place where spirits of fire and air, of water and earth, have haven»⁴² [146, с. 425]. Артемис объясняет внуку, что она жива, пока существует связь с природой, с родовой землей «мараэ». Эта связь усилена автором в духе магического реализма, с помощью которого показана мифическая сила Артемис изменять ход облаков, смену дня и ночи [146, с. 42–45, 203, 340]. Матриарх Артемис, в данном случае, представляет собой собирательный образ маорийского этноса, для которого родовая земля олицетворяет продолжение жизни, что определяет ее важность для формирования идентичности маори.

Символ «мараэ» осмысливается через рефлекссию главного героя: «We lose our turangawaewae... and we lose everything. We become like performers in a zoo, doing our haka for tourists, with Pakehas collecting the money. Far better for us to do our haka on our own land. Far better than to die on land that the Pakeha has taken from us. We must fight, fight, fight. For not only do we lose everything if we lose our land. We also become nothing»⁴³ [146, с. 236]. Исходя из данного примера, автор продолжает развивать идею первичности «мараэ» для формирования идентичности через осознание героем, как потеря родовых земель повлияла на идентификацию маори. Одна из самых трагичных страниц истории, изгнание маори с родовых земель, художественно пересмотрена автором на примере рода Махана, которым пришлось покинуть родные места и влиться в урбанизированное пространство белых новозеландцев. Автор также обращает внимание читателя на формализацию маорийской культуры в культурном пространстве Новой Зеландии. Примером является ритуальный танец «хака»⁴⁴, превращенный, по мнению главного героя, в цирковое представление. При этом указывается, что

⁴² «О, мой внук, мир может и изменится, но я буду жить вечно. Как я могу умереть, когда никто не знает, когда я родилась? И это место, заросшее ивами, тоже будет продолжать жить потому, что это я сама, и это место, где нашли свое пристанище духи огня и воздуха, воды и земли»

⁴³ «Мы теряем нашу *турангавэвэ*... и мы теряем все. Мы становимся дерссирванными мартышками в зоопарке, танцующими нашу *хака* для туристов, а *пакеха* бросают нам деньги. Для нас намного лучше танцевать хака на нашей земле. Мы должны бороться, бороться, бороться. За то, чтобы не потерять все если мы теряем нашу землю. Мы тоже станем ничем» (*маор.* turangawaewae – священная земля, *хака* – ритуальный танец, *Пакеха* – чужак, белый поселенец)

⁴⁴ *маор.* haka – традиционный танец, исполняемый перед битвами

данная формализация представляет собой следствие потери маори родовой земли – символа связи между поколениями, ослабленной в процессе колонизации.

В дальнейшем роль «мараэ» в идентичности маори отображается с помощью описания чувств Таматеа, когда он приезжает в родную деревню Вайтуи: «Then there it was, the gateway to Waituhi, the once-palisaded hill, its crumbling steps incised in dark silhouette against the sky. My heart began to swirl with the maelstrom of past and present, of light with darkness, of elation and sadness. Every approach to Waituhi was a rebirth. At the same time it was also acknowledgement of loss, for this was the womb of my life and it had given life to the family of the womb, generation after generation. And I felt my blood sing with their welcome at my return and I felt my eyes glisten at the song in the blood. I wanted to call back my own acclamation to the people and the land from where I had come»⁴⁵ [146, с. 90]. Эмоциональный подъем главного героя, когда он видит окраину деревни, сравнивается с перерождением, с песней крови, что подчеркивает идентификационную ценность этого места для Таматеа. Но герой также испытывает ощущение потери, что художественно отображает его оторванность от маорийской составляющей идентичности

Авторское обращение к символу «мараэ» не заключено в рамки романа «Матриарх». Так, в романе «Женщина Парихака» («The Parihaka Woman», 2011) «мараэ» находит олицетворение в образе горы Таранаки на западе острова Северный. В романе повествуется о маорийском племени, прожившем у подножья горы, в деревне Парихака и считавшем гору священным местом. Сюжет романа основан на исторических событиях – мирном сопротивлении маорийского племени заселению подножья горы перселенцами в период 1870-1880 гг. Главная героиня романа, Эренора (Eginora), – свидетельница данных событий. Она осознает идентификационную важность родовой земли, как и главный герой

⁴⁵ «Вот и начинается Вайтуи, за этим холмом, обнесенным когда-то забором, чьи рассохшиеся колья темнеют на фоне неба. Мое сердце забило быстрее от этого водоворота прошлого и настоящего, света и тени, радости и грусти. Каждый мой приезд в Вайтуи похож на перерождение. В то же самое время это и ощущение потери, так как это место было истоком, колыбелью для меня и моей семьи, из поколения в поколение. И я чувствовал, как кровь поет от радости, что я вернулся в родные края, и я чувствовал, как блестят глаза, вторя песни крови. Я хотел поделиться радостью со своими людьми и с землей, из которой я родом»

романа «Матриарх», рефликсируя о ее потере [144, с. 121]. Повествование ведется от лица потомка Эриноры, который переводит ее воспоминания с маорийского языка на английский. Связь рассказчика с «мараэ» менее выражена, так как он ассимилировался в культурном пространстве белых новозеландцев. Он вспоминает о своих друзьях-пакеха, об уроках истории Новой Зеландии детям-маори, в которых не было ни слова об истории самих маори, что не вызывало отторжения со стороны рассказчика, а вопрос о родовой земле он назвал «old stuff»⁴⁶ [144, с. 4–5]. Тем самым, эволюция идентичности маори художественно отображена как процесс гибридизации по мере отстранения этноса от родовых земель и перехода к символам переселенческой культуры.

В художественном мире В. Т. Ихимаэра символ «мараэ» тесно переплетен с темой насилия. Потеря родовых земель, поражение в конфликтах с колонизаторами приводит к идентификационному кризису: «But the war was lost, the war over the body of Papatuanuku, and the Maori throughout the land tasted bitterness. He had to endure confiscation and to become no more than a black slave in the new antipodean white South»⁴⁷ [146, с. 238–239]. Главный герой утверждает, что горечь поражения, оторванность от культурных корней трансформировалась в агрессию как отличительную черту этноса в современности.

Тема насилия является сквозной для сюжета произведения, что обусловлено авторской идеей пересмотра истории колонизации, в процессе которой насилие выступает инструментом построения властных отношений (см. в п. 1.2.). Так, данная тема присутствует в описании бытования рода Махана [146, с. 11, 35, 81, 254], что художественно отражает как характер взаимоотношений внутри современных маорийских семей, так и влияние долгосрочных колониальных конфликтов на формирование идентичности маори. Наиболее репрезентативным примером роли насилия для построения отношений внутри рода Махана является сцена провозглашения Таматеа наследником: «I

⁴⁶ «старье»

⁴⁷ «Но война была проиграна за тело *Папатуануку*, и каждый маори почувствовал горечь от этого. Теперь ему пришлось пережить позор конфискации и стать ни чем иным, как черным рабом на новом Юге в южном полушарии. (*маор. Papatuanuku* – мать-земля)»

stood up. I put both hands into the air and began to squeeze. Tora started to gasp, to fight against an invisible presence. I squeezed even tighter and he was forced to the ground»⁴⁸ [146, с. 402]. Таматеа душит своего соперника, показывая, тем самым, что он более достоин быть наследником рода. Сцена показана в духе магического реализма, так как главный герой не прикасается к сопернику. С помощью этого акта насилия Таматеа доказывает, что в нем есть сила рода, которая имеет разрушительный характер. Члены рода приветствуют его поступок и признают его старшинство. Только мать Таматеа комментирует сцену неоднозначно: «Your grandmother Artemis won after all»⁴⁹ [146, с. 402], указывая на то, что действия главного героя обусловлены влиянием на него матриарха.

Тема насилия перекликается с образом «сильной» женщины, олицетворением которой являются матриарх Артемис и мать главного героя, Тиана. В описании матриарха присутствуют черты властности, которые проявляются в неоднократном навязывании собственного мнения членам рода [146, с. 10, 85, 108]. Это подкреплено магическими силами Артемис, которые она черпает из связи с родовой землей. Тиана описывается как властная мать [146, с. 12], как женщина, которая никогда не плачет [146, с. 127]. Обе героини изображены автором как положительные, что, например, проявляется в восхищении Таматеа матерью, когда она заступает за него перед отцом: «There was a flash of silver and my mother was there. Tiana. My mother has always been petite, but she looked so large and strong... and she was beautiful»⁵⁰ [146, с. 21]. Тиана бросается с ножом на мужа, защищая сына, решая их спор в пользу Таматеа. Данный образ «сильной» женщины продиктован современной феминистской моделью, а не обращением к женским образам из маорийской мифологии, что является примером влияния эстетики переселенческой культуры на творчество автора.

⁴⁸ «Я встал. Я вытянул руки вперед и начал их сжимать. Тороа задыхался, боролся с невидимым противником. Я сжал руки еще сильнее и он упал на землю»

⁴⁹ «Твоя бабушка Артемис победила, в конце концов»

⁵⁰ «Блеснул нож, это была моя мать. Тиана. Такая миниатюрная, она выглядела большой и сильной ... она была прекрасна»

Для того, чтобы раскрыть своеобразие художественного отображения диалога Другого в творчестве В. Т. Ихимаэра, рассмотрим типичные черты главного героя. Автор обращается к образу подростка, юноши как этнокультурного Другого для переселенческого общества Новой Зеландии. Он оказывается в пространстве пограничья между маори, живущими традиционным укладом, и индивидуалистическим обществом белых новозеландцев, нивелирующим личные и семейные связи. Противопоставление усиливается отображением различий между сельским образом жизни (маори) и городским (переселенческое общество белых новозеландцев). Перед героем В. Т. Ихимаэра стоит выбор: сохранить традиционный уклад жизни, но остаться маргиналом, изгоем или мимикрировать в поисках лучшей жизни в городе, «одеть маску белого» и влиться в переселенческое общество. Данный образ присутствует в раннем творчестве автора, а именно в сборнике рассказов «Поунаму, Поунаму», романах «Танги», «Ванау».

Впоследствии образ главного героя развивается, «взрослеет» с эволюцией творческого метода автора. Так, Таматеа, главный герой романа «Матриарх», также находится в пограничье между миром маори и белых новозеландцев как этнокультурный Другой, но это уже мужчина средних лет, построивший семью с белой новозеландкой и выбравший урбанистическое общество, а не традиционный мир маори. Но Таматеа не окончил идентификационный поиск. Он находится в символическом движении между прошлым – его детством, в котором он ведет диалог со своей бабушкой, матриархом Артемис, и настоящим – зрелыми годами, когда он пытается принять собственное место в иерархии рода через поиски информации о жизненном пути матриарх. Таматеа посещает родителей и родственников, живущих в Гисборне и родной деревне Вайтуи, возвращается к жене и детям в городе Веллингтон, путешествует по важным для Артемис местам. Поиски главного героя, значительные исторические отсылки создают впечатление напряженности, неразрешенного кризиса, так как герой не может выбрать ни одну из сторон в диалоге культур. Будучи частью пространства белых новозеландцев,

он все еще чувствует связь с маорийской культурой через семью, через «мараэ» – символ родовой земли, сосредоточия маорийской культуры.

Роман «Путешествующий во снах», продолжение романа «Матриарх», также повествует об идентификационном поиске главного героя. Если в романе «Матриарх» автор художественно противопоставляет восприятие мира матриарха и ее внука Таматеа, что происходит через их диалог, то в романе «Путешествующий во снах» происходит противопоставление позиций Таматеа и его матери Тианы (Tiana). Это еще один пример художественной презентации эволюции гибридной идентичности на примере трех поколений маорийского рода, что дает представление о незавершенности процесса идентификации. При этом на протяжении всей диалогии Таматеа сопротивляется навязанному идентификационному выбору – стать главой рода, так как далек от традиционного уклада жизни маори и не готов отказаться от связи с культурным пространством белых новозеландцев, которое воспринималось как чуждое бабушкой и матерью.

Таматеа как этнокультурный Другой строит несколько параллельных диалогов на протяжении развития сюжета романа «Матриарх», что многопланово формирует художественную картину бытования современных маори и отображает различие позиции маори и белых новозеландцев в вопросе истории колонизации. Автор раскрывает эволюцию гибридности идентичности маори через диалог матриарх Артемис и главного героя. В образе Артемис идентификационная гибридность показана как предпосылка к развитию идентификационного кризиса: «The matriarch. Possessed of Maori and Pakeha blood, she was born thirty years later [the Te Kooti revolt]. She was already at war with herself. The midwife saw, at her birth, not only eye swimming in blood. She saw also that the matriarch had her hands at her own throat as if attempting to strangle herself»⁵¹ [146, с. 50–51]. Артемис не может примириться, что она наследница двух культур, и отказывается от связи с культурой переселенцев, считая

⁵¹ «Матриарх. В ней была кровь и маори, и пакеха, и она родилась на 30 лет позже [после мятежа Те Кути]. Она уже воевала сама с собой. Повитуха, которая принимала роды у ее матери, видела не только глаз, плавающий в крови. Она также видела, как матриарх сомкнула руки на своем горле в утробе, будто пытаясь задушить себя» (*маор. Pakeha – чужак, белый переселенец*)

гибридность недостатком. Описание рождения Артемис, попытка задушить себя в утробе – символ внутренней борьбы, который иллюстрирует неприятие старшим поколением рождения гибридов как результата смешения культур.

Идентификационный кризис Артемис, будучи типичным для ее поколения, переосмысливается в образе главного героя. Таматеа снится кошмар, что он в ритуальном доме «Ронгопай», где его мать в одеянии матриарха требует рассказать, как родилась его старшая дочь Бьянка (Bianca), и вонзает нож ему в сердце. Пробудившись от кошмара, Таматеа спрашивает жену Риган (Regan) о рождении дочери: не было ли у Бьянки кровавого глаза, и не душила ли она себя [146, с. 126–127]. Риган вспоминает, что подобные вопросы ей задавала мать Таматеа после родов, и она первый раз видела ее плачущей [146, с. 128]. Тем самым, потеря остроты идентификационного кризиса для последующих поколений маори художественно раскрыта автором с опорой на тему насилия.

Тема инаковости маори раскрывается в диалоге Таматеа с белыми новозеландцами, которые имеют иное видение истории колонизации и бытования двух этнических групп. Так, через позицию жены главного героя, Риган, читатель знакомится с взглядом извне на связь современного маори с родом, которая остается крепкой на примере главного героя. Так, Риган говорит Таматеа: «What I understand is that I didn't marry just you, I married all of you. God, you people have been so prolific and your women have been so fertile that it's positively indecent. How many of you are there? Your grandmother might only have been one of two children and she had ten children and they had big families too. Your Uncle Mannaki had eight children and your father had nine»⁵² [146, с. 19]. Риган поражает стремление маори иметь большие семьи и сохранять родственные связи. При этом она сравнивает клан Таматеа с итальянской мафией: «It's this whole business of being so Italianate. Your family is so larger than life. It is a law unto itself. It's ruled by complete obedience

⁵² «Что я понимаю, так это то, что я вышла замуж не только за тебя, я вышла замуж за вас всех. Боже, ваши мужчины так плодovиты, а ваши женщины просто созданы рожать, что это просто неприлично. Сколько вас? Только ваша бабушка, наверное, родилась в семье, где было только двое детей, но у нее было десять детей, и у них тоже большие семьи. У твоего дяди Манааки восемь детей, а у твоего отца девять»

by all to the clan. There's no such thing if being disloyal»⁵³ [146, с. 20]. Маори строят собственную идентификацию с опорой на род в качестве коллективного хранителя истории и культуры этноса. Таким образом, диалог Таматеа с женой, воспринимающей его как этнокультурного Другого, раскрывает культурные различия между маори и переселенческим обществом в понимании роли семьи, которые выстраивают границу между этническими группами и укрепляют, тем самым, структуру идентичности (см. в. п. 1.2.).

Также присутствует диалог главного героя с другими представителями переселенческого общества. Например, Таматеа встречается с хранителем музея, Джоном Лоуренсом (John Lawrence), который рассуждает о предпосылках подписания договора Вайтанги и причинах разобщенности маори в колониальный период [146, с. 68]. Хранитель музея характеризует роль христианства в колонизации: «All that the leaders were prepared to receive from Europeans was Christianity. Yes, that is an admission that the missionaries were doing well. They used their Bibles as swords to split the people in half, (he smiled bitterly) and to divide them, so when the conflict between Maori and Pakeha came in the 1860s they had the majority of Maoris right in their pockets, singing hymns and asking God's forgiveness upon those other Maoris who had gone astray like tattooed sheep»⁵⁴ [146, с. 70]. Далее, хранитель музея рассуждает в диалоге с Таматеа как отличается понимание белого новозеландца и маори трагичных страниц истории: «...the Matawhero incident is surely no more horrifying than the atrocities committed on the Maori people in the name of civilisation. Of course, the difference is that white people were killed at Matawhero. The blood of a white man, woman or child, spilt by natives, is called an atrocity. The blood of a native man, woman or child, spilt by a white man, is called an

⁵³ «Это все так по-итальянски. Для тебя семья значит больше чем сама жизнь. Это как закон для всего остального. И все члены клана выполняют его безоговорочно. И невозможно его нарушить или предать»

⁵⁴ «Все, что эти вожди были готовы принять от европейцев, – это христианство. Да, это означает, что миссионеры хорошо сделали свою работу. Они использовали свои библию как меч, чтобы расколоть племена (он горько улыбнулся) и разделить их так, что когда в 1860-х разгорелся конфликт между маори и пакеха, у них в руках было большинство маори, которые пели гимны и просили бога простить своих соплеменников, которые сбились с пути истинного, словно заблудшие татуированные овцы» (*маор. Pakeha* – чужак, белый переселенец)

act of self-defence»⁵⁵ [146, с. 71]. Раскрывая позицию белого новозеландца, писатель акцентирует внимание, что все еще существует две интерпретации истории колонизации, и это подтверждает влияние бинарной оппозиции колониальности на современное общество Новой Зеландии.

Художественное отображение различий понимания исторического наследия маори и белыми новозеландцами присутствует и в более поздних произведениях. Так, в романе «Женщина Парихака» («The Parihaka Woman», 2011) писатель сравнивает пространство диалога маори как этнокультурного Другого с белыми новозеландцами конца XX века и в период земельных войн во второй половине XIX века. Идентификационный поиск главной героини Эреноры (Erenora) из племени Таранаки (Taranaki) показан на фоне историографического повествования, раскрывающего трагичные истории борьбы маори за родовые земли. Данный поэтический прием был охарактеризован как онтологически гетерогенный и является примером гибридизации романного и историографического дискурса [119, с. 56–57]. Повествование ведется от лица потомка Эреноры, учителя колледжа, который переводит воспоминания Эреноры о периоде земельных войн с языка маори на английский. Признаки гибридности идентичности присутствуют и у главной героини-маорийки, прихожанки Уэслианской методистской церкви, и у рассказчика, мимикрирующего в урбанизированном обществе белых новозеландцев [144, с. 3]. Это обуславливает развитие диалога с представителями переселенческого общества в мире воспоминаний Эреноры, когда инициатором был переселенец и диалог был ограничен насилием, и в современное время, когда диалог лишен элементов радикализма и позиции участников более равнозначны.

Таким образом, развитие контр-дискурсивных стратегий в творчестве В. Т. Ихимаэра существенно повлияло на творческий метод писателя и на отображение видения этнокультурного Другого национальной идеи развития

⁵⁵ «...трагедия в Матахеро, наверное, не более ужасна, чем зверства, совершенные над маори во имя цивилизации. Конечно, разница в том, что белые люди были убиты в Матахеро. Кровь белого мужчины, женщины или ребенка, пролитая маори, называется злодеяние. Кровь местного мужчины, женщины или ребенка, пролитая белым, называется акт самообороны»

новозеландского общества через переосмысление диалога культур. Анализ романа «Матриарх» показал, что сюжетное, тематическое и символическое своеобразие произведения обеспечено с помощью включения концептов и символов доколониальной маорийской культуры, деконструированных автором с целью раскрыть их диалогический потенциал. Так, с помощью художественного переосмысления концепта «кореро» автор создает полифонический образ современного маори, раскрывая его идентичность через художественное отображение связи главного героя с маорийской культурой, рефлексии собственной позиции в пространстве культурного пограничья. Авторская идея, контр-дискурсивная по своей сути, заключается в пересмотре истории колонизации и в создании альтернативной картины мира, в которой маори как этнокультурный Другой инициирует диалог с белым новозеландцем.

3.2. Роман «Люди-кости» («The Bone People») К. Хьюм (Халм) как художественный поиск бикультурной модели

Роман Кери Хьюм (Халм) «Люди-кости» («The Bone People», 1983) – пример построения полифонии романной формы на этнокультурной основе. Данное произведение привлекло внимание широкой аудитории читателей и критиков альтернативным видением развития общества Новой Зеландии. С помощью художественного отображения диалогического взаимодействия главных героев, преодолевающих идентификационный кризис, писательница создает утопическую модель общества, включающую в себя элементы культуры маори и переселенческого общества островов. Такая позиция получила название «бикультурный национализм» [65]. В 1985 году роман был отмечен Премией Букера (Booker Prize for Fiction), что указывает на неопределимый вклад автора в литературный процесс Новой Зеландии.

Роман вызвал неоднозначную реакцию литературоведов, среди которых критика авторской утилитарности в вопросе включения элементов маорийской культуры в рамках европейской литературной традиции, что продолжает колониальный дискурс [124, с. 374; 184, с. 103–104]. Но также существуют противоположные оценки. Так, М. Фи указывает на уникальность авторского подхода в художественном размывании границ между культурой маори и белых новозеландцев [128, с. 243]. Р. Корбаллис отмечает, что уникальный язык произведения, созданный путем смешения английского и маорийского, наиболее точно передает современную лингвистическую ситуацию в Новой Зеландии [114]. Мы придерживаемся мнения, что ценность данного произведения для литературного процесса Новой Зеландии – в художественном поиске точек соприкосновения не на базе конфликта, а на основе диалога культур. Этому способствует потенциально широкая читательская аудитория, так как «Хьюм помещает своих героев между двух культур, находя генетические корни в обеих» [116, с. 60] – (перевод мой – Ю. К.). Многонациональная читательская аудитория произведения указывает на присутствие вектора развития

литературного процесса как объединяющей платформы для бикультурного общества Новой Зеландии.

Роман был высоко оценен представителями Маорийского ренессанса. Так, поэтесса маорийского происхождения Арапера Блэнк (Arapera Blank) обращается к автору: «...у вас хватило сил достучаться до сердец читателей, чтобы они услышали стенания многих костей, которые кричат от боли» [107, с. 60] – (перевод мой – Ю. К.). Указывая на высокий интерес среди читателей-маори к роману, поэтесса упоминает один из сюжетообразующих мифологических концептов – кости, которые символизируют связь с предыдущими поколениями рода. В этом же ключе К. Хьюм (Халм) охарактеризовала собственное произведение как «пуракау»⁵⁶ [164]. Иными словами, автор предпринимает попытку связать доколониальные традиции сказаний с западной прозаической формой, чтобы обогатить полифонию романной формы фольклорными элементами и нарративно показать непрерывность культурного процесса.

Сюжетно произведение построено на взаимодействии трех героев, чья идентификационная гибридность выступает художественным ресурсом для полифонии, которая олицетворяет уровень развития диалога культур и мультикультурную основу современного новозеландского общества. В романе действуют три главных героя: Керевин Холмс (Kerewin Holmes), Джоуи (Нгакау) Джилейли (Joe (Ngakau) Gillayley), Саймон (Хаймона) Питер (Simon (Haimona) Peter) – представители трех национальных групп современной Новой Зеландии. Джоуи – маори и воспитан в традиционной маорийской семье; Саймон – мальчик европейского происхождения, но автор создает ареол загадки, так как он был найден в разбитой штормом лодке; Керевин – гибрид по рождению, выросшая в смешанной семье. На примере взаимодействия персонажей автор презентует диалог культур. В финале произведения герои создают семью, которая олицетворяет новую форму бикультурного существования. Метафизический путь трех героев от изоляции и насилия к союзу и принятию друг друга символически показывает развитие идентификационных процессов внутри трех национальных

⁵⁶ маор. purakau – легенда, часть маорийской традиции рассказывать сказки зимними вечерами у очага

групп. Так, Е. Р. Кнудсен указывает, что «...Керевин проходит путь от сумасшествия к мифу, Джоуи – от стереотипа, как архетипу, Саймон – от молчания к голосу» [157, с. 145] – (перевод мой – Ю. К.). Таким образом, автор создает модель бикультурной нации, обладающей единой новозеландской идентичностью, в основе которой лежит диалог культур, освобожденный от влияния бинарной оппозиции колониальности.

Предпосылки гибридизации идентичности главных героев Джоуи Джилейли и Керевин Холмс различны. Гибридность Керевин имеет более глубокий характер, так как она выросла в гибридном пространстве смешанной семьи. Потеря связи Керевин с маорийской составляющей показано через рефлексию героини: «Whereas by blood, flesh and inheritance, [I am] but an eighth Maori, by heart, spirit and inclination, [I feel] all Maori. Or, I used to. Now it feels like the best part of me has got lost in the way I live»⁵⁷ [141, с. 62]. Оторванность от культурных корней героини художественно изображена как поиск дома: «Uprooted again. Truly Kerewin te kaihou... but I seek always for homes»⁵⁸ [141, с. 411]. Таким образом, желание выйти из пограничья вызывает у героини стремление найти дом как убежище, пристанище и, тем самым, обрести корни.

Отторванность от маорийских культурных корней как одна из характеристик состояния гибридности (см. в п. 1.2.) помещает героиню в пограничье между культурами. Данное идентификационное состояние героиня определяет как пребывание в чистилище: «I am in limbo, and in limbo there are no races, no prizes, no changes, no chances. There are merely degrees of endurance, and endurance never was my strong point»⁵⁹ [141, с. 28]. В данном случае, чистилище, символизирующее в христианском метарассказе пространство между раем и адом, – авторское осмысление гибридности как неоконченного процесса, основанное на

⁵⁷ «По крови, плоти и происхождению [я] только на восьмую часть маори, но сердцем, духом и моими стремлениями [я чувствую] себя маори во всем. Или чувствовала раньше. Теперь мне кажется, что лучшая часть меня потеряна из-за того, как я живу»

⁵⁸ «опять вырвана с корнем, Ты же Керевин *тэ Каихау*... но я всегда в поисках пристанищ» (*маор. te kaihou* – неудачница)

⁵⁹ «Я в чистилище, а в чистилище нет рас, нет призов за первое место, нет изменений и нет шансов что-то изменить. Есть только разные уровни долготерпения, а долготерпение никогда не было моей сильной стороной»

эстетике культуры белых новозеландцев, что говорит о высоком уровне гибридности идентичности автора.

Гибридность Джоуи носит более поверхностный характер, так как он вырос в маорийской семье с традиционным укладом. Но отъезд в город, поступление в семинарию приводят его к мимикрии в обществе белых новозеландцев, которая имеет место у колонизированных индивидов и расщепляет идентичность (см. в п. 1.2.). Предпосылкой для развития гибридных признаков идентичности героя является тяжелое детство: уход матери, воспитание бабушки, основанное на насилии, смерть бабушки, единственного любящего родственника [141, с. 229]. Со смертью жены и потерей родного сына Джоуи осознает, что отказ от маорийских культурных корней не дал ему желаемого статуса в урбанистическом обществе белых новозеландцев:

«I'd love that. But I work in a factory, work in a factory, work in a factory...»

«I know, I've worked in factories too.»

«You know what I think's worst? It's not getting up.»

«The monotony? Noise? The twits around you? Bosses?»

«No, being a puppet in someone else's play. Not having any say.» He spread his hands and looked through the fan of fingers. «It has its compensations, I suppose. I've paid off the house, and I've got some money in the bank. We're clothed and we eat. All the good old pakeha standbys and justifications»⁶⁰ [141, с 89].

Плюсы, которые Джоуи видит от мимикрии, – финансовая состоятельность, собственный дом, которые он называет «ожиданиями и оправданиями пакеха». Но его достижения не вписываются в систему ценностей маори, для которых он изгой и неудачник, так как отказался от своего предназначения – стать резчиком. Он описывает себя следующим образом: «I'm a typical hori after all, made to work

⁶⁰ «я бы хотел этого. Но я работаю на заводе, работаю на заводе, работаю на заводе...»

«Я знаю, я то же работала на разных заводах.»

«ты знаешь, что самое плохое? Это даже не ранний подъем.»

«Монотонность? Постоянный шум? Упреки и насмешки? Начальство?»

«Нет, быть марионеткой в чужой пьесе. И нечего даже не скажешь.» Он вытянул руки и посмотрел через раставленные пальцы. «У этого есть компенсация, я так думаю. Я плачу за дом, и у меня есть сбережения на счету в банке. Мы одеты и сыты. Все эти избитые слова, которые говорят пакеха в оправдание»

on the chain, or be a factory, not to try for high places»⁶¹ [141, с. 229–230]. Джоуи называет себя «hori»⁶², что имеет негативную коннотацию и обозначает глуповатого маори, работающего на фабрике. Таким образом, идентификационная гибридность героя показана автором как кризисное состояние, как ощущение безысходности, что роднит его с переживаниями Керевин, которая также видит себя застрявшей в чистилище как метафоре вечного ожидания [141, с. 28]. Данная общность ощущений становится одной из причин построения отношений между героями на начальном этапе.

Приемный сын Джоуи Саймон Питер, третий герой произведения, не обладает гибридной идентичностью. Образ Саймона характеризуется идентификационной неопределенностью, так как сюжетно он не отождествляет себя ни с одной из этнических групп. Это связано с тем, что он страдает амнезией и немотой из-за пережитого кораблекрушения [141, с. 84–85]. Образ Саймона создается автором несколькими деталями: белый мальчик, который странно реагирует на французский язык, и в момент спасения с ним были найдены католические четки [141, с. 178, 195]. Идентификационная неопределенность художественно усилена множественностью имен мальчика: Джоуи называет его Хими (Himi) или Хаймона (Haimona), а сам себя мальчик называет Клэр (Clare).

В сцене знакомства с Саймоном Керевин не может определиться, как ей относиться к мальчику. С одной стороны, внешний вид мальчика вызывает жалость: «Slender and prominently boned, his smallness making him seem frail. A tallowness about his face, a waxen depth that accentuates the bruise marks of tiredness under his eyes, and the narrowness of his face»⁶³ [141, с. 31]. Но узнав о случаях вандализма, мелкого воровства, вспышек истерии мальчика героиня меняет свое мнение: «The vandal, the vagabond, the wayward urchin, the scarecrow child»⁶⁴ [141, с. 37]. Таким образом, мы видим как отсутствие сформированной

⁶¹ «Я типичный *хори* в конце концов, все, что я могу – это работать на конвейере на заводе, быть рабочим, и особо не рваться в начальники» (*новозеланд.англ.* hori – простак, маори)

⁶² (новозеланд. англ. hori – простак, маори)

⁶³ «Худенький, с торчащими костями, такой маленький, что кажется хрупким. Одуловатость лица, восковая бледность подчеркнута синяками под глазами, говорящими об усталости, какое-то узкое не выразительное лицо»

⁶⁴ «Вандал, бродяга, беспризорник, маленькое пугало»

тождественности в структуре идентичности мальчика показана глазами Другого, в данном случае Керевин. Это художественно подтверждает роль Другого в формировании идентичности через диалог (см. в п. 1.1.).

В построении сюжета произведения Самйон выполняет роль инициатора диалога между Керевин и Джоуи. Желание разгадать загадку прошлого Саймона подталкивает Керевин к контакту не только с мальчиком, но и его приемным отцом. Данное взаимодействие дает Саймону осознание, что есть еще один равнодушный к нему человек. В лице Керевин Джоуи находит для себя человека, который занимает позицию между двумя этническими группами, маори и белыми новозеландцами. В дальнейшем сюжетная линия развивается как художественная презентация идентификационного поиска героев, в ходе которого они преодолевают личностный кризис, выраженный такими темами как изоляция, насилие и девиантное поведение. На символическом уровне автор обращается к маорийской мифологии, художественно инкорпорируя ряд символов в гибридное пространство романа.

Первым из маорийских символов, присутствующих в произведении являются «iwi»⁶⁵, мифические носители генетической памяти поколений [163, с. 270]. Автор переводит данный символ на английский в названии романа, что указывает на важность преемственности поколений и сохранения родственных связей для маори. Также, оторванность Керевин от культурных корней передана через данную символику: «...she was rough flesh, blunt and gentle and silver-refined. <...> ...she would never, could never stop being conscious. And thinking of herself. Her gift and her burden. Not bones»⁶⁶ [141, с. 423]. Тем самым, раскрывается связь идентификационного кризиса с физическим состоянием Керевин.

Следующим символом является «waka»⁶⁷. Это центральный элемент политического устройства традиционного мира маори, так как каждое племя

⁶⁵ маор. iwi – кости, предки, родственники

⁶⁶ «...она была обнаженной плотью, бесчувственной и слабой и покрытой серебряной росой. ... – она бы никогда, никогда не смогла бы перестать осознавать это. Думать о себе. Ее дар и проклятие. Быть без костей»

⁶⁷ маор. waka – каноэ первых маори, прибывших на острова из легендарной прародины Хавайки (маор. Hawaiki)

прослеживает генеалогию от первого каноэ [59, с. 528–529]. В произведении автор презентует данный символ как вместилище духа островов: «...when the old people arrived here, they induced, or maybe it arrived of itself, the spirit of the islands, part of the spirit of the earth herself, it rested in the godholder they had brought. Or it isn't able to go now. It is both safe, it is vulnerable»⁶⁸ [141, с. 364]. Это слова майорийского старейшины Тиаки (Tiaki), хранителя одного из каноэ первых маори, который верит, что придет время, когда дух островов проснется и в Аотеароа⁶⁹ придет процветание: «It retired into itself when the world changed, when the people changed. It can be taken and destroyed while it sleeps, I was told... and then this land would become empty of all the shiningness, all the peace, all the glory»⁷⁰ [141, с. 364]. С помощью авторского пересмотра символа «waka» создается художественный образ доколониальной маорийской культуры, которая ждет возвращения современных маори к истокам. Примером обращения к культурным корням является решение Джоуи стать хранителем каноэ после смерти Тиаки [141, с. 370–373], и это помогает преодолеть идентификационный кризис героя. Таким образом, автор нарративно подчеркивает, что восстановление связи с доколониальной составляющей культуры является ключом к решению идентификационного кризиса современных маори.

«Koru»⁷¹, третий инкорпорированный в сюжет романа символ маорийской культуры, играет важную роль в дописьменном периоде истории маори. В форме спирали резчики соединяли изображения китов, каноэ, животных и растений, связывая основные элементы бытования маори, метафорически изображая представление маори о взаимосвязи всего сущего и непрерывности мира в силу отсутствия в спирали начала, конца, центра и периферии [157, с. 24–25]. Данный символ присутствует в творчестве Керевин: «...a pattern of scrolls, but their coils

⁶⁸ «...когда древние люди прибыли сюда, они призвали, или может быть он сам пришел, дух островов, часть духа самой земли, он нашел покой в этом вместилище, который они принесли с собой. А может дух не может уйти теперь. Он в безопасности, но, в то же время, очень уязвим»

⁶⁹ маор. Aotearoa – Новая Зеландия

⁷⁰ «Он ушел в себя, пока мир не изменится, пока люди не изменятся. Его может забрать и уничтожить, пока он спит, мне так сказали... и тогда эта земля навсегда лишится внутреннего света, мира и добра»

⁷¹ Маор. koru – спираль

become tangled and hectic so she screws them to oblivion»⁷² [141, с. 74]. Тем самым подчеркивается, что связь героини с доколониальной культурой маори присутствует через творческое начало как формы личностного выражения.

Важность «когу» для понимания гибридной идентичности героини раскрывается в описании дома Керевин, в котором спиралевидная лестница связывает первый и второй этажи дома-башни [141, с. 7]. Пол башни также содержит мотивы спирали: «...engraved double-spiral, one of the kind that would your eyes round and round into the centre where surprise you found the beginning of another spiral that led your eyes out again to the nothingness of the outside. Or the somethingness: she had never quite made her mind up as to what a nothingness was. Whatever way you defined it, it seemed to be something»⁷³ [141, с. 44]. При этом дом Керевин внешне похож на готический замок, форма которого ограничивает непрерывность спирали. Так, автором метафорически изображено подчинение маорийской культуры европейской, что художественно отражает бинарную оппозицию колониальности и характер гибридности героини.

Образ дома Керевин заслуживает отдельного внимания, так как представляет собой гибридный символ. Сама героиня называет дом – «Tower»⁷⁴ [141, с. 7]. В начале произведения Башня является манифестацией границы между культурами, которая проходит через Башню, соединяющую в себе форму средневекового европейского замка в стенах старого маяка и цикличность маорийской культуры, замкнутой внутри Башни в виде материальных предметов. Тем самым автор символически подчеркивает замкнутость героини, которая оказалась в пространстве пограничья между культурами. Также Башня, построенная вдали от человеческого жилища, символизирует изоляцию героини: «It was hermitage, her glimmering retreat. No people invited, for what they know of the secrets that crept and chilled and chuckled in the marrow of her bones? No need of

⁷² «...элементы спирали, но ее кольца получаются угловатыми и неровными, так что она закручивает их так плотно, что их уже тяжело различить»

⁷³ «... гравировка в виде двойной спирали была той, которая закручивается под нашими ногами к центру, где, сюрприз, начинается новая спираль, которая раскручивается и уводит нас за пределы зала, в ничто. Или во что-то: она никогда особо не задумывалась, чем являлось это ничто. Как бы ты это не определял, оно казалось чем-то»

⁷⁴ англ. Tower - башня

people, because she was self-fulfilling, delighted with the pre-eminence of her art and the future of her knowing hands»⁷⁵ [141, с. 7]. Стремление к изоляции также показывает доминирование европейской системы ценностей в формировании идентичности Керевин.

В образе Башни присутствует также элемент христианского метарассказа, а именно, авторский пересмотр христианского символа «Вавилонская башня». Автор дает описание сна Керевин, в котором она видит карту Таро «Вавилонская башня» с изображением ее дома: «...in that second she was drawn into the card. The sky split thunderbolts rained down, and she started falling, wailing in final despair from the lightning struck power»⁷⁶ [141, с. 267]. Данный сон представляет собой символическую картину наказания главной героини за гордыню и ложную систему ценностей, коей является ее стремление к изоляции и выбор в пользу европейского начала в формировании идентичности. Удар молнии и падение с Башни представляет собой метафору, раскрывающую обострение идентификационного кризиса, результатом которого будет смертельная болезнь.

Разрушая Башню во второй части произведения, Керевин делает попытку выйти из пограничья культур, избавившись от символа собственной изоляции. Керевин рефлексировал о своем поступке: «You have given up your home. Because the burden of uselessness became too much. Because the loneliness of being a stranger to everyone grows. Because knowledge of your selfishness has grown to be unendurable»⁷⁷ [141, с. 412]. Перед нами – наиболее острый момент идентификационного кризиса, когда героиня осознает бессмысленность создания дома, защищающего ее пространство, и собственную бесполезность, возникшую из-за выбранного пути изоляции. Этот акт разрушения является художественным

⁷⁵ «Это был уединенный уголок, ее неожиданно возникшее убежище. Никто не был вхож в него. Чтобы они узнали ее секреты, которые проползли глубоко в костный мозг, замерли там, посмеиваясь над ней? Не надо людей, потому-что она ни в ком не нуждалась, чувствуя превосходство в творчестве и в своих умелых руках в будущем»

⁷⁶ «...во сне ее моментально затянуло в эту карту. Небо расколось под ударами грома и пошел дождь, она начала падать с вершины Башни, крича от ужаса перед сверкающими молниями»

⁷⁷ «Ты покинула свой дом. Потому-что слишком тяжело было ощущать, насколько ты бесполезна. Потому-что одиночество от того, что для всех ты незнакома, уже тяжело было выносить. Потому-что понимание, насколько ты эгоистична, заполнило все вокруг»

осмыслением деконструктивной роли границ, выстроенных в новозеландском обществе в процессе колонизации, для развития диалога культур.

В конце произведения, после воссоединения с Джоуи и Саймоном, Керевин возвращается к идее строительства нового дома на месте разрушенного: «I decided on a shell-shape, a regular spiral of rooms expanding around the decapitated Tower... privacy, apartness, but all connected an all part of the whole. When finished, it will be studio and hall and church and guesthouse, whatever I choose, but above all else, HOME»⁷⁸ [141, с. 434]. В новом доме также будет маорийский символ «*koou*», но как структурообразующий элемент, который возникнет на фундаменте разрушенного старого дома. Таким образом, автор художественно презентует, что Керевин не отказывается от европейского начала, но освобождается от колониального доминирования, а спираль в новом доме создает образ более инклюзивного пространства, включающего в себя элементы маорийской и европейской культуры.

Христианская символика не ограничивается только образом дома Керевин. Так, черновая версия названия романа «*Strange Islands, Silent Music*» (англ. «Чужие острова, Немая музыка») – цитата из произведения Святого Иоанна Креста (католического святого, писателя, поэта-мистика, реформатора ордена кармелитов) [153]. Причина обращения автора к христианству как манифестации европейской культуры в романе кроется в биографии автора. К. Хьюм (Халм), будучи смешанного происхождения, исповедует католицизм и планировала принять монашеский сан, но затем отказалась от этой мысли: «...я рассматривала возможность еще большего погружения, так как эта сторона жизни меня интриговала до 26 лет. Но затем я стала задумываться о многих вещах и обнаружила большое количество недостатков логического плана. Конечно, я не была настоящей католичкой, раз моя вера так легко пошатнулась» [153] – (перевод мой – Ю. К.). Тесная связь писательницы с христианством является

⁷⁸ «Я остановилась на форме ракушки, аккуратную спиралью располагаются комнаты, закручиваясь вокруг разрушенной Башни... личное пространство, уединение, но все связано в единое целое. Когда все будет закончено, это будет студия, и зал, и церковь, и гостевой дом = все, что ты выберешь, но прежде всего – это будет ДОМ»

результатом его влияния на культурное пространство новой Зеландии в целом. Отметим, что деятельность христианских миссионеров в период колонизации обеспечило глубокое проникновение идей христианства в культуру маори [54, с. 19]. Католические священнослужители входили в ту группу европейцев, которые контактировали с маори с момента создания контактной зоны, продвигали европейскую культуру как более развитую среди колонизированного этноса.

Ассоциативная связь с христианским символизмом присутствует и в описании знакомства Саймона и Керевин: «In the window, standing stiff a straight like some weird saint in a stained gold window, is a child. A thin shockheaded person, haloed in hair, shrouded in the dying sunlight»⁷⁹ [141, с. 16]. Свет заходящего солнца через оконную раму создает ареол над головой мальчика, что ассоциируется в воображении читателя с нимбом – неприемлимым атрибутом христианской иконы. В дальнейшем развитии сюжета Саймон приобретает черты жертвы – одного из символов христианства. Мальчик страдает от агрессивного отношения двоюродных братьев, нападок сверстников в школе, жестокого обращения со стороны приемного отца [141, с. 172–173]. Но Саймон не испытывает ненависти к своим обидчикам, что усиливает христианскую составляющую в образе персонажа.

В описании бытования героев автор использует материальные элементы христианства. Саймон не расстаётся с четками, которые были найдены вместе с ним при кораблекрушении [141, с. 90]; у Керевин в башне висит распятие [141, с. 141]; Джоуи учился в семинарии [141, с. 229]. В начале произведения автор создает ассоциативную связь с библейской семьей. Фигура Саймона символизирует Иисуса Христа. Керевин ассоциируется с Марией, а Джоуи – с Иосифом [157, с. 145]. Но в ходе развития сюжета автор формализует данную связь, художественно размывая христианскую

⁷⁹ «В проеме окна стоял ребенок, замерший в позе какого-то святого, озаренного золотым светом. Тоненький, испуганный, с запутанными волосами, в которых запутали лучи уходящего солнца»

составляющую в образах героев как элемент культуры колонизатора, чье доминирование создает предпосылки для идентификационного кризиса героев.

Так, образ Саймона теряет связь с фигурой Иисуса Христа из-за неясных мотивов жертвенности мальчика и девиантного поведения. Примером потери связи с христианством является реакция мальчика на распятие: «He looks at the brittle metal man, stripped to his pants and nailed to the wood. His face is turned to one side. <...> Why does she keep a dead man nailed on the wall?»⁸⁰ [141, с. 141]. Саймон видит только мученическую смерть, что показывает его невовлеченность в христианский метарасказ. Образ Девы Марии, всепрощающей матери, деконструируется в главной героине: Керевин страшится эмоциональной и физической близости, проявляет агрессию по отношению к Джоуи и Саймону [141, с. 190–191]. Связь Керевин с христианством ослабевает: «It's a long time since I prayed this way, she thinks. [...] Say hello to the most gracious Lady of them all, sister to tuakana sister, blessed among women, Hello Mary»⁸¹ [141, с. 142]. Керевин сожалеет, что давно не молилась, но она обращается к Деве Марии как к «tuakana»⁸², занижая божественное начало и подчеркивая маорийскую составляющую в источнике формирования идентичности. Джоуи отходит от христианских идей, перестав молиться после смерти жены [141, с. 229]. В образе Джоуи нет милосердия и терпимости, присутствующих в образе библейского Иосифа. Аллюзия на библейскую семью, возникающая в первой части произведения, исчезает, будучи вытесненной изображением многочисленных цен насилия. Сюжет произведения строится как путь от культуры метрополии и белых новозеландцев к маорийским культурным корням. Преодолевая жизненные невзгоды, герои приходят к единению, нашедшему олицетворение в создании семьи, в которой связь с христианством заменена обращением к маорийской культуре.

⁸⁰ «Он смотрит на метлическую фигурку мужчины, в одной набедеренной повязке и прибитого гвоздями к деревянному кресту. Он качает головой. [...] Почему она повесила на стену фигурку прибитого мужчины к кресту?»

⁸¹ «Прошло очень много времени с тех, как я молилась последний раз, думает она. [...] Скажи привет самой благочестивой леди из всех, сестре всех *туакана*, благословенной среди женщин, привет Мэри»

⁸² *маор.* tuakana – сестра

Тема изоляции, затронутая ранее в анализе образа дома Керевин, как олицетворения процесса формирования гибридной идентичности героини, раскрывается диалогически и является общей для трех героев произведения. Так, Керевин осознанно ограничивает контакты с внешним миром до общения с оператором почтового отделения [141, с. 23]. Она избегает тактильных контактов с Саймоном [141, с. 82]. Автор презентует эмоциональное состояние Керевин в момент нежелательных контактов с помощью рефлексии героини: «The last time I kissed was with my elder brother, before the big breakup. His kiss tasted of rum. That one's kiss tasted of raspberries, from the drug to keep away dreams»⁸³ [141, с. 82]. Керевин сравнивает ощущение от поцелуя Саймона и старшего брата, создавая параллель между покинутой семьей и возможной с Джоуи и Саймоном. Прошлый опыт является болезненным для героини, так как поцелуй брата ассоциируется с последующим семейным разрывом. А в поцелуе Саймона героиня ощущает вкус земляники – подсластителя снотворного, которое должно уберечь ребенка от кошмаров. Тем самым с помощью ассоциативных связей передана склонность героини к самоизоляции, так как сближение с другими людьми оценивается ею как потенциально негативное.

Изоляция Саймона обусловлена немотой и потерей семьи вследствие кораблекрушения. Но в отличие от Керевин, Саймона тяготит замкнутость собственного пространства, что проявляется в девиантном поведении. Во сне Саймон видит счастливое будущее, в котором трое героев вместе и свободно взаимодействуют: «...Kerewin turns to him saying. "That's okay with you then, sunchild?" from the top of the building where she's standing. Joe is nodding, pleased and proud in the background, and he [Simon] can feel the sun on his shoulder blades and he can scarcely contain the bounding joy he feels, He throws off the chains from his head and his feet and he cries, "I'm home!" and Kerewin yells, "Hey Clare says Homai!" and Joe says proudly, "I hear! What joy!"»⁸⁴ [141, с. 175–176]. Сон Саймона

⁸³ «Последний раз я целовала своего старшего брата перед большим скандалом и моим уходом. У его поцелуя был вкус рома. А у этого - малины, вкус лекарства от кошмаров»

⁸⁴ «...Керевин поворачивается к нему и говорит "Теперь все хорошо, солнышко?" Она стоит на крыше дома, а Джоуи кивает головой, счастливый и гордый за него чуть поодаль, и он [Саймон] может почувствовать как солнце

олицетворяет его представление о счастливом будущем, в котором Керевин и Джоуи будут вместе и Саймон не будет одинок. Керевин играет центральную роль в создании счастливого будущего. На это указывает то, что она стоит на крыше своего дома и обращается к Саймону, находящемуся внизу с Джоуи. При этом Саймон преодолевает немоту во сне, разрушая тем самым собственную вынужденную изоляцию.

Что касается характера изоляции Джоуи, он закрывается в себе от горя после потери жены и ребенка: «Timote was ten months old, and Hana was thirty, and they died of flu. Which has always struck me as stupid and unfair»⁸⁵ [141, с. 88]. Но первым шагом к изоляции был отказ Джоуи от маорийской составляющей идентичности, мимикрия бытования в обществе белых новозеландцев [141, с. 228–229]. Джоуи тяготится одиночеством и делает предложение героине построить семью: «...I would mainly like for Himi and me to be happy. It was so good there this evening, with Wherahiko and everyone... that's what I really want. A good big family group, to help me, for Himi to grow up straight in. With you»⁸⁶ [141, с. 262]. Но Керевин не дает положительного ответа и рассказывает о творческом застое: «"But something. Something has died. Isn't there now. I can't paint." There are tears in her voice, but none in her eyes. "I am dead inside"»⁸⁷ [141, с. 264]. Керевин утверждает, что она «мертва внутри», и поэтому она не может ни писать картины, ни создать семью. Иными словами, автор нарративно показывает, как потеря связи с семьей, которая олицетворяет связь с культурой маори, лишает героиню источника формирования идентичности, духовного развития, результатом чего становится отсутствие вдохновения, желания созидать и развиваться.

согревает ему лопатки и он кричит "Я дома!" а Керевин кричит в ответ "Эй, Клэр говорит *хомай!*" и Джоуи говорит с гордостью, "Я слышу тебя! Какое счастье!"» (*маор.* Номай – подарок)

⁸⁵ «Тимоти было десять месяцев, а Хане было тридцать, и они умерли от гриппа. И это просто убивает меня, как это глупо и несправедливо»

⁸⁶ «...в основном, я хотел бы счастья для Хими и для себя. Сегодня был такой хороший вечер, быть с Верахико и со всеми... это то, что я хочу. Большая семья, которая поможет мне вырастить Хими. С тобой»

⁸⁷ «"Но что-то. Что-то умерло. Ничего там нет. Я не могу писать." Она издала что-то похожее на рыдание, но ее глаза были сухими. "Внутри я мертва"»

Тема изоляции, выраженная в выстраивании героями внутренних границ, раскрыта автором диалогически через восприятие Другого. Так, Джоуи рассуждает об изоляции Керевин: «...I wonder what she really thinks of us? me? She never shows anything much. <...> God, what makes her tick? She must feel like this sometimes... but she never shows it. She's distant as a stone»⁸⁸ [141, с. 174]. Ограниченность диалога не дает возможности Джоуи понять Керевин. Принимая во внимание собственный опыт агрессии и насилия в семье, он ищет подобные причины в жизни героини. Но Керевин отрицает их: «I said no. I haven't been raped or jilted or abused in any fashion. There's nothing in my background to explain the way I am. <...> I'm the odd one out, the peculiarity in my family, because they're all normal and demonstrative physically. But ever since I can remember, I've disliked close contact..., emotional contact, as well as any overtly sexual contact»⁸⁹ [141, с. 265]. Несмотря на откровенный рассказ о творческом кризисе, героиня отказывается обсуждать причины нежелания физических контактов, в том числе сексуального характера. Таким образом, идентификационный кризис на примере Керевин изображен через выстраивание героиней границ, защищаясь тем самым от изменчивости гибридной идентичности.

Керевин также задается вопросом о состоянии Джоуи: «What would it feel like to want to be priest, to want to be teacher, to want to be husband and father of a family, and be thwarted in them all? How would it feel to have that macabre kind of childhood, dropped of violence done to him... No wonder he's sparse on knowledge of how to deal with children»⁹⁰ [141, с. 231]. Джоуи более открыт для диалога, о чем говорит и его готовность рассказать о своем прошлом. Следующим шагом для Джоуи становится отказ от изоляции ради возможной семьи с Керевин. Но

⁸⁸ «...интересно, что на самом деле она думает о нас? Обо мне? Она никогда не показывает своего отношения... Боже, что заставляет ее сердце биться? Она же должна чувствовать хоть что-то иногда... но она никогда не показывает этого. Холодна, как камень»

⁸⁹ «Я сказала нет. Меня не насиловали, не бросали и не использовали никоим образом. Ничего нет в моем прошлом, что может объяснить то, какая я. <...> Я просто странная, единственная такая в семье, потому что они все нормальные, особенно физически. Но сколько я себя помню, я не люблю близких контактов..., особенно эмоциональных контактов, как и чисто сексуальных контактов»

⁹⁰ «На что это похоже, когда хочешь стать священником, учителем, мужем и отцом семейства, и так и не сделал этого? На что это похоже, когда у тебя такое мрачное детство, приправленное жестокостью и насилием по отношению к тебе самому... Не удивительно, что он мало, что знает о том, как общаться с детьми»

Керевин, зная многое о герое, не может понять его, так как у них отсутствуют точки соприкосновения, коими могут быть общие культурные корни. Герои осознают кризисное состояние друг друга, но собственная изоляция мешает им помочь друг другу. Диалогическое отображение изоляции героев дает более полную и реалистичную картину идентификационного кризиса героев.

На этом этапе единственным скрепляющим элементом для Керевин и Джоуи является забота о Саймоне, что становится фундаментом для развития отношений между героями. Кроме того, осознание собственной изоляции и стремление ее преодолеть также сближает героев. Так, Керевин рассказывает Джоуи: «I'd like to have a family reunion, reconciliation. Talk, drink, laugh, sing... what you fellas were doing, with no recriminations on either side. And most of all, I'd like to paint again as I could before. I don't care if it came hard, if I could make just one painting we could all see piece of soul in...»⁹¹ [141, с. 262]. Для героини мечта воссоединиться с семьей тесно связана с желанием снова писать картины. Иными словами, героиня осознает, что разрыв семейных уз лишил ее возможности развиваться в творческом плане. Но настрой героини показывает, что на этом этапе она не преодолет выстроенные границы изоляции и дистанцируется от высказанных желаний: «She sounds cool and controlled as though uninvolved with her wishes»⁹² [141, с. 262]. Таким образом, автор показывает, что героиня смирилась с собственным состоянием, что художественно отражает кризисное бытование гибрида, потерявшего связь с этническими корнями, которые олицетворяет в произведении семья Керевин. Мечты Джоуи схожи: «But it's a dream we've got, Himi and I, that you'll decide to throw your lot back in with humanity again. Specifically, us... we can wait a long time»⁹³ [141, с. 263]. Но Джоуи не возвращается к покинутым семейным узам, а мечтает построить новую семью с Керевин. В данном случае, позиция Джоуи более перспективна, так как он готов

⁹¹ «... Я хотела бы воссоединиться с семьей, восстановить мир и согласие. Болтать, пить, смеяться, петь песни... что еще там делают обычно в таких случаях, без взаимных обвинений и упреков. И больше всего я хотела бы писать картины снова, как я это делал раньше. Не важно, было бы это тяжело, нарисовала бы я только одну картину или много, но в ней была бы часть моей души...»

⁹² «Она говорила спокойно и без эмоций, как будто собственные желания ее не касались»

⁹³ «Но это наша мечта, Хими и моя, что ты решишь вернуться к общению с человечеством. Особенно с нами... мы можем подождать. Мы мастера ждать, оба, и вполне привыкли к разочарованиям»

отпустить прошлое ради общего счастливого будущего, что определено нами как художественное осмысление автором путей развития новозеландского общества на основе бикультурализма.

Немаловажным проявлением идентификационного кризиса является также агрессия и девиантное поведение героев, которые формируют тему насилия. Так, Саймон проникает в чужие дома, в том числе и в дом Керевин [141, с. 141–143], разбивает окна и витрины [141, с. 287–289]. Джоуи неоднократно избивает приемного сына, наказывая его за девиантное поведение [141, с. 190, 245, 306–307]. А Керевин психологически и физически подавляет Саймона [141, с. 145, 300]. В результате возникает непрерывный круг насилия, и сюжет приобретает цикличность за счет повторяющихся вспышек агрессии, которые сменяются рефлексией героев о ее причинах.

Примером девиантного поведения Саймона является разгром винной коллекции Керевин [141, с. 141–143]. Мальчик не застаёт Керевин дома, взламывает замок винного шкафа и пробует алкогольные напитки из коллекции. Он помнит, как Керевин рассказывала Джоуи о прекрасном вкусе вина и угощала его. Саймон открывает одну бутылку за другой, пьёт, разливает, разбивает стеклянные дверцы винного шкафа. Автор даёт описание девиантного поведения мальчика с акцентом на его ощущения:

«...He moves on to the next bottle, and swigs a sample.

Too sour. His tongue is numb under it. He purses his lips and spits the mouthful into the bottle. <...>

He splashes more of the gorse drink into the cup. Most of it's pouring on the floor, but he keeps going, wobbly as hell, until enough gets into the cup to fill it. [...]

He goes to stand, and slips in the puddle of gorse juice.

That's strange... I'm floating...

It seems to go on for minutes, and then Thunk. Hard of his hip on the floor»⁹⁴ [141, с. 141–143].

⁹⁴ «...Он переходил от одной бутылки к другой, и пробовал.

Слишком кислое. Язык просто онемел. Он скривил губы и сплюнул обратно в бутылку. <...>

С помощью отрывочных фраз передается хаотичность движений Саймона под действием алкоголя. Автор подчеркивает, что в мотивах Саймона нет злости или агрессии, только любопытство. Но мальчик осознает, что поступает неправильно:

«Sound?

Listening carefully. There's no sound.

C'mon, she comes home, you'll get a thick ear or something.

So what's new?»⁹⁵ [141, с. 143]

Саймон ожидает, что Керевин накажет его физически и считает это нормой, так как приемный отец неоднократно избивал его за непослушание. Тем самым автор создает картину привычности насилия в семье, что отражает одну из серьезных проблем для современных маори.

Саймон вспоминает разговор Джоуи и Керевин: «A drink fit for kings, she says. The Sun King especially. And no you can't have any. Youth needs juice neither for longevity nor aphrodisiac. Sun king maybe, sunchild no way. <...> I'm the sunchild, because of my hair... <...> he shuffles his free hand through the length of it.

Struth mate, that mop needs cutting. Six inches more and you'll be treading on it, hah! <...> and there'll be another fight.

He shudders.

I can't help it, it's too much... there can't be a fight. I won't. This time, I won't. I'll ask her to say she cut it»⁹⁶ [141, с. 142–143].

Он плеснул, побольше, этого убойного пойла в чашку. Большую часть разлил на пол, но он продолжал лить, раскачиваясь от выпитого, пока не наполнил чашку до краев. <...>

Он хрюкнул, как будто сейчас заплачет от того, что бутылка, которую он опорожнял, опустела.

Он встал и подскользнулся на разлитом пойле.

Странно... Я плыву...

Казалось это длилось несколько минут, а затем – бац. И он упал, хорошо приложившись пятой точкой о пол»

⁹⁵ «Какой-то звук?

Слушай внимательно. Ни звука.

Да ну, она придет домой, и ты получишь пару оплеух или что-то в виде того.

Что в этом нового?

⁹⁶ «Напиток богов, так она говорит. Особенно короля Солнце. Ну а тебе нельзя ни капли. Подросткам надо сок для того, чтобы утолить жажду, а не расслабиться. Королю Солнце можно, а солнечному мальчику нет. <...> Я солнечный мальчик, из-за моих волос ... <...> Он провел свободной рукой по волосам и понял, что они отросли. О, приятель, клянусь богом, эту гриву надо постричь. Еще шесть дюймов и ты будешь наступать на них! <...> и будет еще одна драка.

Он задрожал.

Возникает ситуация отложенного диалога с Керевин и Джоуи, которая типична для Саймона, так как он ограничен в коммуникации из-за немоты. Некоторое время ранее, мальчик наблюдал, как Керевин угощала Джоуи вином. Но мальчик не мог участвовать в их взаимодействии, и теперь он пытался наверстать упущенные эмоции и теплоту общения, истоки которых он ищет в формальном потреблении вина. Можно провести параллель между состоянием немомого мальчика и положением колонизированного участника диалога, который подчиняется принципам бинарной оппозиции колониальности. Последний также лишен возможности говорить, строить диалог, и прибегает к насилию как единственному способу выразить свою позицию (см. в п. 1.2.). Так и для Саймона девиантное поведение, стремление разрушить, забрать чужое – это единственная доступная форма участия в диалоге.

Увидев разгром винной коллекции, Керевин ставит пьяного Саймона под холодный душ, чтобы отрезвить и наказать его [141, с. 145]. В данном случае, героиня, как и Джоуи в сценах насилия, поступает аналогично действиям колонизатора, которые отвечают насилием на агрессивные действия колонизированных, защищая свое право на главенствующее положение, что делает насилие основным инструментом взаимодействия между колонизатором и колонизированным (см. в п. 1.2.). Иными словами, писательница переносит характер взаимоотношений внутри бинарной оппозиции колониальности в плоскость семьи. Раскрывая тему насилия в произведении, автор подчеркивает актуальность данного инструмента для современных маори, который из плоскости построения межкультурного диалога в колониальном пространстве перешел сферу бытования.

Керевин обнаруживает следы побоев на теле мальчика, которые носят регулярный характер [141, с. 145]. Керевин обращается к Саймону: «“Why didn't you say anything?” There was pain in her voice, “Why did you keep quiet?” but he

shook his head»⁹⁷ [141, с. 146]. Керевин не понимает, почему Саймон не рассказал ей или кому-то другому об этом, показывая, что она готова вступить с ним диалог и помочь, а не только наказывать. Иными словами, героиня изображена готовой выйти за рамки бинарной оппозиции, так как она обладает гибридной идентичностью, характеризующаяся внеместностью (см. в п. 1.2.) Это позволяет Керевин взглянуть на межкультурный диалог, который олицетворяют взаимоотношения Джоуи и Саймона, со стороны.

Обнаружение следов побоев приводит к глубокой рефлексии Керевин:

«She is furious with herself, not only because she must have hurt him.

Joe, you good kind patient sweetnatured gentlefingered everloving BASTARD

But I knew all along, herr Gott. Something felt wrong.

No I didn't.

I had suspicions when he was here with his face battered,

But he never said it was Joe, and Joe didn't admit it was him.

I've seen him slapped

Hell, everyone slaps kids.

I really didn't know. I really didn't. Just nagging feeling that something was wrong between them, right from the first»⁹⁸ [141, с. 147].

Керевин испытывает противоречивые чувства: раскаяние за свои действия и гнев по отношению к Джоуи за систематическое избивание приемного сына. Также, она не понимает, как такой терпеливый, нежный, сердечный человек, каким ей казался Джоуи, может так поступать и, наконец, она сожалеет, что это открытие станет концом их дружбы. Автор усиливает эмоциональность

⁹⁷ «“Почему ты ничего не сказал?” - В ее голосу чувствовалась боль. “Почему ты держишь это в секрете?” – но он только покачал головой»

⁹⁸ «Она была в бешенстве на саму себя, не толь потому, что, должно быть, она сделала ему больно.

Джоуи, ты добрый, терпеливый, сердечный, ласковый, любящий УБЛЮДОК.

Но я все время знала, черт. Что-то не так.

Но так и не поняла.

У меня были подозрения, когда он появился с синяками на лице.

Но он никогда не говорил, что это Джоуи, и Джоуи не признавал, что это он избивал его.

Я видела, как он шлепнул его.

Черт, все шлепают детей.

Я действительно не знала. Действительно. Просто тягостное ощущение, что что-то неправильное есть между ними, с самого начала»

внутреннего монолога героини натуралистическим описанием следов побоев на теле ребенка [141, с. 148]. Обнаруженные факты насилия выводят взаимоотношения героев на новый виток построения границ и разграничения их пространства. Но Керевин принимает решение никому не рассказывать о своем открытии и не отталкивать Джоуи, чтобы присмотреть за Саймоном [141, с. 149]. Керевин воспринимает свое открытие как еще одну потерю: «You find a home and you lose it. Find a friend, grow a friendship, and something intervenes to twist it, kill it»⁹⁹ [141, с. 148]. Многократные неудачи героини построить близкие отношения сравниваются с безуспешными поисками дома, что символизирует оторванность героини от семейных и культурных корней. Таким образом художественно отображена связь между стремлением к изоляции как проявлением идентификационной гибридности и растущем уровнем насилия в бытовании современных маори.

Для того, чтобы раскрыть высокий уровень гибридности идентичности героини автор дает описание неоднозначного отношения Керевин к насилию. Так, Керевин обладает навыками боевых искусств, в образе героини присутствуют черты маскулинности (любовь к рыбалке и оружию, игре на гитаре), которые проявляются в драке с Джоуи [141, с. 190]. Но героиня отказывается помочь Джоуи достать рыболовный крючок из пальца Саймона: «I have an Achilles heel, Joe, strange in a fighter. I can't stand watching anything get hurt, helpfully or no. I even kill fish as soon as they're caught...»¹⁰⁰ [141, с. 223]. Керевин объясняет, что не может видеть чужую боль. Иными словами, героиня имеет двойственное отношение к боли, она готова причинить ее, но не может перенести чужую, что говорит о том, что в ее образе присутствует внутреннее противоречие как результат процесса гибридизации.

Агрессия Джоуи по отношению к приемному сыну изображена натуралистично и ретроспективно: «He had begun by scolding the child, but angered

⁹⁹ «Ты находишь дом и теряешь его. Находишь друга, общаешься, и что-то становится между вами, и это убивает вашу дружбу»

¹⁰⁰ «У меня есть Ахилесова пята, Джоуи, странная для бойца. Я не могу терпеть чужую боль, во благо она или нет. Я даже убиваю рыбу сразу, как вытаскиваю ее из воды...»

by his sleepridden look of bewilderment – deliberate, he’s hiding behind it, I know his slyness – had finished by belting him until he fainted. [...] And he picked up the unconscious child with no feeling except hate in his heart, and thrown him on the bed. He had fallen loose and broken, and lay unmoving, sprawled still as if dead for hours»¹⁰¹ [141, с. 174–175]. Действия Джоуи цикличны: «At the moment he’d rather cut his throat than hurt his son, but he knows from broken past resolutions that come the morning if the child is sulky or rude or baulks at doing what he’s told, he’ll welt him with a cold righteous intent. You’ve been bad, tama, and you’re sure as hell going to learn... do I hate him then? But how can you hate someone and not know it? I love him»¹⁰² [141, с. 173]. Джоуи не может определить, что он чувствует к ребенку, любовь или ненависть, так как он понимает, что невозможно любить и избивать ребенка одновременно. Стыд и раскаяние героя сменяются новым витком жестокости. Джоуи испытывает чувство беспомощности из-за повторяющегося девиантного поведения Саймона и неполноценности контакта между ними. Герой пытается преодолеть ограничения в диалоге, но опять прибегает к насилию.

Керевин пытается разобраться в причинах девиантного поведения мальчика, видя беспомощность Джоуи: «He doesn’t seem to have thought about the boy in any deep fashion. Why Sim does strange or wild or bad things... he either kicks or kisses the brat, and hopes things’ll work out»¹⁰³ [141, с. 206]. Эта попытка Керевин вникнуть в проблемные взаимоотношения приемного отца и сына раскрывает перед читателем, что жесткость Джоуи имеет наследственный характер, так как герой также подвергался насилию со стороны дедушки [141, с. 227]. Таким образом, автор раскрывает перед читателем глубину проблемы насилия в семье

¹⁰¹ «Сначала он просто ругал мальчишку, но разозлился, с каким замешательством он это воспринимал, а он намеренно так смотрел на него, как будто прятался за этой маской. Я знаю, что он схитрил – и это закончилось тем, что я выпорол его ремнем так сильно, что он потерял сознание. <...> И он поднял не приходящего в себя ребенка, с одним только чувством ненависти в душе, и бросил его на кровать. Он лежал там часами, слабый и сломанный, без движения, как будто он умер»

¹⁰² «В тот момент он лучше перерезал бы себе горло, чем тронул своего сына хоть пальцем, он знает из своего исковерканного прошлого, что придет утро и если мальчишка будет грубым или нерасторопным или будет упрямиться, он выпорет его, чувствуя правоту в своих действиях. О ты был плохим, *тама*, и тебя точно надо пройтись, черт побери... Ненавижу ли я его? Как я могу не навидеть кого-то и не знать об этом? Я люблю его» (*маор. tama* – сын)

¹⁰³ «Кажется, что он не задумывается о причинах поведения мальчика. Почему же Саймон ведет себя так странно, крушит все вокруг, ворует... он просто бьет его или целует, и надеется, что все само как-то решится»

маори, делая образ жестокого отца типичным, а присутствие насилия в семье из поколения в поколение говорит о том, что это «болезнь» всей этнической группы, а не внутрисемейная проблема.

Наиболее яркий пример построения диалога между Джоуи и Саймоном на основе насилия – это сцена наказания мальчика за разбитые витрины и поломанную гитару Керевин:

«He stamps back and forth, three steps one way, three steps the other.

“I thought you had gone to Kerewin’s. I hoped you had, even though you were told not to. Where did you go?”

Forward.

“Being sullen won’t get you anywhere. Answer me.” Back.

“Answer me.” Forward.

“All right, I’ll have to ring to Kerewin. A promise is a promise.” Back.

“You know what that means.” Forward.

“What did you do it for?” Back.

“Answer me” Forward.

“Answer me.” Back

“ANSWER ME!” Forward away to the door, raging»¹⁰⁴ [141, с. 306–307].

Джоуи пытается прорвать молчание Саймона, сломать ограничения в пространстве диалога через агрессивное поведение, что показано автором повышением эмоциональности диалога вербально и невербально. Мальчик не отвечает Джоуи, так как он строит диалог на основе подчинения. Молчание мальчика представляет собой отказ подчиняться, а его немота превращается в

¹⁰⁴ «Он ходит по комнате, три шага в одну сторону, три в другую.

“Я думал, ты пошел к Керевин домой. Я надеялся, что все было именно так. Я надеялся, что пошел, хотя я тебе и говорил не делать этого. Куда ты ходил?”

Вперед.

“То, что ты хмуришься, не поможет тебе. Отвечай мне,” – назад.

“Отвечай,” – вперед.

“Хорошо, мне придется позвонить Керевин. Обещание – есть обещание,” – назад.

“Ты знаешь, что это означает,” – вперед.

“Зачем ты это делаешь?” – назад.

“Отвечай мне,” – вперед.

“Отвечай мне,” – назад.

“ОТВЕЧАЙ МНЕ!” – вперед к двери, в бешенстве»

защиту. В дальнейшем уровень агрессии возрастает, когда Джоуи звонит Керевин и узнает, что Саймон намеренно разбил гитару. Будучи в гневе, героиня не проявляет жалости и поддерживает Джоуи в намерении наказать мальчика. Сама Керевин выливает свой гнев на мальчика вербально: «Her voice is strange. It rasps; it grates; it abrades. She can't touch him physically so she is beating him with her voice. What she says drums through his head, resounding in waves as though his head were hollow, and the words bound back from one side to smash against the other.

She has finished having anything to do with him.

She hates him.

She loathes every particle of his being»¹⁰⁵ [141, с. 307].

Саймон воспринимает слова Керевин как наказание и осознает, что она из защитника превратилась в агрессора. Саймон ощущает, что она «бьет» его словами и подталкивает Джоуи к тому, чтобы наказать мальчика, что он и сделал с особой жестокостью [141, с. 308]. С момента звонка Керевин фокус повествования смещается на ощущения ребенка. Автор показывает читателю все возрастающий уровень подавления Саймона, который не может оправдаться перед Керевин, и на которого Джоуи переносит ответственность за свою агрессию. Данный эпизод отличается высокой детализацией чувств мальчика, в отличие от предыдущих сцен насилия, когда писательница акцентировала внимание на чувствах Джоуи. Мальчик был безмолвной жертвой, что объективизировало его образ, как это происходит и с колонизированным этносом в колониальном дискурсе. Изменение фокуса повествование сделало Саймона центральной фигурой, и он впервые отвечает ударом на удар: «And he took the glass splinter from his back jeans pocket. It came from the first window smashed: it is

¹⁰⁵ «У нее был странный голос. Он скрежетал, грохотал и оставлял ссадины на его теле. Она не могла тронуть его физически, но она делала больно своим голосом. То, что она говорила, отдавалось ударами в голове, которые повторялись многократно, как будто его голова была пуста, и слова отскакивали от стен черепа как мячики, снова и снова.

Он больше не будет иметь с ним ничего общего.

Он ненавидит его.

Она ненавидит каждую частичку его существа»

triangular, three inches long, and seemingly sharp good as a knife»¹⁰⁶ [141, с. 307]. Иными словами, Саймон ответил насилием на агрессию Джоуи, и это приводит к дальнейшей эскалации, что олицетворяет развитие диалога культур в период колонизации.

Эта сцена является кульминацией произведения, после которой герои вынуждены расстаться и преодолеть идентификационный кризис самостоятельно. Саймон оказывается в больнице с травмой головы и впадает в коматозное состояние. Джоуи получает режущую рану лица, которую ему нанес Саймон осколком стекла, и находится под следствием. Керевин тяжело переживает случившееся, и это приводит к росту раковой опухоли [141, с. 312–314]. Героиня винит себя в этой трагедии: «I punched him [Simon] so hard he was down on the floor a minute catching his breath again. It was only after that he kicked my guitar. You finished it, but I started it...If I had shown more understanding, he wouldn't have tried to start a fight with me. He wouldn't have gone away and vented his anger on the windows [...] I flayed him with words»¹⁰⁷ [141, с. 326]. Керевин осознает, что она подтолкнула Джоуи к насилию, став на его сторону в конфликте. Акт агрессии Джоуи по отношению к Саймону разрушил диалог героев, и они расстаются. Джоуи попадает в тюрьму за нанесение побоев. Освободившись, он отправляется в родовые земли своего племени. Керевин путешествует по стране, осознавая, что это путь к смерти, так как она умирает от рака. Это период обострения кризиса, который приводит к полной потере связи героев с окружающим миром.

На этом этапе автор вводит в сюжет произведения образ мудреца, олицетворяющего потерянную связь Керевин и Джоуи с маорийской культурой. Так, Джоуи встречает умирающего маорийского старейшину, который хранит каноэ – символ великого путешествия маори из мифологической прародины. Беседуя с Джоуи, старейшина называет его полным именем – Джозеф (Joseph),

¹⁰⁶ «И он достал осколок витрины из заднего кармана джинс. Треугольный, три дюйма длиной, остался от первого разбитого окна. И, кажется, он был остр как хороший нож»

¹⁰⁷ «Я ударила его [Саймона] так сильно, что он упал и несколько минут не поднимался с пола. И только после этого он разбил мою гитару. Ты закончил это, но я начала... Если бы я отнеслась к нему с большим пониманием, он бы не лез в драку со мной. Он бы не ушел и не выместил бы свою злость на этих витринах <...> Я просто отхлестала его словами»

что еще раз отсылает читателя к ассоциативной связи персонажа с образом библейского Иосифа. Старейшина рассказывает, что его бабушка предсказала ему встречу со сломленным человеком, в душе которого копатель и странник [141, с. 361–364]. В этом описании угадывается триада главных героев романа: Джоуи – сломленный человек, так как не может примириться со смертью жены и сына, Керевин – странник, так как безуспешно ищет дом, олицетворяющий связь героини с культурными корнями. Раскрытие образа Саймона как копателя происходит с опорой на эпизод, когда Саймон раскопал кроличью нору на морском берегу, и нашел истлевшие трупы кроликов [141, с. 200–204]. При этом неудача Саймона отображается автором как предзнаменование того, что впереди героев ждет новый виток кризиса.

Согласно предсказанию, сломленный человек станет хранителем каное и новым старейшиной племени. Старейшина напутствует Джоуи перед смертью: «...listen carefully. I was taught that it was the old people's belief that this country, and our people, are different and special. That something very great had allied itself with some of us, had given itself to us. But we changed. We ceased to nurture the land. We fought among ourselves. We were overcome by those white people in their hordes. We were broken and diminished»¹⁰⁸ [141, с. 364]. Словами мудреца автор раскрывает идентификационное состояние этноса, который находится в кризисе, как и герои произведения. Причина этому – уход маори из родовой земли, отказ от родной культуры в пользу урбанизированного стиля жизни белых новозеландцев. По мнению старейшины, выход из кризиса возможен с возвращением к культурным истокам, сохраненным старшими поколениями племен. Возвращение Джоуи к культурным корням происходит с решением согласиться стать старейшиной, хранителем родовой земли.

Преодоление идентификационного кризиса Керевин изображается как путь к перерождению через смерть. В описании путешествия Керевин ретроспективно

¹⁰⁸ «...слушай внимательно, меня учили, что это то, во что верили древние люди, что этот край и наш народ необычен и уникален. Что что-то очень великое объединило нас, дало нам силу. Но мы изменились. Мы перестали заботиться о нашей земле. Мы начали воевать друг с другом. Мы были побеждены теми белыми людьми, которые пришли ордой на нашу землю. Нас сломали, и мы потеряли свою силу»

изложены этапы болезни героини, символизирующей обострение идентификационного кризиса. Керевин проходит семь этапов, от осознания до готовности умереть [141, с. 415–422]. В ожидании смерти, Керевин посещают три видения: о Саймоне, о Джоуи и костях, о покинутой семье. В первом видении она видит тело Саймона, покрытое язвами и признаками разложения. Затем Керевин видит погребальный костер, в котором кости оживают и выползают из золы. Керевин пытается вернуть их обратно, но ей мешает Джоуи. В третьем видении она просит помощи у своей семьи, но они отталкивают ее и она падает на кости, которые пронзают ее тело [141, с. 422]. Символизм данных видений раскрывает причины идентификационного кризиса. Образ Саймона, покрытого язвами и следами разложения, символизирует европейское начало в идентификации героини, которое героиня не может принять из-за опыта подавления ее народа в прошлом. Сожжённые в костре кости, символ связи поколений в маорийской культуре, олицетворяют отказ героини от культурных истоков. Джоуи, будучи более тесно связанным с маорийской составляющей идентичности, не дает Керевин полностью отказаться от культуры этноса. Семья также является связующим звеном между героиней и маорийской культурой. Но Керевин, будучи гибридом, воспринимает семейные узы как то, что заставляет отказаться от европейского начала в ее идентичности. Героиня не готова к этому и отталкивает их. Падение на кости, которые пронзают ее как кинжалы, указывает на авторское осмысление того, что отказ от маорийских культурных корней приведет к символической смерти героини. Таким образом, автор символически показывает состояние запертости гибрида между двумя культурами.

После трех видений Керевин также переживает встречу с мудрецом-маори, который возникает во внутреннем диалоге:

«"What do you love?"

"Seriously, not only lonely love, what do I love?"[...]

"Very little. The earth. The stars. The sea. Cool classical guitar. Throbbing flamenco. Any colour under the sun or hidden deep in the breast of my mother Earth. Ah Papa my love, what joys do you yet conceal? And storms ...and the tremendous

breaking surf. And the farout silent waves [...] and o, dolphins and whales! The singing people, my sisters in the sea [...] and anything that displays gentle courage, steadfast love. The still brilliance of garnet, all wine, water of life and bread of heaven and grave shimmering moon...»¹⁰⁹ [141, с. 423]. Мудрец спрашивает Керевин, что она любит, чтобы мотивировать героиню жить дальше и развиваться. В ответе Керевин присутствуют как элементы европейской культуры (гитара, фламенко, вино), так и маорийской культуры (земля – мать, дельфины и киты – поющие сестры, океан – отец). При этом элементы маорийской культуры образуют мифическую семью, указывая на то, что это первоисточник идентификации героини. Так, символически, автор презентует гибридную идентичность как соединение культур, находящихся в диалоге в постколониальном пространстве Новой Зеландии.

Мудрец-маори помогает героине понять, что у нее есть Джоуи и Саймон, и она сможет стать связующим звеном между ними. Керевин осознает ценность будущей семьи: «...but not me alone. He's the bright sun in the eastern sky, and he's the moon's bridegroom at night, and me, I'm the link and life between them. We are chance we three, we're the beginning free»¹¹⁰ [141, с. 424]. Керевин примиряется со своей гибридностью, понимая, что именно ее гибридная идентичность обеспечит воссоединение между Джоуи и Саймоном, которые олицетворяют маорийскую культуру и культуру белых новозеландцев соответственно. Тем самым писательница утверждает, что идентификационный путь маори и пакеха должен стать общим, и они смогут сформировать национальную идентичность на бикультурной основе.

Таким образом, анализ развития сюжета, символической составляющей произведения и основных сюжетных тем показывает, что автор создает

¹⁰⁹ «"Что ты любишь?"

"Серьезно? Просто любовь? Что я люблю?" <...>

"Совсем немного. Землю Звезды. Море. Крутую классическую гитару. Ритм фламенко. Любые цвета, освещенные солнцем, или спрятанные глубоко в сердце матери-природы. О, отец [океан], моя любовь, какую красоту ты все еще скрываешь от меня? И шторма... и великолепный, порывистый бриз. И далекие морчаливые волны ... и да, дельфины и киты! Поющий народ, мои морские сестры... и все, что выказывает легкий кураж, бесконечную любовь. Блеск оружия, вино, вода жизни и пища богов, и мерцающая луна...»

¹¹⁰ «...но я не одна. Он как яркое солнце на восходе, а он как будто влюблен в луну в ночи, и я, я связь и жизнь между ними. У нас есть шанс быть вместе, начать все сначала свободными»

художественную картину многослойности новозеландской культуры, которая определяет множественность культурных источников формирования идентичности маори. Взаимоотношения главных героев символически отражают развитие новозеландского общества, в котором одновременно присутствуют стремление к единству и разобщение из-за колониального прошлого. В романе показано взаимное проникновение культур, происходящее в современном новозеландском обществе. Для этого используется ряд символов различного культурного базиса, среди которых кости, каноэ, спираль, жертва, христианская протосемья, Вавилонская башня, с помощью которых Кери Хьюм (Халм) создает картину становления бикультурной идентичности современного новозеландца в динамике.

3.3. Отображение кризиса гибридной идентичности в романе «Жили-были воины» («Once were Warriors») А. Даффа

Творчество публициста Алана Даффа рассматривается литературоведами как создание коллективного портрета «потерянного племени» [157, с. 20], как критическое изображение «различных недугов, поразивших маорийский этнос, таких как алкоголизм, наркомания, жестокое обращение с детьми и беспризорность» [194, с. 159] – (перевод мой – Ю. К.). В центре внимания автора – судьба маори, которые живут за чертой бедности в городских трущобах. Предпосылкой к появлению данной социальной прослойки является массовая иммиграция маори в городскую среду в поисках работы во второй половине XX века. В своих произведениях А. Дафф нарративно раскрывает кризисное состояние идентичности маори, компактно проживающих в бедных городских районах, чья экономическая и социальная незащищенность способствовала возникновению «Maori crime problem»¹¹¹ [71, с. 89]. В отличие от творчества ранее рассмотренных авторов Маорийского ренессанса писатель создает крайне пессимистичную картину культурной маргинальности, которая стала результатом отказа от культурных корней и от участия в диалоге культур, и определяется критиками как «вторая волна маорийской литературы на английском» [165, с. 147] – (перевод мой – Ю. К.).

Наиболее значимой в творчестве А. Даффа является трилогия романов «Жили-были воины» («Once were Warriors», 1990), «Что происходит с теми, у кого разбито сердце?» («What Becomes of the Broken Hearted?», 1996,) и «Длинная тень Джейка» («Jake's Long Shadow», 2002). Данная трилогия представляет собой полифоничное повествование о пути «...к укреплению маорийской составляющей гибридной идентичности» [180, с. 15–16] обедневших маори, формирующих этнические анклав в городских трущобах. При этом отображенное автором разделение общества по расовому признаку обостряет проблемы идентификационного характера для представителей национального

¹¹¹ Проблема с преступностью среди Маори

меньшинства [155, с. 170], что делает картину идентификационного поиска маори более полной.

Осмысляя в творчестве такие социальные проблемы современных маори, как расизм, гендерное неравенство, низкий уровень образования и маргинальность этноса, А. Дафф считает неверным искать причины современной ситуации в колониальном прошлом. Автор задается вопросом: «Сколько лет мы собираемся использовать это оправдание? Сколько лет: еще 25, 50 или 100? Как долго мы будем продолжать утверждать, что постколониальное положение заставляет нас поступать так, а не посмотрим в зеркало и поймем, что не важно, что нас сделало такими, а важно, что нас поменяет» [100] – (перевод мой – Ю. К.). Иными словами, А. Дафф высказывает мнение, что причины социальных проблем урбанизированных маори – в них самих, и белые новозеландцы не могут нести ответственность за эскалацию насилия и маргинализированное положение данных представителей маорийского этноса только потому, что они потомки первых переселенцев.

В романе «Жили-были воины» представлена история маорийской семьи, живущей в маорийских трущобах, которые называются Пайн Блок (Pine Block). Главными героями романа является семейная пара Бэт Хик (Beth Heke) и Джейк Задира Хик (Jake the Muss Heke), которые ощущают себя изгоями в пространстве культурного детерминизма белых новозеландцев. Описание бытования главных героев выполнено с шокирующей натуралистичностью. В повествовании преобладают настроения безысходности и упадка, которые созданы с помощью описания окружающего запустения, многократного повторения сцен бытового насилия, алкоголизма. А. Дафф отображает идентификационный кризис героев через внутренние монологи, в которых раскрываются причинно-следственные связи между культурной маргинальностью и особенностями бытования маори.

В художественной презентации кризиса гибридной идентичности маори, автор использует художественный прием потока сознания. Главные герои выступают сменяющимися нарраторами, чьи внутренние монологи полны лингвистических трансформаций, отражающих состояние языкового вопроса

среди маргинальных маори. Автор занижает стилистический уровень повествования, повсеместно используя табуированную лексику, основанную на смешении языка маори и английского сленга, нарушая грамматический и лексический строй. Кроме того, А. Дафф опускает пунктуационные знаки, обозначающие диалог, что стирает рамки между прямой речью и словами автора. Тем самым, автор выводит себя за рамки произведения и создает сюжет, который как будто разворачивается в сознании самих героев. Такой пересмотр литературного канона представляется нам попыткой воплотить нарративно мироощущение маори, свободное от границ, в противопоставление картине мира белых новозеландцев, подчиненной точной структуре границ и правил. В результате в произведении создан художественный мир, в котором право голоса получают те, кто не был ранее нарративно представлен, а именно, наиболее маргинализованная часть маорийского этноса.

В сюжете произведения прослеживается автобиографический элемент в образах детей главных героев и в обращении автора к психологической составляющей процесса взросления в условиях маорийских трудностей. В автобиографии «Из тумана и пара» («Out of Mist and Steam», 1999) А. Дафф повествует о периоде своего взросления в рамках диалога культур между маори и белыми новозеландцами. Мать-маорийка изображена вспыльчивой, малообразованной женщиной, имеющей пристрастие к алкоголю, в противовес образованному, сдержанному отцу-пакеха¹¹² [122, с. 82–87]. Как и дети главных героев романа, автор был свидетелем девиантного поведения матери, личностной деформации под действием алкоголя [122, с. 27, 101, 125]. В подростковом возрасте А. Дафф был помещен в интернат, затем заключен в исправительное учреждение для малолетних преступников. Описание суда над Марком, средним сыном Джейка и Бэт Хик [121, с. 22–35] автобиографично, и отличается глубоким психологизмом в изображении чувств подростков, Марка и его сестры Грейс. Реалистичность сцен насилия, обездоленности детей и духовной нищеты главных героев в силу их автобиографичности формирует мотивационный посыл автора к

¹¹² маор. Pakeha – чужак, белый переселенец

маори: если я смог вырваться из положения маргинала, то и вы должны это сделать.

Автор художественно отображает кризисное начало идентичности маргинальных маори через восприятие маорийского этноса как проигравшей стороны. Так, Бэт рассуждает: «...it's a big problem being a Maori in this world. We used to be a race of warriors. [...] Because you see it was what we lost when you, the white audience out there, defeated us. Conquered us. Took our land, our mana, left us with nothing»¹¹³ [121, с. 47]. Главная героиня все еще ощущает себя пострадавшей стороной в колониальном конфликте и видит связь между упадком маори в современности и потерями в колониальных войнах. Тем самым, автор художественно эксплицирует идею, что кризисная составляющая в гибридной идентичности маори сильна, поскольку маори не смогли оставить позицию проигравшего в колониальном конфликте, перевернуть эту страницу.

В семье пятеро детей, которые не получают должного внимания от родителей. Ниг (Nig), старший сын, присоединяется к уличной банде маори. Члены банды наносят традиционные тату маори для устрашения, искажая функцию символа принадлежности к роду, племени. Марк (Mark), по кличке «Boogie»¹¹⁴, следующий сын по старшинству, помещен в исправительное учреждение за мелкое воровство. Родители не явились на заседание суда, так как Джейк избил Бэт накануне [121, с. 44–45]. Грейс (Grace), третий ребенок в семье, хорошо учится в школе, принимает на себя роль матери: заботится о младших детях, поддерживает в доме уют и порядок, сопровождает Марка в суд. Автор противопоставляет ее теплоту и участие равнодушию Бэт и Джейка к судьбе детей. Грейс, как и все дети, является свидетелем беспробудного пьянства родителей, вспышек агрессии со стороны отца [121, с. 28–29]. Грейс изображена автором как «хорошая девочка», что ставит ее на позицию иного в семье.

¹¹³ «...это большая проблема быть маори в этом мире. Когда-то мы были расой воинов. <...> Ну ты знаешь, это было то, что мы потеряли, когда вы, а белая аудитория вон там, победили нас. Завоевали нас. Забрали нашу землю, нашу *мана*, и оставили ни с чем» (маор. *Mana* – сила, родовая земля)

¹¹⁴ (англ. сленг Boogie – танцор)

Судьба Грейс трагична: кто-то из собутыльников отца изнасиловал девочку в возрасте тринадцати лет [121, с. 89–91]. Автор детально описывает чувства девочки в сцене изнасилования в духе сентиментализма: она за стеной слышит храп пьяной матери и бормотание младшего брата во сне. Грейс не может узнать насильника в темноте и не исключает, что это может быть ее дядя Билли (Billie) или отец. Она не справляется с депрессией и кончает жизнь самоубийством. Вопрос о том, кто изнасиловал Грейс, остается открытым в финале произведения, так как полиция узнает о преступлении из личного дневника девочки, и не делает попыток установить личность преступника. С помощью неясного образа преступника и отсутствия возмездия за совершенное преступление представлена авторская позиция, что виновниками в случившемся являются главные герои, их невнимание к судьбе собственных детей.

Смерть Грейс – переломный момент в развитии сюжета произведения, в котором нарративно показано, как трагедия повлияла на идентификационный кризис героев. Бэт глубоко переживает самоубийство дочери, и сознает ответственность за случившееся. Боль матери от потери ребенка отображена в сцене похорон, отличающейся глубоким психологизмом [121, с. 120–135]. Похороны Грейс или «tangi»¹¹⁵ проходят с соблюдением маорийских ритуалов, которые выполняются под руководством главы племени Ти Тупаи (Te Tupaea). В начале действия Бэт не желает участвовать в ритуалах и не понимает, зачем члены племени настояли на традиционном прощании и захоронении девочки в родовых землях, в которых она никогда не была. Но именно речи соплеменников на маорийском и «waiata»¹¹⁶ в исполнении ее сына Марка дает Бэт утешение и помогает встать на путь к выходу из идентификационного кризиса через возвращение к маорийской культуре. Впоследствии Бэт начинает посещать ритуальный дом в родной деревне, так как в Пайн Блоке нет традиционного для маорийской культуры ритуального дома, который представляет собой центр единения племени, рода. Бэт собирает детей-маори на улицах Пайн Блок, кормит

¹¹⁵ маор. Tangi - традиционные похороны

¹¹⁶ маор. waiata – ритуальная песня-прощание

их, знакомит с культурой маори. Но это не спасает ее от следующей трагедии. В конце романа старший сын Ниг погибает в перестрелке между бандами.

Психологизм сцены похорон раскрывает предпосылки выхода Бэт Хик из идентификационного кризиса. Вначале героиня изолируется от всего происходящего, и маорийские ритуалы вызывают у нее отторжение: «Beth not understanding. Not their language, not their insistence that she bring her child home for proper farewell. [...] So Beth had to draw a deep breath to stop herself crying out to the speaker to shut up if he wasn't going to speak English»¹¹⁷ [121, с. 120]. Автор отображает резкое неприятие героиней родной культуры и языка в силу ее полного отказа от культурных корней. Но восприятие происходящего меняется: «...she [Beth] was just flooding with tears as the ancient lamentation went on. The young harmonizing the older. [...] she understood that Grace was not alone. For she is accompanied by all the warriors and warrioresses who have journeyed before her»¹¹⁸ [121, с. 132]. Бэт осознает правильность решения провести традиционное прощание, и это дает ей силы пережить потерю дочери, что подталкивает героиню к восстановлению связи с маорийскими культурными корнями после смерти Грейс.

В этой сцене автор презентует положительный пример гибридной идентичности в образе вождя Ти Тупаи (Te Tupaea). В описании вождя автор соединяет элементы культуры маори и белых новозеландцев: «...his head might cock to one side like an alert bird, which'd suddenly launch into symbolic flight with an outspread of dark pinstriped arms, and a flash of gold cufflink»¹¹⁹ [121, с. 124–125]. Вождь одет в европейский костюм, но, в то же время, на его лице маорийские татуировки, указывающие на высокое положение в иерархии племени. Для жителей Пайн Блока, которые признают его высокое положение среди маори, он

¹¹⁷ «Бэт не понимает ни их языка, ни их настоящего требования привезти девочку домой для правильного прощания. <...> Так что Бэт пришлось глубоко вздохнуть, чтобы успокоиться и не закричать, чтобы говорящий заткнулся, если он не собирается говорить на английском»

¹¹⁸ «...она [Бэт] залилась слезами, когда все, кто был на похоронах, подхватили горестную песнь древних маори. И молодые вторили старшим. <...>... она поняла, что Грейс не одна в ее последнем пути. С ней будут воины и их жены, которые отправились в свой последний путь ранее»

¹¹⁹ «...его голова была поднята вверх и повернута в сторону как у насторожившейся птицы, которая кажется, сейчас сорвется в полет, раскинув черные руки, одетые в пиджак в клеточку, и сверкая золотом запонок»

также олицетворяет ценности белых новозеландцев, и это помещает его в пространство на границе культур. Идентичность вождя характеризуется внеместностью, что является признаком гибридности (см. в п. 1.2.). С помощью образа вождя Ти Тупаи художественно отображен возможный вариант формирования идентичности маори в условиях принятия социального устройства белых новозеландцев и сохранения традиционной культуры.

Джейк Хик переживает смерть дочери вдали от семьи. Бэт выгоняет его из дома, так как на него падает подозрение в изнасиловании дочери. Джейк не присутствует на похоронах, находясь в это время в баре. После этого Джейк живет на улице и сталкивается с бездомным мальчиком-маори, забота о котором заставляет его задуматься о своих детях [121, с. 169–171]. Джейк задает себе вопрос, насиловал ли он свою дочь. И его уверенность в отрицательном ответе сменяется сомнением, так как он не помнит ничего из событий той ночи из-за опьянения. Скитания Джейка представляют собой метафизическое путешествие от одного пристанища к другому в поисках ночлега, от одного смысла к другому в поисках идентификационной опоры. Но он не выходит за границы района Пайн Блок, что еще раз презентует культурную маргинальность героев, которые замкнуты в рамках своего культурного пространства.

Презентация кризиса гибридной идентичности маори в романе отличается высоким уровнем реалистичности и сюжетно построена с помощью художественного приема противопоставления. Так, автор противопоставляет два культурных пространства: Пайн Блок (Pine Block) и Ту Лэйкс (Two Lakes). Пайн Блок – пример маорийских трущоб, существующих на окраинах многих городов Новой Зеландии, где бедность, алкоголизм, наркомания, насилие являются типичными. Ту Лэйкс – типичный пригород, в котором проживают представители среднего класса, преимущественно белые новозеландцы. Разница в бытовании представителей двух культурных пространств раскрыта во внутреннем монологе Бэт: «...she'd notice the Pakeha houses, how most of em had well-kept lawns and nice gardens with flowers and shrub arrangements and some with established trees and others with the foresight to have young ones planted, and Lady Muck'd start feeling

depressed. Then the vacant lot of land separating Two lakes from Pine Block that no one, not in sixteen years, had ever built on, it'd fill a woman's vision with its ugly overgrown look at the sight of her residential reality, and the rotten little kids everywhere, and the mean-faced teenagers, and the gang members sauntering around like they owned the place. No garden here. Not trees, nor plant arrangement, not nothing»¹²⁰ [121, с. 12–13]. Бэт детально описывает ухоженные придомовые территории в Ту Лэйкс и запустение Пайн Блок. Противопоставление усилено с помощью художественного повтора: «Никаких садов. Никаких деревьев, никаких цветов у дома, ничего», чтобы подчеркнуть отсутствие в Пайне Блок всех тех признаков благополучия, которые Бет видит в Ту Лэйкс. В своих рассуждениях героиня приходит к мысли, что это проявление несправдливости по отношению к маори. Автор дистанцируется от выводов Бэт с помощью, называя ее «леди Грязь», что раскрывает негативное отношение к героине как представителю маргинального слоя маори.

Противопоставление культурных пространств Ту Лейкс и Пайн Блок усиливается сравнением отношений в семье главных героев и богатого белого новозеландца, Мистера Трамберта (Mr Trambert), живущего в Ту Лэйкс. Позитивный образ семьи Трамберта противопоставляется образу семьи Хик через восприятие Грейс. Старшая дочь Бэт и Джейка наблюдает за жизнью Трамбертов как за телевизионным шоу, как за яркой сказкой, не имеющей ничего общего с миром Грейс. Кроме материальных признаков благополучия, девочка замечает, насколько отличается отношение к детям в семье Трамбертов: «And they sure had counted her as one a them. Consumed a girl with jealousy she had, that Trambert kid. The way she, you know, conducted herself amongst all those people Daring to not only talk but converse withem, as if she was not only a confident child but their

¹²⁰ «...она, бывало, заметит у дома пакеха, какие у них ухоженные лужайки и милые садики с цветами и всякими кустиками, у некоторых даже деревья растут, а другие посадили новые прямо перед домом, И леди Грязь опять впадала в депрессию. Затем она проезжала мимо пустыря, который разделял Ту Лэйкс и Пайн Блок, и никто за последние 16 лет не поселился здесь, и это заставляло женщину думать, что дело в этом ужасном пейзаже, который открывался перед ней со стороны ее района, и эти чертовы дети, которые лазают просто везде, и подростки с затуманенными лицами, и члены банд, расхаживающие везде, как будто им все принадлежит. Никаких садов. Никаких деревьев, никаких цветов у дома, ничего»

equal»¹²¹ [121, с. 116]. Грейс отмечает нежность, любовь и уважение во взаимоотношениях Трамбертов и осознает, что ничего из перечисленного нет в ее семье. Грейс задумывается о своем будущем: «She could see the lights of her world from her tree perch. And she'd look through the foliage at the row of lights of home – back into the room of other species – so nicely dressed: the women with, oh, just indescribable dresses, outfits, and the men with a tie and a nice jacket. [...] The feeling that something, someone had done this to her; this sense of having been not deprived but robbed of a life, growing stronger in her more and more tormented mind»¹²² [121, с. 117]. Грейс сложно осознать собственные чувства, но у нее появляется ощущение, что кто-то «украл» у нее право на такую жизнь как у Трамбертов. Грейс приходит к выводу, что она не виновата в бедности и своей маргинальности и пытается найти виновника извне. Иными словами, у Грейс формируется кризисная форма идентичности, аналогичная ее родителей. Таким образом, с помощью противопоставления бытования маргинальных автохтонов и белых новозеландцев художественно отображены предпосылки к формированию идентификационного кризиса в общности социальных проблем в культурном пространстве маргинальных маори.

Художественный прием противопоставления используется и для того, чтобы презентовать социальное положение маргинальных маори. Так, в сцене суда над Марком автор раскрывает различие между положением белых новозеландцев и маори: «Others in suits or nice dresses, court officials no doubt, hurrying by and disappearing the same way. Most ofem Pakeha, white. Funny that, how one side of the double doors are one race, and the other this race: Maori. Made Grace want to crawl into a hole with shame»¹²³ [121, с. 24]. В данном примере с помощью

¹²¹ «И они точно воспринимают ее как одну из них. Она пожирала глазами дочку Трамнета с такой ревностью. То, как она, ну знаете, вела себя с другими, осмеливаясь не только говорить, но и спорить с ними, как будто она была не просто самоуверенный ребенок, но равная им»

¹²² «Она могла видеть огни своего мира, сидя на ветке. И она как будто смотрела на марево иллюминации своего района – а потом заглянула в комнату этого редкого вида людей – так хорошо одетых: женщины в таких неопишуемых платьях, нарядах, и мужчины в костюмах и галстуках. <...> такое чувство, что кто-то или что-то сделал с ней это; чувство, что тебя предали, украли твою жизнь, росло в ее душе и все больше заполняло ее разум»

¹²³ «Другие в костюмах и платьях, работники суда, без сомнения, спешат и скрываются за этими дверьми. Большая часть из них – это пакеха, белые. Смешно, как, с одной стороны, за двойными дверьми находится одна раса, а с другой, – другая: маори. От этого Грейс захотелось спрятаться, заползти в какую-нибудь нору от стыда»

противопоставления подчеркивается влияние бинарной оппозиции колониальности на социальную действительность. Маори занимают подчиненное положение, будучи теми, кого судят и обвиняют белые судьи. Осознание подчиненности маори подталкивает Грейс к тому, что она испытывает чувство стыда, стремится скрыть собственную тождественность маорийскому этносу: «...wanting to disassociate herself from them, jump up and explain she was only here to give her brother moral support...»¹²⁴ [121, с. 24]. Таким образом, предпосылки к формированию процессов мимикрии и возникновения оторванности от культурных корней переосмысляются автором на примере семьи Хик, типичных представителей маргинальных маори.

Следующий пример противопоставления присутствует в сцене приезда Марка на похороны сестры действиям сопровождающего его воспитателя: «...he was nervous; he kept shifting his weight from one foot to the other in contrast to the imposing figure of the child welfare officer, Mr Bennett, standing huge and unmoving... Then Bennett began a waiata, and immediately his voice seemed to fill the room. The timbre in his voice. The Self-assurance. Then the boy besides him joined in, and the People, they made an involuntary exclamation of surprise and delight...»¹²⁵ [121, с. 132]. Нервное состояние и неуверенность мальчика противопоставляется спокойствию и выдержке Мистера Беннета (Mr Bennett), воспитателя Марка. Примечательным является то, что Мистер Беннет первым начинает петь ритуальную песнь маори в память Грейс, и к нему присоединяется Марк. Помня о том, что в описании бытования семьи Хик нет места маорийским ритуалам, Марк познакомился с родной культурой в исправительном интернате, где ему помог белый новозеландец. Тем самым, писатель создает положительный портрет белого новозеландца в образе воспитателя Марка.

¹²⁴ «...желая отделить себя от них, вскочить и объяснить, что она здесь только для того, чтобы морально поддержать брата...»

¹²⁵ «...Он нервничал, все время переминался с ноги на ногу в отличие от внушительной фигуры работника соцопеки, который его привез, Мистера Беннета, который был спокоен и стоял не двигаясь... Затем Мистер Беннет начал петь *waiata*, и сразу его голос, казалось, заполнил всю комнату. Тембр его голоса, внутренняя уверенность. Затем мальчик присоединился к нему и все люди, они просто были поражены и восхищены ими... » (маор. *waiata* – похоронная песня)

Авторское обращение к художественному приему противопоставления делает описание различий между культурными группами Новой Зеландии более репрезентативным за счет повышения уровня психологизма. При этом автор выступает сторонним наблюдателем или «вненаходимым партнером» – характеристика позиции автора в полифоническом произведении согласно идеям М. М. Бахтина (см. в. п. 1.1.). Данная позиция автора позволяет героям через собственное восприятие и рефлекссию раскрыть глубину маргинальности и идентификационного кризиса. Голоса героев произведения создают мир маргинальных маори, изолированный от обеих культур пространства Новой Зеландии. В этом случае автор является Другим для главных героев романа, и создает полифоническое повествование, находясь с ними в диалоге.

Создание мира маргинальных маори через восприятие бытования культурных групп в противопоставлении происходит через раскрытие темы изоляции. Одной из экспликаций темы изоляции является концепт границы в мире маргинальных маори, который олицетворяет пустошь между районами Пайн Блок и Ту Лэйкс. Восприятие этого разграничения культурного пространства раскрыто во внутреннем монологе Бэт: «It ain't in my hands. Not on my own. Not living here, in Pine Block, Two Lake's dumping ground for its human rubbish»¹²⁶ [121, с. 14]. Для Бэт пустошь между районами олицетворяет чуждость маори современному обществу Новой Зеландии. Джейк Хик также размышляет по поводу границы между районами: «Out of Pine Block, the vacant land that no one wanted; who wants to live next door to a slum full of mad Maoris having all night weekend parties?»¹²⁷ [121, с. 56]. Джейк видит в пустоши желание окружающего мира отгородиться от Пайн Блока, от «сумасшедших маори», как называет герой себя и остальных жителей района. Граница в художественном мире произведения закрепляет маргинальность маори. Иными словами, перед нами отображение

¹²⁶ «Это не в моих силах. Не в моих. Уехать отсюда, из Пайн Блок, построенного жителями Ту Лэйкс для человеческого мусора»

¹²⁷ «За Пайн Блоком пустая земля, которая никому не нужна; кто захочет жить рядом с трущобами, полными сумасшедших маори, которые напиваются каждый выходной?»

усилий белого новозеландца защитить свое пространство, построить новую границу в рамках бинарной оппозиции колониальности.

Концепт границы требует более детального рассмотрения в отображении социальных ролей маори и белых новозеландцев. В рассмотренной ранее сцене суда над Марком, граница переосмыслена автором через материальные элементы культуры белых новозеландцев. Например, это двери в зал суда, которые отделяют белых новозеландцев, решающих судьбу маори, от самих маори, сидящих на скамейке в приемной суда с другой стороны от этих дверей [121, с. 24]. В разграниченном пространстве бытования двух этнических групп автор детально описывает психологическое состояние маори: «Through the big doors, out into the other world waiting their turns to be judged; [...] Grace could smell the violence too, she could almost see it, it was like shimmers from a sunbeaten road»¹²⁸ [121, с. 36]. В данном примере автор изображает пространство маори как ограниченный мир Другого, пронизанный насилием.

Следующим олицетворением границы являются портреты бывших судей: «Those pictures: great big things in fancy frames and every one of em a grey-haired white man. Nah, imagine a Maori in one of em. Some chance. Only Maoris in here get to sit where we are, I bet»¹²⁹ [121, с. 24]. В данном примере тема границы раскрывается во внутреннем монологе Грейс. Героиня отмечает, что нет ни одного портрета маори в этом ряду. Через восприятие Грейс автор представляет еще одно свидетельство того, что маори отведено место Другого и границы его бытования установлены белыми новозеландцами, занимающими доминирующее положение. В обоих случаях, граница в понимании героев представляет собой что-то непреодолимое, что подчеркивает их подчиненное положение, их беспомощность. Таким образом, раскрыто влияние границ на формирование идентичности

¹²⁸ «Пройдя через эти большие двери в другой мир ожидающих своей очереди предстать перед судом; <...> И Грейс могла почувствовать злость, она могла даже видеть, как потрескивал от нее воздух как в жаркий день на залитой солнцем дороге»

¹²⁹ «Те картины: такие большие в красивых рамах и на каждой из них изображен седоволосый белый мужчина. Ха, просто представь маори на одной из них. Ну есть шанс. Только маори обычно приходят сюда, чтобы быть там, где мы скамейке в приемной, без сомнения»

маргинализированного слоя маори в культурном пространстве современной Новой Зеландии.

Невозможность преодолеть границу приводит героев к решению закрыться в пространстве своего бытования, что также поддерживает тему изоляции. Автор отображает предпосылки к изоляции через действия Джейка Хика: «Two Lakes, wow, Jake drawling as if it bored him, did nothing for him, when truth was town made him feel uncomfortable. In fact from the moment they hit the other residential side of Two Lakes, Jake Heke was ill at ease»¹³⁰ [121, с. 56]. Джейк испытывает психологический дискомфорт, когда оказывается в Ту Лейкс. Его принадлежность к маорийскому этносу и стиль одежды указывают на то, что он чужой в этом культурном пространстве. Джейк вспоминает визит в аптеку Ту Лэйкс: «And this woman in a white coat coming up and running her eyes up and down a man, thinking he was blind. He knew she was telling him she didn't like his dirty work clothes...»¹³¹ [121, с. 57]. Герой ощущает разницу между собой, маори в грязной рабочей униформе, и работницей аптеки в белом халате. Ощущая собственную маргинальность, Джейк стремится не сталкиваться с другой культурой, укрывшись в границах своего культурного пространства, в котором проживают маори со схожим жизненным опытом.

Тема изоляции неотрывно связана с доминирующей в сюжете произведения темой насилия. Критиками был отмечен высокий уровень детализации сцен насилия в произведении и радикальный подход автора к маорийской проблематике [190, с. 397–398]. Центральная роль насилия в сюжете и его натуралистичность были оценены негативно, так как «...ставит под сомнение образ Новой Зеландии как цельного и гармоничного пространства» [138, с. 266] – (перевод мой – Ю. К.). Также, критики отмечают, что А. Дафф возрождает стереотип о нигде не работающих, помешанных на сексе, обладающих большой

¹³⁰ «Ту Лэйкс, вау, Джейк Two Lakes, wow, Джейк растягивает слова, как будто ему нет до этого дела, как будто это ничего не значит для него, но правда такова, что ему некомфортно в городе. На самом деле к тому моменту, когда они подъезжают к границе Ту Лэйкс, ему неловко»

¹³¹ «И эта женщина в белом халате вышла, осмотрела его со всех сторон, как будто он слепой. Он знал, что она ему как будто говорила, что ей не нравится его грязная одежда рабочего»

физической силой маори [113, с. 179], что указывает на невнимание автора к социальному заказу на контекстуальную политкорректность.

В полифонично созданном мире маргинальных маори насилием пронизано каждое событие. Первые строки произведения подтверждают данный тезис: «Bastard, she'd think, looking out her back kitchen window. Lucky white bastard...»¹³² [121, с. 7]. Рассуждения Бэт о мистере Тамберте, жителе Ту Лэйкс, полны злости и раздражения, и данные чувства превалируют в рефлексии и Бэт, и Джейка Хика. Источником данного состояния героини является созерцание картины благополучной жизни жителей Ту Лейкс, разительно отличающейся от нищеты жителей Пайн Блока. Агрессивные действия героев произведения определяют основные сюжетные повороты: избиение Бэт, уход Нига в банду, изнасилование Грейс, участие Джейка в массовой драке в баре, гибель Нига в столкновении банд. При этом склонность к агрессии оценивается маори Пайн Блока как достоинство: «...they make such a big deal of being tough»¹³³ [121, с. 22]. Для маорийских мужчин и юношей важно быть жесткими, сильными, и они видят в этом отличительную особенность этноса, которая рассматривается нами как различие, вошедшее в структуру идентичности.

Наиболее репрезентативным примером превалирования агрессивных черт в характере маори является образ Джейка Хика, которого называют «the Muss»¹³⁴ [121, с. 15] за неоднократное участие в потасовках. В рамках темы насилия автор раскрывает образ героя через его отношение к собственному окружению: «He saw people all over – but mostly men – and they were engaged in physical combat, [...] how fast they'd likely be, how good a hit they carried and was it in both hands...»¹³⁵ [121, с. 50]. Джейк ценит людей, которые физически сильны, могут напасть первыми, и презирает тех, кто не готов к насильственным действиям. Автор подчеркивает, что жестокость – это единственное, на что способен Джейк [121, с. 51]. Для Джейка и его окружения важна физическая сила:

¹³² «Ублюдок, она все думала об этом, высматривая из окна своей кухни. Удачливый белый облюдок...»

¹³³ «...для них так важно быть жёсткими»

¹³⁴ *англ. сленг* The Muss – задира, зачинщик драки

¹³⁵ «Он видел людей насквозь – в основном мужчин – и они всегда были частью битвы, <...> как быстры они могут быть, как хорошо они могут нанести удар и одинаково ли крепкие у них кулаки...»

«Us Maoris, man, we used to be warriors. And that mighta been a long time ago, but you walk into any public bar in the land where there's Maoris and tell Jake Heke that warriors are a thin of the past. And you only have to look at the league and the rugby teams to see there's still warriors left in our race»¹³⁶ [121, с. 54]. Джейк считает агрессивность приятелей, спортивные победы маори в регби продолжением воинской славы маори. Это пример деконструкции образа маори-воина в «метафору «фейкового» воинства» [157, с. 21], в которой доблесть трансформируется в жестокость, в поклонение физической силе. На этом фоне доминирующая позиция мужчины в традиционной маорийской культуре усиливается, и женщина становится объектом подавления со стороны мужчины, что иллюстрирует судьба Бэт Хик.

В произведении диалог «Я-Другой», в котором маори занимает позиции этнокультурного Другого, изображен как ограниченный в силу склонности обедневших слоев маори к насилию и самоизоляции, и представлен на уровне социальной необходимости, а именно, контакты с полицией, представителями здравоохранения, государственных органов власти. Примером презентации данного Диалога является сцена в суде, которая рассмотрена нами ранее. Что касается построения диалога с иными представителями переселенческого общества, то главные герои избегают каких-либо форм интеракции с культурной общностью «белых» новозеландцев, что показано автором как типичное поведение в жителей Пайн Блока. К примеру, мистер Трамберт приезжает на похороны Грейс, но никто из присутствующих не здоровается с ним, кроме полицейского, также «белого» новозеландца [121, с. 134]. Но и сам мистер Трамберт не делает попыток подойти к Бет и выразить соболезнование. Иными словами, диалог культур нивелирован границами инаковости, все еще отражающими влияние бинарной оппозиции колониальности.

Диалог поколений внутри семьи Хик также пронизан ограничениями. Так, Джейк не считает необходимым проявлять участие в судьбе детей: «Gotta get their

¹³⁶ «Мы маори, чувак, раньше были воинами. И это возможно и было давным-давно, но тыходишь в бар на земле, где живут маори и говоришь Джейку Хикку, что воины – это в прошлом. А тебе всего лишь надо посмотреть на составы команд в лиге регби, чтобы понять, что воины еще остались в нашей расе »

respect or they'll walk all over you»¹³⁷ [121, с. 51]. Образ Джейка лишен черт заботливого отца и автор подчеркивает, что герой повторяет линию поведения своего отца. Так, Джейк не присутствует в суде, когда разбирают дело его сына Марка [121, с. 24–36]; не приходит на похороны его дочери Грейс [121, с. 135–136]. Бэт обеспокоена судьбой детей, и мысли о будущем детей называет «misery»¹³⁸ [121, с. 36]. Но героиня также не готова к общению с ними, так как погружена в себя, что также создает образ не внимательной матери. Примером этого является несостоявшаяся поездка к Марку, когда она, сначала, заехала с Джейком и детьми в бар на несколько минут, но затем осталась, чтобы выпить с собутыльниками [121, с. 93–113]. Неспособность героев к построению диалога внутри семьи, к состраданию, которые могли бы стать толчком к конструктивным действиям, рассматривается нами как результат отторжения маорийской составляющей в идентичности героев и потери связи между поколениями.

Таким образом, изображая пространство двух культур, А. Дафф противопоставляет благоденствие Ту Лэйкс, пространство белых новозеландцев, упадку Пайн Блок, пространство обедневших маори. С помощью данного противопоставления, автор создает атмосферу безысходности, ненужности, которая раскрывает культурную маргинальность жителей Пайн Блока. Автор обращается к таким тематическим доминантам как изоляция, насилие, которые отображают ограниченность диалога «Я-Другой», внутри этноса на примере взаимоотношений в семье главных героев.. При этом роман «Жили-были воины» является полифоническим произведением, в котором главные герои не являются художественным отражением идентичности автора, и позиции героев находятся в диалоге с позицией автора. Это позволяет автору достигнуть поставленной цели – реалистично и объемно отобразить пространство формирования кризисной формы гибридной идентичности обедневших слоев современных маори.

¹³⁷ «Заставь их уважать себя или они сядут тебе на голову »

¹³⁸ *англ.* misery – страдание, несчастная судьба

3.4. Выводы

В третьей главе выполнен литературоведческий анализ романов «Матриарх» Вити Тамэ Ихимаэра, «Люди-кости» Кери Хьюм (Халм), «Жили-были воины» Алана Даффа. Определены следующие общие черты в творчестве авторов: полифоничность романной формы, автобиографическая составляющая, формирующие сюжет темы насилия и изоляции. Полифоничность рассмотренных произведений является формой коллективного высказывания, свойственной творчеству авторов данного периода, определенного нами как литературное явление «малая литература». Высокий уровень полифоничности достигается с помощью построения диалога на различных уровнях взаимодействия представителей двух культур, внутри этноса. Также коллективность высказывания расширена такими художественными приемами как введение всезнающего нарратора, участие в диалоге автора, занимающего позицию над повествованием.

В. Т. Ихимаэра обогащает полифонический строй романа «Матриарх» с помощью элемента маорийского фольклора «*korero*». Деконструкция ритуала создает полифоническую сюжетную линию, основанную на путешествии героя от одного участника «*korero*» к другому в поисках информации о матриархе, персонифицированном образе этноса. В деконструированной форме ритуала участвуют и белые новозеландцы, чья позиция извне расширяют полифоническую составляющую в образе матриарха. Полифоничность романа «Люди-кости» выражена взаимодействием главных героев, каждый из которых обладает определенной культурной историей, влияющей на построение диалога и развитие сюжета романа. На символическом уровне специфика полифонии раскрывается в авторском переосмыслении ряда символов маорийской культуры (*iwi*, *waka*, *koru*)¹³⁹, элементов христианского метарассказа (образы Иисуса, Марии и Иосифа, Вавилонской башни). Процесс перерождения и слияния главных героев в единое целое в финале произведения представляет собой картину утопического единства

¹³⁹ маор. *iwi* – родня, кости, *waka* – каноэ, *koru* – спираль

маорийской и переселенческой культуры, в котором триединство главных героев функционирует как аллегория в контексте постколониализма.

Полифония романа «Жили-были войны» построена на разности позиций главных героев и автора по таким вопросам как место маори в новозеландском культурном пространстве, влияние истории колонизации на современное бытование маори. Занимая позицию Другого, автор создает полифоническую картину острого идентификационного кризиса, проистекающего из культурной маргинальности живущих в городских трущобах маори. Позиции главных героев раскрываются с помощью художественного приема противопоставления, который воплощен во внутренних монологах героев. Также отличительной чертой полифонии произведения является ограниченность диалога внутри этноса и с представителями переселенческого общества, что повышает роль внутреннего монолога для создания полифонии произведения.

Присутствие автобиографического элемента в произведениях отражает влияние гибридной идентичности авторов на их творчество. Автобиографизм проявляется на уровне создания портрета героя, условий бытования, отдельных событий, формирующих сюжет. Степень вовлеченности авторов в культурные пространства маори и белых новозеландцев определяет характер автобиографической составляющей. Так, В. Т. Ихимаэра концентрирует внимание на переосмыслении идентификационного поиска маори из сельской местности, которые эмигрировали в урбанизированное пространство переселенческого общества, но не разорвали связь с родовой землей. В случае К. Хьюм (Халм) автобиографический элемент присутствует в образе главной героини Керевин Холмс, в более тесной связи героини с европейской культурой и христианством, что представляет собой художественную презентацию гибридной идентичности маори, проживающих в урбанизированном пространстве белых новозеландцев и отличающихся высоким уровнем мимикрии. Созданный А. Даффом мир маргинальных маори автобиографичен, что проявляется в реалистичности сцен насилия и в некотором фактологическом сходстве биографии автора с судьбой детей главных героев.

Различные авторские решения раскрытия тем насилия и изоляции отвечают специфике творческого метода создания художественной презентации гибридной идентичности. Так, в романе «Матриарх» присутствуют элементы героизации идентификационного поиска, глубокая связь с природой. Тема насилия раскрыта как история противоборства в период колонизации, а тема изоляции дана частично как неотъемлемый элемент бытования гибрида. В творчестве К. Хьюм (Халм) формирование гибридной идентичности связано с реализацией творческих стремлений героини наряду с осознанием первичности маорийских культурных корней. Поэтому темы насилия и изоляции перенесены в плоскость межличностных отношений, и нивелированы с выходом из идентификационного кризиса. В художественной презентации культурной маргинальности героев А. Даффом как кризисной формы гибридной идентичности присутствует высокий уровень натуралистичности сцен насилия, отказ от диалога как высшая форма изоляции, что не типично для творчества авторов Маорийского ренессанса. Культурная маргинальность героев романа «Жили-были воины» обусловлена социальным положением обедневшего слоя маорийского этноса, что также является уникальной чертой творчества А. Даффа. В данном случае, раскрыто кризисное идентификационное состояние, в котором оторванность от маорийских культурных корней и изоляция от культурного пространства белых новозеландцев приводит как расщепление гибридной идентичности.

В результате проведенного анализа мы приходим к выводу, что художественная презентация гибридной идентичности маори осуществляется авторами через раскрытие диалогических связей. Это позволяет писателям создать динамичную, многогранную картину процесса идентификационного поиска современными маори в постколониальном пространстве Новой Зеландии и принятия гибридной основы идентичности. Это доказывает, что диалогическая природа презентации гибридной идентичности в литературе Маорийского ренессанса обладает специфичностью, проистекающей из историко-культурного контекста совместного бытования двух культурных общностей и гибридности авторской идентичности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На теоретической стадии исследования диалогической природы презентации гибридной идентичности в литературе Маорийского ренессанса критический обзор философских истоков понятия «идентичность» показал, что онтологической категорией идентичности выступает тождественность, которая рассматривалась философами как самостоятельная, начиная с античности. С развитием философской мысли выявлена еще одна онтологическая категория – изменчивость. При этом структура идентичности рассматривалась философами XX века как обладающая такими характеристиками идентификации как различие, нарративность, дискурсивность. Учитывая развитие философской мысли, результаты изысканий в сфере социологии, психологии и культурологии по данному вопросу, идентичность определяется нами как форма осознания себя индивидом частью группы, воплощенная в таких онтологических категориях как тождественность и изменчивость, способность которых к формированию проявляется в таких характеристиках как различие, нарративность и дискурсивность.

В понимании идентичности как изменчивой структуры важна роль Другого, в диалоге с которым раскрывается нарративность и дискурсивность идентичности. При этом с помощью диалога с Другим выстраиваются границы идентичности на основе различия, так как индивид воспринимает себя отличным от Другого. Диалог рассматривается нами в рамках теории М. М. Бахтина как сложный механизм, обеспечивающий целостность бытия, человеческой личности – её сознания, душевного мира, речи, текста как воплощения авторского видения. При этом текст как укрупненное высказывание в диалоге имеет идентификационную ценность, так как отражает нарративное начало идентичности и является частью дискурса. Продолжая идею М. М. Бахтина, что любое произведение искусства является репликой диалога, а образы культуры раскрывают новые черты во взаимодействии друг с другом, литературные произведения могут быть исследованы через диалогические связи.

В построении диалога М. Бубер, родоначальник теории диалога, определяет важную роль встречи акторов диалога, что нашло отражение в термине «колониальная встреча» литературоведа-постколониалиста М. Л. Прэтт. Это момент возникновения дихотомии «Я–Другой», когда коренной этнос определяется колонизатором как Другой. Возникающий диалог колонизатора и колонизированного этноса построен на неравных властных отношениях, которые описаны М. Фуко как бинарная оппозиция господин–слуга, где Другой занимает положение слуги, подчиненного. При этом, руководствуясь идеями М. М. Бахтина и В. С. Библера, диалог определяется нами не только как личностная интеракция, но и как взаимодействие культур колонизатора и колонизированного, также основанное на бинарной оппозиции. Данный диалог культур способствует развитию колониального дискурса и постколониального, который, по нашему мнению, развивается параллельно как дискурс Другого.

Среди форм идентичности, которые возникают при отождествлении индивида с группой, нами рассматривается национальная идентичность как наиболее подверженная изменениям в историко-культурном фоне постколониального пространства. В рамках данного исследования охарактеризовано влияние культуры, языка и религии, которые являются источниками формирования национальной идентичности согласно С. Ф. Хантингтону. Роль этих взаимосвязанных элементов в процессе формирования национальной идентичности заключается в укреплении тождественности и в создании различных форм выражения изменчивости национальной идентичности нарративно, дискурсивно и через различие в диалоге с Другим.

Постколониальное пространство как пространство диалога культур определяется нами как «межпространство», что продолжает идеи Ф. Джеймисона, Х. К. Бхабха и М. В. Глостановой. Данное пространство когнитивной неясности приводит к расщеплению идентичности или гибридности как формы национальной идентичности представителей постколониального пространства. Причина возникновения гибридности в обращении индивида к культуре, языку и

религии обеих сторон диалога как к источникам формирования идентичности. Таким образом, индивид с гибридной идентичностью, гибрид, отождествляет себя с культурой, религией и колонизатора, и колонизированного, использует для коммуникации и родной язык, и язык другого участника диалога. Такая структура идентичности отличается высоким уровнем изменчивости, потенциально кризисной природой, так как отождествление с двумя сторонами диалога культур приводит к чувству оторванности от корней, запертости в пространстве между культур.

Формирование гибридной идентичности как результата развития диалога культур в постколониальном пространстве приводит к возникновению идентификационной адаптации, которая принимает форму мимикрии колонизированных этносов и амбивалентности колонизаторов. Исходя из выше изложенного, гибридность определяется нами как идентификационное состояние и процесс, возникающий внутри постколониального пространства и под влиянием бинарной оппозиции колониальности, в ходе которого источниками формирования национальной идентичности выступают культура, язык и религия обеих сторон диалога.

В «межпространстве» постколониальности формируется гибридная форма культуры, которая развивается под влиянием колониального, а затем постколониального дискурса. В рамках колониального дискурса представитель колонизированного этноса объективизируется и маргинализируется, что отражается в потере национальных признаков и ограничении участия в диалоге посредством насилия как инструмента взаимодействия. Ограничение диалога в колониальном дискурсе приводит к возникновению буферных групп: региональная элита, интеллектуалы со стороны колонизированных, путешественники, военные, переселенцы – колонизаторов. Представители обеих буферных групп отличаются высоким уровнем идентификационной гибридности по причине более тесного контакта.

С развитием постколониального дискурса гибридность как характеристика культуры создает потенциал для создания национальной литературы

колонизированного этноса. При этом авторами выступают представители буферной группы, которые переосмысливают культурные артефакты, колонизаторов и вписывают их в постколониальный дискурс с помощью постмодернистского инструментария. Это дает возможность говорить о национальной литературе колонизированного этноса как художественной презентации гибридной идентичности колонизированного автохтона, которая соединяет в себе культурный опыт колонизаторов, навязанный как единственно верный, и культурную память о доколониальном периоде.

Характеристика литературы как постколониальной в современном литературоведении возможна по следующим критериям: историко-культурный фон колонизации в прошлом, язык повествования, заимствованный у колонизатора, общие дискурсивные стратегии в повествовании. Нам представляется перспективным для исследования постколониальной литературы более детально рассмотреть дискурсивный критерий, так как остальные критерии проистекают из общего колониального контекста без учета специфики постколониальных литератур отдельных регионов, и не имеют достаточного методологического потенциала для литературоведческих исследований. В ключе дискурсивного критерия мы рассматриваем нарратив колонизированного в прошлом этноса, Другого о себе самом, который опровергает образы колониального дискурса. Поэтому отображение идентификационного поиска, осознания гибридной идентичности становится основными задачами для авторов-автохтонов. Исходя из дискурсивного критерия, нами сформулировано определение постколониальной литературы как корпуса художественных текстов, созданных в рамках постколониального дискурса, который является контр-дискурсом к колониальному, презентующих гибридную идентичность с помощью деконструкции навязанного колонизаторами культурного кода.

Влияние постмодернизма на развитие постколониальной литературы является результатом гибридной природы культуры постколониального пространства, так как постмодернистская составляющая воспринимается авторами-постколониалистами как часть культуры бывшей метрополии, к

которой они обращаются в поисках эстетической опоры. Постколониальная литература в результате не имеет признаки рамочной структуры, в которой властвовал бы канон, и формировались бы маргинальные течения, а является динамичной, гибкой сущностью, что является примером функционирования постмодернистского концепта «ризомы». Системная открытость позволяет реагировать на любые институциональные изменения в постколониальном пространстве и предоставить нишу любому, создающему постколониальный нарратив.

Примером отсутствия жесткого литературного канона в постколониальной литературе является развитие литературного процесса в «переселенческих обществах», чья специфика основана на уникальном историко-культурном контексте, а именно, в формировании «белого» большинства, потомков колонизаторов и первых поселенцев. При этом коренное меньшинство, развивающее литературную традицию в рамках литературы переселенческого общества, обращается к контр-дискурсивным стратегиям в творчестве с целью построить диалог с переселенцами, а не с бывшей метрополией. Творчество авторов-автохтонов становится самостоятельным литературным явлением при возникновении этнического ренессанса, который выступает культурной платформой для активизации литературного процесса, как это произошло в случае литературы Маорийского ренессанса (1970-2000 гг.) в новозеландской литературе.

Уникальная черта новозеландской переселенческой литературы – присутствие тематики ностальгии по далекой родине и чувства оторванности, что говорит о более тесной связи потомков переселенцев с культурой метрополии. Литературный процесс в Новой Зеландии проходит три периода развития: колониальный период (XIX в.), период национального подъема (конец XIX – середина XX вв.), современный период (вторая половина XX в.–). Рамки периодизации литературного процесса определены, исходя из смены вектора тематики литературных произведений, эволюции типичного героя, и имеют общие черты с периодизацией литературного процесса Австралии.

В колониальный период первые переселенцы не идентифицируют себя как нация и рассматривают бытование в Новой Зеландии как длительное путешествие, изгнание, что определяет тематику произведений и черты типичного героя – тоскующего по родине переселенца, преодолевающего трудности освоения диких земель. В период национального подъема процесс формирования национальной идентичности белого новозеландца привел к рефлексии о культурной идее, в которой коренной этнос занимает место экзотической составляющей. В свете данного восприятия колонизированного этноса предложена концепция «Маориленд», подразумевающая ассимиляцию коренного меньшинства в переселенческом обществе. В литературе концепция нашла отклик в появлении нового типичного героя – благородного дикаря, доблестного воина, или страстной дикарки, влюбленной в белого переселенца. Образы маори схематичны, не раскрыта специфика бытования этноса, что говорит о том, что представители переселенческого общества не преодолели ограничения колониального дискурса, заменив диалог культур представлением о нем. Отталкиваясь от этой концепции, был создан корпус произведений, которые определены исследователями как «маорийский колониальный роман». Впоследствии представители этого периода ушли от концепции «Маориленд» как части колониального дискурса. Были предприняты попытки сконцентрировать авторское внимание на психологизме и правдоподобном отображении бытования новозеландцев. Критиками оценен вклад Ф. Сарджесона и А. Карноу в данный период развития литературного процесса. Но их понимание национальной идеи исключало маорийскую культуру из картины новозеландского мира, апеллируя к тому, что это уходящие в историю устные фольклорные традиции, которые играют незначительную роль в новозеландской культуре.

Предвестником современного периода развития литературного процесса в Новой Зеландии является К. Мэнсфилд, которая на рубеже XIX-XX веков обогатила малую прозаическую форму чертами европейского модернизма, и открыла новозеландскую литературу для широкого круга читателей в Европе.

Писательница сконцентрировала внимание на психологическом аспекте уединения, образе женщины, склонной к рефлексии и внутреннему диалогу.

В дальнейшем новозеландские авторы опять обращаются к литературным паттернам Европы, а именно к идеям постмодернизма. Продолжающийся процесс формирования национальной идентичности новозеландца требует также художественной презентации эволюции бытования переселенческого общества, отражения социальных разногласий, возникших с урбанизацией общества. Типичный герой этого периода имеет черты культурного образа «боган», который олицетворяет сельского жителя или представителя рабочего класса, обладающего грубоватым характером и левыми взглядами на будущее островов.

На стыке с литературой переселенческого общества возникает литература Маорийского ренессанса (1970-2000 гг.) как пример этнического ренессанса в постколониальном пространстве. В этот период возникают процессы культурного обновления, активизации политической и экономической жизни коренного этноса, что предопределяет ярко выраженную политическую проблематику произведений. В рамках этнического ренессанса у коренного этноса появилась возможность выразить себя на литературной платформе, поднять такие вопросы как права коренного населения, будущее народности, роль доколониального культурного кода для современных маори. Литература Маорийского ренессанса является частью контр-дискурса к колониальному дискурсу, и отображает диалог Другого с переселенцем, в ходе которого художественно презентуется гибридная идентичность современного маори. Основная цель авторов Маорийского ренессанса – формирование художественного мира Другого, который деконструирует созданный метрополией и сохраненный переселенческим обществом образ коренного этноса.

В ходе анализа творчества авторов-маори как составляющего элемента постколониальной литературы данных регионов мы опираемся на постулат Ф. О. Фанона, что становление национальной литературы колонизированного этноса проходит три этапа, а именно, формальное копирование эстетики колонизатора, ностальгическое обращение к доколониальной культуре и

литература–битва, как литературная форма борьбы колонизированных этносов за независимость. Первый этап, когда колонизированные интеллектуалы обращаются к эстетике колонизатора и отвергают родную культуру в процессе мимикрии, может быть проиллюстрирован творчеством Ж. С. Штурм и Х. Туваре. Второй этап, который представлен ранними работами В. Т. Ихимаэра и П. Грейс, возникает при ностальгическом обращении авторов к традиционной маорийской культуре. Финальный этап представлен авторами, относящимися к литературе Маорийского ренессанса (1970-2000 гг.), среди которых – В. Т. Ихимаэра и П. Грейс (более поздние произведения), К. Хьюм (Халм), А. Дафф, так как их творчество обращено не только на самих маори, но и на все новозеландское общество, что создает контр-дискурсивное видение места этноса в обществе Новой Зеландии. Это представляется возможным через обращение к диалогу в художественной презентации гибридной идентичности.

Англоязычное творчество маори в период Маорийского ренессанса рассматривается нами как «малая литература» в рамках новозеландской литературы. Признаки «малой литературы» согласно Ж. Делезу, Ф. Гваттари – языковая детерриториализация, придание индивидуальному акту политическое значение, коллективность высказывания, которые получили развитие в литературной форме Маорийского ренессанса на базе гибридности. Впитав английский язык, как часть навязанного культурного опыта, маори детерриторизировали его, освободив от негативной коннотации инструмента колонизатора. Иными словами, маори используют английский язык, который служил колонизаторам средством насаждения культуры для того, чтобы сделать голос маори понятным за пределами национальной общности. Находясь в рамках культуры переселенческого общества, создается собственное гибридное дискурсивное поле, в котором инструментарий колонизаторов, а именно, английский язык, литературный канон, постмодернистские приемы повествования, используется для построения художественной презентации гибридной идентичности коренного этноса.

Определить политическое значение индивидуальному акту в повествовании стало возможным с повышением его значимости для маорийской культуры. Авторы—маори, обладая гибридным началом, остро ощущают, что диалог культур не сможет развиваться при существующих культурных разграничениях постколониального пространства Новой Зеландии. Исходя из этого, цель нарратива раскрыть суть гибридной идентичности маори не только для национального этноса, но и для белых новозеландцев, чтобы разрушить культурные стереотипы в восприятии маори, что возводит литературное произведение до уровня политического манифеста.

Коллективность высказывания связана с ограниченными рамками постколониального пространства Новой Зеландии, понимаемого нами как «межпространство». Обладая тесными связями с обеими культурами вследствие гибридность идентичности, творчество маори ограничено пространством пограничья между культурами потомков переселенцев и маори. Кроме того, временные рамки Маорийского ренессанса также ограничивают возможность возникновения творческих различий. Будучи представленными одним поколением и опираясь на сходный историко-культурный контекст, авторы Маорийского ренессанса обращаются к одним и тем же художественным темам, приемам и образам. Это проявляется, например, в присутствии типичного героя-подростка, обладающего более высоким уровнем гибридности по сравнению со старшими поколениями, и в инкорпорировании элементов доколониальной культуры в символическую канву, полифоническую структуру произведений. При этом тематика произведений, а именно, презентация гибридной идентичности, расщепляется на несколько подтем, что также является иллюстрацией коллективности высказывания, так как писатели создают единую картину гибридной идентичности современного маори, фрагментированную на множество частных образов. Так, В. Т. Ихимаэра создает образ этнокультурного Другого, живущего в среде переселенческого большинства Новой Зеландии; П. Грейс отображает гибридность этноса через призму личностных исканий; К. Хьюм (Халм) повествует о процессе осознания и принятия бикультурной модели

развития общества через гибридность; А. Дафф обличает культурную маргинализацию и упадок современных маори как результат идентификационного кризиса из-за отказа от маорийской составляющей в идентичности.

Литература Маорийского ренессанса отличается высоким уровнем диалогизма, что отражает превалирование контр-дискурсивных стратегий в творчестве. При этом диалог культур маори и переселенческого общества все еще построен на неравных позициях, так как постколониальность подвержена частичному влиянию бинарной оппозиции колониальности, в которой маори, как колонизированный этнос, занимают позицию подавляемого, Другого. Это также повышает уровень диалогизма творчества современных маори, так как они стремятся изменить характер диалогических отношений, иницируют их, чтобы освободить диалог культур от наследия колониального дискурса.

Одним из проявлений диалогизма является диалог «Я–Другой», который представляет особую ценность для презентации национальной идентичности. В художественном осмыслении интеракции маори с белым новозеландцем презентация идентификационного поиска, формирования идентичности в ключе гибридности освобождается от схематичности и приобретает выпуклость и динамику. В литературе Маорийского ренессанса также присутствует внутренний диалог героя, возникающий в момент обострения идентификационного кризиса. Возникновению данной формы диалогических отношений способствует гибридность как форма расщепления идентичности, которая предполагает раздваивание источников формирования идентичности, находящихся в противоборстве из-за влияния колониального дискурса. Именно этот процесс расщепления идентичности из-за невозможности отождествлять себя только с одной культурой отражен во внутреннем диалоге героя как воспроизведении различных смысловых позиций, отражающих обе культуры.

Диалог поколений отображает динамику развития гибридной идентичности. Идентификационный кризис, возникший из-за неприятия гибридности, отторжения одной из сторон диалога культур осмысливается авторами как свойственный старшему поколению, а возрастная гибкость подростка позволяет

разрешить кризис и избавить диалог культур от ограничений колониального дискурса. Диалог поколений принимает форму обсуждений внутри рода, семьи, в которой старшее поколение пытается навязать свое видение младшему, создавая собственную бинарную оппозицию внутрисемейных отношений. Представители младших поколений, которые являются главными героями, сопротивляются застывшим формам понимания картины мира, что усиливает конфликт поколений на основе различного уровня гибридизации.

В ходе исследования проведен литературоведческий анализ диалогической природы презентации гибридной идентичности в таких романах как «Матриарх» («The Matriarch», 1986) В. Т. Ихимаэра, «Люди-кости» («The Bone People», 1983) К. Хьюм (Халм), «Жили-были воины» («Once were Warriors», 1990) А. Даффа. Выбор произведений для анализа основывается на обзоре творчества представителей Маорийского ренессанса, в ходе которого данные произведения были определены как наиболее репрезентативные в раскрытии тематики идентификационного поиска, кризиса идентичности, гибридной основы идентичности маори.

Анализ романа «Матриарх» показал, что художественная презентация гибридной идентичности выполнена за счет полифонии романной формы, в которой присутствует этнокультурная составляющая, а именно авторская деконструкция фольклора маори, занимающего центральное место в доколониальной дописьменной культуре маори. Ритуальная встреча членов маорийского рода перерабатывается В. Т. Ихимаэра во фрагментированное и хронологически растянутое действие, в котором участвуют и члены семьи главного героя Таматеа Махана, что является примером диалога поколений, и представители переселенческого общества как диалога «Я–Другой». Фрагментарность сюжета достигается за счет включения сцен из детства главного героя, в которых образ Таматеа-подростка является примером типичного героя литературы Маорийского ренессанса. Также, полифония романа расширена с помощью присутствия «всезнающего» нарратора, который обладает позицией

извне и вовлекает в диалог читателя как представителя переселенческого общества.

В. Т. Ихимаэра подчеркивает центральную роль рода главного героя для его идентификационного поиска через символическую связь с «*maeae*» – родовой землей маори. Данный символ представлен автором как основной источник формирования тождественности маори во внутреннем монологе главного героя. Поэтому потеря родовых земель в результате колониальных конфликтов художественно осмысливается как причина идентификационного кризиса и склонности маори к насилию как его проявлению с помощью включения элементов историографического повествования. Таким образом предлагается контр-дискурсивное прочтение колониального периода, и художественное слово становится обвинительным актом против колониальной политики.

В романе К. Хьюм (Халм) «Люди-кости» нарративно изображен процесс преодоления кризиса идентичности главными героями: Джоуи Джилейли, Керевин Холмс и Саймоном Питером. В данном произведении полифония достигается на основе диалога «Я–Другой», так как каждый из героев имеет различный этнический базис. В отличие от Джоуи и Керевин, чья идентичность гибридна, Саймон Питер обладает неясной идентификацией, что связано потерей памяти и немотой в результате кораблекрушения. Диалог героев затруднен из-за ряда психологических проблем героев, которые олицетворяют социальные проблемы в современном новозеландском обществе, среди которых – высокий уровень бытового насилия в маорийской общности, изоляция этнической группы, агрессия по отношению к «белым» новозеландцам. Диалог поколений переосмысливается писательницей на этнокультурном базисе, так как Джоуи как приемный отец Саймона не только формирует диалог на основе подавления, что олицетворяет взаимодействие колонизатора и колонизированного, но и пытается стать заботливым отцом для приемного сына.

В романе также представлен внутренний диалог героев, который изображен как финальный этап выхода из идентификационного кризиса. Внутренний диалог строится с воображаемым представителем маорийского этноса, носителем

традиционной культуры, чей образ создан автором в духе магического реализма и отражает уровень гибридности идентичности героев: В случае Керевин образ старца неясен, есть только ощущение присутствия собеседника, подчеркивая тем самым, что связь героини с традиционной культурой очень слабая из-за высокого уровня гибридности. Воображаемый старейшина рода, с которым Джоуи ведет диалог, более реалистично описан писательницей, и дает четкий посыл герою – сохранить связь современных маори с доколониальной культурой. Это указывает на более тесную связь героя с традиционной культурой маори, чем у Керевин.

Образ Саймона олицетворяет будущее новозеландской нации. В его немоте и психологической девиантности присутствует глубокий символизм, с помощью которого писательница подчеркивает, что новозеландская нация находится в начале пути становления, который усложнен ограниченностью диалога культур из-за влияния колониального дискурса. Забота Керевин и Джоуи о Саймоне, их попытки построить диалог с мальчиком олицетворяют процесс поиска будущего нации, в котором идентичность новозеландца будет формироваться на основе равноправного диалога культур. В финале романа Керевин осознает ценность маорийской культуры и важную роль собственной гибридности, как связующего звена на пути создания семьи, которая является утопическим образом бикультурной модели культурного пространства Новой Зеландии.

В романе «Люди-кости» символическая составляющая сюжета играет важную роль в создании художественной презентации гибридной идентичности и отражает авторскую гибридность. Деконструкции подвергаются символы доколониальной культуры маори и культуры переселенцев, которая представлена включением элементов христианского метарассказа в повествование. При этом символы обеих структур не противопоставляются, а складываются во фрагментированную картину, олицетворяющую двойственность источников формирования идентичности главной героини романа – Керевин Холмс.

В романе «Жили-были воины» А. Дафф отображает наиболее радикальную форму отказа от диалога культур и потерю связи с маорийской культурой, что становится предпосылками возникновения культурной маргинальности

обедневших урбанизированных маори. Произведение отличается натуралистичностью описаний сцен насилия, личностной деградацией главных героев Джейка и Бет Хик. Диалог культур низведен до вынужденного взаимодействия главных героев с представителями государственных органов власти, «белыми» новозеландцами, социальная роль которых отображает влияние бинарной оппозиции колониальности на современное бытование маори. Диалог поколений изображен на примере взаимоотношений внутри семьи главных герой как ограниченный вспышками насилия, которые показаны как типичные для данной социальной прослойки в маорийском этносе.

Диалог «Я–Другой» в романе «Жили-были войны» трансформирован в многократное противопоставление благополучия переселенческого общества и маргинальности, культурной нищеты маори, живущих в трущобах. Герои А. Даффа имеют искаженное представление о маорийских традициях, что проявляется в показной физической силе, склонности к агрессии. Традиционные культурные практики, например, похоронные ритуальные песнопения, посещение ритуального дома показаны с присущей автору детализацией и натуралистичностью, и олицетворяют источник формирования идентичности через возвращение к маорийским корням. Но для того, чтобы перебороть оторванность от культурных корней и обратиться к традиционной культуре, главным героям необходимо осознать уровень культурной маргинальности. Этот путь успешно пройден Бет Хик, чья рефлексия о судьбе маори отображает основной посыл автора – маори должны отказаться от образа жертвы колонизации и строить диалог как внутри этноса, так и с «белыми» новозеландцами на равных условиях.

Проведенный литературоведческий анализ произведений подтверждает диалогическую природу художественной презентации гибридной идентичности маори. Предпосылками возникновения диалогической природы являются необходимость художественного осмысления места маори в современном обществе Новой Зеландии, гибридная идентичность авторов Маорийского ренессанса, уровень развития контр-дискурсивных стратегий в творчестве как

результат уникального характера диалога культур в регионе. Своеобразие диалогической природы художественной презентации заключается во включении маорийской составляющей в полифонию романной формы, в авторском пересмотре символов маорийской и переселенческой культуры, общей истории колонизации, что определяется нами как постколониальное понимание постмодернистского приема деконструкции в литературе Маорийского ренессанса.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абушенко В. Л. Специфика культур-философского и культур-социологического видения / В. Л. Абушенко // Вопросы социальной теории. – 2010. – Т. IV. – С. 128–146.
2. Абушенко В. Л. Идентичность / В. Л. Абушенко // Всемирная энциклопедия. Философия / гл. ред. А. А. Грицанов. – Москва ; Минск, 2001. – С. 382–386.
3. Алексеева Д. А. Концептуализация Другого в онтологии : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Д. А. Алексеева. – Москва, 2005. – 146 с.
4. Американская социологическая мысль / ред. В. И. Добренков. – Москва : Изд-во МГУ, 1994. – 496 с.
5. Астафьева О. Н. Реструктуризация и демаркация коллективных идентичностей в условиях глобализации: будущее национально-культурной идентичности / О. Н. Астафьева // Вопросы социальной теории. – 2010. – Т. IV. – С. 255–281.
6. Бахтин М. М. Собрание сочинений Т. 2 Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. – Москва : Русские словари, 2002. – С. 6-175.
7. Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Москва : Русские словари языки славянской культуры, 2002. – 505 с.
8. Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. Теория романа (1930–1961 гг.) / М. М. Бахтин. – Москва : Языки славянских культур, 2012. – 880 с.
9. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества : к изучению дисциплины / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – 444 с.
10. Библер В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения) / В. С. Библер // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 31–42.
11. Библер В. С. На гранях логики культуры : книга избранных очерков / В. С. Библер. – Москва : Русское феноменологическое общество, 1997. – 440 с.
12. Блох М. Я. Внутренняя речь в структуре художественного текста : монография / М. Я. Блох, Ю. М. Сергеева. – Москва : МПГУ, 2011. – 256 с.

13. Боруруева Н. В. Поиск культурной идентичности в творчестве франкоязычных писателей магрибинского происхождения (Салим Баши, Малика Мокеддем) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. В. Боруруева. – Москва, 2015. – 25 с.
14. Бубер М. Два образа веры / М. Бубер. – Москва : Республика, 1995. – 464 с.
15. Бубер М. Я и Ты / М. Бубер. – Москва : Высшая школа, 1993. – 175 с.
16. Бурцев А. А. Концепция человека в рассказах Кэтрин Мэнсфилд / А. А. Бурцев, М. А. Бурцева // Вестник Бурятского государственного университета. – 2017. – Вып. 3. – С. 190–199.
17. Бутенина Е. М. Под знаком ветра и воды: проблема гибридной идентичности в китайско-американской литературе : монография / Е. М. Бутенина. – Владивосток : Издательство Дальневосточного университета, 2007. – 140 с.
18. Володарская Л. И. Кэтрин Мэнсфилд и ее рассказы : вступление / Л. И. Володарская // Мэнсфилд К. Рассказы. – Москва, 1989. – С. 5–30.
19. Волошинов В. Н. (М. М. Бахтин). Марксизм и философия языка : основные проблемы социологического метода в науке о языке / В. Н. Волошинов ; комментарии В. Махлина. – Москва : Лабиринт, 1993. – 191 с.
20. Гавров С. Н. Взаимодействие культур и поиск новой идентичности / С. Н. Гавров // Вопросы социальной теории. – 2010. – Т. IV. – С. 501-506.
21. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философии герменевтики / Х.-Г. Гадамер ; пер. с нем. ; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – Москва : Прогресс, 1988. – 704 с.
22. Галахова М. С. Гибридная природа новозеландской литературы периода ренессанса второй половины 20-го века / М. С. Галахова // Современные направления лингвистики : сборник материалов Международного научного семинара с участием иностранных студентов, магистрантов и аспирантов (Москва, 25 ноября 2020 г.) – Киров : Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2021. – С. 47–52.

23. Гасанова И. М. Языковые средства изображения самоидентификации личности в постколониальном романе XX – XXI вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. М. Гасанова. – Санкт-Петербург, 2013. – 20 с.
24. Григорьева К. А. Автобиографическая трилогия Дж. М. Кутзее: жанровое своеобразие : автореф. дис. ... канд. филол. наук / К. А. Григорьева. – Саратов, 2014. – 22 с.
25. Делез Ж. Кафка: за малую литературу / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; пер. с фр. Я. И. Свирский. – Москва : Институт общегуманитарных исследований, 2015. – 112 с.
26. Делез Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского. – Екатеринбург : У-Фактория ; Москва : Астрель, 2010. — 895 с.
27. Длугач Т. Б. Диалог в современном мире: М. Бубер – М. Бахтин – В. Библиер / Т. Б. Длугач // Историко-философский ежегодник. – 2015. – С. 191–242.
28. Дорогавцева И. С. Проблема Другого в тексте художественной литературы / И. С. Дорогавцева. – Чита : Забайкальский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2009. – 81 с.
29. Дьяков А. В. Жиль Делез. Философия различия / А. В. Дьяков. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2012. – 504 с.
30. Евсеева Л. Н. Роль языка в формировании национальной идентичности : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Евсеева Лариса Николаевна. – Архангельск, 2009. – 22 с.
31. Егорова И. Н. Проблема обретения идентичности в романах Л. Эрдрик [текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. Н. Егорова. – Москва, 2014. – 25 с.
32. Ежов П. С. Художественное своеобразие прозы М. Ондаатже: эволюция творчества : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / П. С. Ежов. – Нижний Новгород, 2003. – 208 с.
33. Емелин В. А. Кризис постмодернизма и потеря устойчивости идентичности / В. А. Емелин // Национальный психологический журнал. – 2017. – № 2(26). – С. 5–15.

34. Жукова О. И. Кризис идентичности как нормообразующее становление личности / О. И. Жукова, В. Д. Жуков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – Вып. 29-1. – С. 81–88.
35. И заканчивать – значит начинать : круглый стол ЛГ [31.01.1996 г.] // Литературная газета. – 1996. – № 5 (5587). – С. 7.
36. Ильин И. П. Метарассказ / И. П. Ильин // Западное литературоведение XX века : энциклопедия. – Москва, 2004. – С. 252–253.
37. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – Москва : Интрада, 1998. – 114 с.
38. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – Москва : Интрада, 1996. – 253 с.
39. Ионов И. Н. Новая глобальная история и постколониальный дискурс / И. Н. Ионов // История и современность. – 2009. – Вып. № 2(10). – URL: <http://www.socionauki.ru/journal/articles/130548/> (дата обращения: 11.07.2021).
40. Ионов И. Н. Постколониальная критика и трансформация цивилизационных представлений / И. Н. Ионов // Диалог со временем. – 2010. – Вып. 30. – С. 257–274.
41. История всемирной литературы : в 8 томах / под. общ. ред. Г. П. Бердникова (гл. ред.), А. С. Бушмина, Ю. Б. Виппера. – Москва : Наука. – 1994. – Т. 8. – 848 с.
42. Караваева Е. М. Конфликт поколений в романах Максин Хонг Кингстон и Эми Тэн (к проблеме поиска идентичности в азиатско-американской литературе США последней трети XX века) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. М. Караваева. – Москва, 2009. – 26 с.
43. Колесников А. С. Мировая философия в эпоху глобализации / А. С. Колесников. – Нью-Йорк : Northern Cross, 2008. – 436 с. – URL: <https://doi.org/Library of Congress Catalog card number 2008929446> (дата обращения: 15.08.2021).
44. Кочетков В. В. Национальная и этническая идентичность в современном мире / В. В. Кочетков // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. – 2012. – № 2. – С. 144–162.

45. Крылов А. Н. К вопросу о кризисе идентичностей / А. Н. Крылов // Знание. Понимание. Умение. Гуманитарные науки: теория и методология. – 2007. – № 3. – С. 95–103.
46. Кук Дж. Первое кругосветное плавание капитана Джемса Кука. Плавание на «Индевре» в 1768-1771 гг. / Дж. Кук; [пер. М. Я. Света]. – Москва : Географгиз, 1960. – 486 с.
47. Курбачева О. В. Феномен этнического ренессанса в условиях глобального транскультурного диалога / О. В. Курбачева // Вестник Кемеровского государственного университета. Серия : Гуманитарные и общественные науки. 2018. – № 4. – С. 49–56.
48. Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинар, Книга / XI (1964)) / Ж. Лакан ; пер. с фр. А. Черноглазова. – Москва : Гнозис ; Логос, 2004. – 304 с.
49. Лакан Ж. Изнанка психоанализа (Семинар, Книга XVII (1969-1970)) / Ж. Лакан ; пер. с фр. А. Черноглазова. – Москва : «Гнозис», «Логос», 2008. – 272 с.
50. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с франц. Н. А. Шматко. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. – 159 с.
51. Локк Дж. Опыт о человеческом разумении / Дж. Локк. // Локк Дж. Сочинения : в 3 т. – Москва, 1985. – Т. 1.– 623 с.
52. Лушникова Г. И. Современная англоязычная литература: традиции и эксперимент : монография / Г. И. Лушникова, Т. Ю. Осадчая. – Москва : ИНФРА-М, 2018. – 170 с.
53. Мид Дж. Интернализированные другие и самость / Дж. Мид // Американская социологическая мысль : тексты. – Москва, 1994. – С. 121–122.
54. Миронов С. П. Британские колонизаторы и туземцы Новой Зеландии 1769-1840 гг.: межцивилизационные отношения в контексте колониальной политики : специальность 07.00.03 "Всеобщая история (соответствующего периода)" : автореф. дис. ... канд. ист. наук / С. П. Миронов. – Саратов, 2006. – 26 с.
55. Миронов С. П. Образ маори в дневниках европейских мореплавателей – первооткрывателей / С. П. Миронов // Запад – Россия – Восток в исторической

науке XXI века : материалы Международной конференции в честь 100-летия Саратовского государственного университета (Саратов, 14–16 мая 2009 г.): в 2 ч. / Под общ. ред. Ю. В. Варфоломеева и Л. Н. Черновой. – Саратов : ИЦ «Наука», 2010. – Ч. 1. – С. 170–176.

56. Найденова Н. С. Лингвистические детерминанты постколониального художественного дискурса тропической Африки (на материале французского и испанского языков Новой Романии) : специальность 10.02.20 "Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание" : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Н. С. Найденова. – Москва, 2014. – 22 с.

57. Найденова Н. С. Художественное пространство в произведениях африканских писателей на французском и испанском языках: лингвистический аспект / Н. С. Найденова // Вестник Костромского государственного университета. – 2016. – № 22(1). – С. 74–78.

58. Николаева О. В. Историко-культурные особенности сложения концептуальной картины мира пакеха в Новой Зеландии / О. В. Николаева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Филология. – 2011. – № 3(1). – С. 337–343.

59. Николаева О. В. Когнитивные модели традиционной культуры маори / О. В. Николаева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – Т. 12, № 5(2). – С. 527–534.

60. Оводова С. Н. Диалог культур: объяснительные возможности постколониальной оптики в философии культуры / С. Н. Оводова // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2018. – № 46. – С. 86–94.

61. Окладникова Е. А. Этнический ренессанс: теории и современная российская практика / Е. А. Окладникова, А. О. Зобнина // Радловский сборник : Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2007 г. – Санкт-Петербург : МАЭ РАН, 2008. – С. 449–455.

62. Октябрьская И. В. Этнокультурный ренессанс в современной Сибири: общая характеристика и региональный опыт (на примере Республики Алтай и

- Республики Хакасия) / И. В. Октябрьская, Е. В. Самушкина // Вестник Томского государственного университета. История. – 2016. – № 4(42). – С. 73–79.
63. Орлова Э. А. Концепции идентичности / идентификации в социально-научном знании / Э. А. Орлова // Человек в поисках идентичности. Вопросы социальной теории : научный альманах. – Т. IV. Человек в поисках идентичности / ред. Ю. М. Резник, В. В. Тлостанова. – Москва : Ассоциация «Междисциплинарное общество социальной теории». – 2010. – С. 87–111.
64. Ощепкова В. В. Лингвокультурный типаж *boyan* в австралийской и новозеландской лингвокультурах / В. В. Ощепкова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия : Лингвистика. – 2019. – № 5. – С. 82–88.
65. Павлов Е. Вновь приводя в замешательство: малые литературы Аотеаро/Новой Зеландии / Е. Павлов, М. Уильямс // НЛО. Независимый филологический журнал. – 2007. – № 85. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/pa23.html> (дата обращения: 19.07.2021).
66. Панова О. Ю. Афроамериканистика и Гарлемский ренессанс: «теория литературы как провокация истории литературы» / О. Ю. Панова // Литература двух Америк. – 2019. – № S1. – С. 4.
67. Полякова Л. В. Проблемная ситуация в современной литературоведческой терминологии: «национальная идентичность» / Л. В. Полякова // Вестник ТГУ. – 2012. – Вып. 2(106). – С. 43–52.
68. Попова М. К. Дискурс: проблема национальной идентичности и принципы межкультурной коммуникации: взгляд из ВГУ / М. К. Попова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия : Гуманитарные науки. – 2001. – № 2. – С. 31–36.
69. Послание к Колоссянам святого апостола Павла // Новый Завет [электронный ресурс] : синодальный перевод. – URL : http://www.my-bible.info/biblio/biblija/posl_kolos.html (дата обращения 13.08.2019)
70. Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. (Московские лекции и интервью) / П. Рикер. – Москва : АО «Камі»; Изд. центр «Academia», 1995. – 160 с.

71. Ряховская Е. И. Проблема маорийской преступности в Новой Зеландии / Е. И. Ряховская // Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития. – 2014. – № 25. – С. 89–97.
72. Саид Э. Ориентализм / Э. Саид ; пер. с англ. А. В. Говорунов. – Санкт-Петербург : Русский Мирь, 2006. – 638 с.
73. Сауткин А. А. "Принцип диалогизма М. М. Бахтина как методологическое основание для исследования социокультурной идентичности" / А. А. Сауткин // Logos et Praxis. – 2014. – № 3. – С. 16–25.
74. Сидорова О. Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века / О. Г. Сидорова. – Екатеринбург : Изд-во Уральского государственного университета, 2005. – 262 с.
75. Сидорова О. Г. Феномен транскulturации в современной литературе США / О. Г. Сидорова // Политическая лингвистика. – 2012. – № 1(39). – С. 209–214.
76. Симонова О. А. К формированию социологии идентичности / О. А. Симонова // Социологический журнал. – 2008. – № 3. – С. 45–61.
77. Соловьева А. Н. Детерриторизация социальных практик в контексте этнокультурных ландшафтов / А. Н. Соловьева // Вестник Поморского университета. Серия : Гуманитарные и социальные науки. – 2009. – № 5. – С. 126–130.
78. Стефанчук Л. Г. Основные этапы эволюции народа маори / Л. Г. Стефанчук // Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития. – 2010. – № 15. – С. 307–320.
79. Струкова Е. А. Образ творческой личности в произведениях англоязычных постколониальных писателей Дж. М. Кутзее и С. Рушди : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Струкова. – Москва, 2016. – 19 с.
80. Тимошенко В. Н. Новая Зеландия в конце XX века: особенности процесса национальной и политической идентификации и становление «новозеландского национализма» / В. Н. Тимошенко // Центр изучения международных отношений в Азиатско-тихоокеанском регионе. – URL: <http://ru.apircenter.org/archives/168> (дата обращения 04.02.2012).

81. Тлостанова М. В. Множественная идентичность в контексте концепции транскulturации / М. В. Тлостанова // Личность. Культура. Общество. – 2010. – Т. 12, № 59/60. – С. 142–156.
82. Тлостанова М. В. От философии мультикультурализма к философии транскulturации : учебное пособие / М. В. Тлостанова. – Москва : РУДН, 2008. – 251 с.
83. Тлостанова М. В. Постколониальная теория, деколониальный выбор и освобождение эстетизиса / М. В. Тлостанова // Человек и культура. – 2012. – № 1. – С. 1–64. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=141 (дата обращения: 21.07.2021).
84. Тлостанова М. В. Постсоветская литература и эстетика транскulturации. Жить никогда, писать ниоткуда / М. В. Тлостанова. – Москва : Едиториал УРСС, 2004. – 416 с.
85. Тлостанова М. В. Человек в современном мире: проблемы множественной идентичности / М. В. Тлостанова // Вопросы социальной теории. – 2010. – Том IV. – С. 191–217.
86. Толкачев С. П. «Малый английский» как «Другой» / С. П. Толкачев // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. – 2017. – Вып. 9(781). – С. 152–159.
87. Толкачев С. П. Мультикультурный контекст современного английского романа [текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / С. П. Толкачев. – Москва, 2003. – 56 с.
88. Толкачев С. П. Парадоксы постколониального пространства / С. П. Толкачев // Филология и культура. – 2015. № 3(41). – С. 258–262.
89. Толкачев С. П. Постколониальная литература: «новый сценарий» / С. П. Толкачев // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. – 2018. – Вып. 7(798). – С. 89–108.
90. Шапинская Е. Н. Проблема Другого в современной культуре и культурологии / Е. Н. Шапинская // Интерлос. – 2006. – № 3. – URL: <http://www.intelros.ru/readroom/orientiry-metafizicheskie-issledovaniya->

cheloveka/orientiry_3/8446-problema-drugogo-v-sovremennoj-kulture-i-kulturologii.html (дата обращения: 11.08.2021).

91. Щербак Н. Ф. Постколониальная литература: истоки, теории и проблемы (новая идентичность героя и автора постколоний) / Н. Ф. Щербак // Полилингвильность и транскультурные практики. – 2019. – Т. 16. – № 4. – С. 515-527.
92. Эриксон Г. Эрик Детство и общество : монография / Г. Эрик Эриксон ; пер. с англ., науч. ред. А. А. Алексеев и А. И. Герцена. – 2-е изд., перераб. и доп. – Санкт-Петербург : Речь, 2000. – 415 с.
93. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис : [пер. с англ.] / Э. Эриксон. – Москва, 1996. – 340 с.
94. Эшкрофт Б. наброски к теории постколониальной эстетики / Б. Эшкрофт ; пер. с англ. К. Гусарова // НЛЮ. Независимый филологический журнал. – 2020. – № 6. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2020/6/nabroski-k-teorii-postkolonialnoj-estetiki.html> (дата обращения: 21.08.2021).
95. Фархутдинов Л. И. Культурная идентичность как ценность: Г. Риккерт между трансцендентализмом и историзмом / Л. И. Фархутдинов // Ученые записки Казанского университета. – 2014. – Т. 156, кн. 1. – С. 166-173.
96. Чхартишвили Г. Но нет Востока и Запада нет / Г. Чхартишвили // Иностранная литература. – 1996. – № 9. – С. 254–264.
97. Юхнова И. С. Диалог и диалогичность / И. С. Юхнова, Т. Попович, А. Ямадзи [и др.]. – Нижний Новгород : Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2020. – 177 с. – ISBN 9785913266033.
98. Юм Д. Трактат о человеческой природе или попытка применить основанный на опыте метод рассуждения к моральным предметам / Д. Юм ; пер. с англ. С. И. Церетели // Собрание сочинение в двух томах. – Москва, Издательство «Мысль». – 1996. – Т. 1. — С. 51–655.

99. Якушкина Т. В. Что такое итало-американская литература или этническая литература как академический проект / Т. В. Якушкина // Вестник Череповецкого государственного университета. Филологические науки. – 2015. – № 1. – С. 60–64.
100. Alan Duff: Back straight-talking with a new book // Sunday Morning. – URL: <https://www.rnz.co.nz/national/programmes/sunday/audio/2018701972/alan-duff-back-straight-talking-with-a-new-book> (дата обращения: 30.06.2019).
101. Ashcroft B. The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures / B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. – London and New-York : Routledge, 2002. – 283 p.
102. Ashcroft B. Postcolonial Studies: The Key Concepts. Second edition / B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. – London : Routledge, 2007. – 292 p.
103. Ashcroft B. The Post-colonial Studies Reader / B. Ashcroft, G. Griffiths , H. Tiffin. – [2-е изд.]. – L. & N.Y. : Routledge, 2003. – 520 с.
104. Belich J. Paradise Reforged: A History of the New Zealanders from the 1880s to the Year 2000 / J. Belich. – Penguin Random House New Zealand Limited, 2002. – 608 p.
105. Bhabha H. K. The Location of Culture / H. K. Bhabha. – New York. : Routledge, 1994. – 285 с.
106. Bharat M. The Ultimate Colony: The Child in Postcolonial Fiction / M. Bharat. – New Delhi et al.: Allied Publishers, 2003. – 199 p.
107. Blank A. Review: The Bone People / A. Blank // New Zealand Listener. – 1984. – № 107(2309). – P. 60.
108. Boehmer E. Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors (Revised) / E. Boehmer. – Oxford & New York : Oxford University Press, 2010. – 351 p.
109. Brennan T. Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation / T. Brennan. – London : Macmillan, 1989. – 205 p.
110. Brians P. “Postcolonial literature” Problems of Term / P. Brians. – 2016. – URL: <https://brians.wsu.edu/2016/10/19/postcolonial-literature-problems-with-the-term/> (дата обращения 25.08.2021).

111. Brooking T. *The History of New Zealand* / T. Brooking. – London : Greenwood Press, 2004. – 252 p.
112. Childs P. *An Introduction to Post-colonial Theory* / P. Childs, R. J. P. Williams. – London : Routledge, 2013. – 240 p.
113. Consedine B. “Inequality and the Egalitarian Myth / B. Consedine // *Culture and Identity in New Zealand* / ed. Novitz, D. and Wilmott, B. – Wellington : Manaaki Whenua Press. – 1989. – P. 172–186.
114. Corballis R. *Keri Hulme Biography – Keri Hulme Comments* / R. Corballis // URL: <http://biography.jrank.org/pages/4445/Hulme-Keri.html> (дата обращения 15.08.2021).
115. Corballis R. *Introducing Witi Ihimaera* / R. Corballis, S. Garrett. – Auckland, N.Z. : Longman Paul, 1984. – 70 p.
116. Cowley J. *We are the Bone People* / J. Cowley // *New Zealand Listener*. – 1984. – № 107(2309). – P. 60.
117. D’Haen T. *Cultural Memory and the Postcolonial* / T. D’Haen // *Memoria culturale e studia postcolnial* / ed. E. Agazzi, V. Fortunati. – Rome : Meltemi, 2007. – P. 625–637.
118. D’Haen T. *What is Post/Colonial Literature, and Why are they Saying Such Terrible Things about it?* / T. D’Haen // *Links & Letters*. – 1997. – № 4. – P. 11–18.
119. Dalley H. *Postcolonialism and the Historical Novel: Epistemologies of Contemporary Realism* / H. Dalley // *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*. – 2014. – № 1(1). – P. 51–67.
120. Duff A. *Maori: The Crisis and the Challenge* / A. Duff. – Auckland : Harper Collins, 1993. – 122 p.
121. Duff A. *Once Were Warriors* / A. Duff. – London : Vintage Books, 1995. – 198 p.
122. Duff A. *Out of the Mist and Steam* / A. Duff. – Auckland : Tandem Press New Zealand, 1999. – 216 p.
123. During S. *Postcolonialism and globalization. A dialectical relation after all?* / S. During // *Postcolonial Studies*. – 1998. – Vol. 1, № 1. – P. 31–47.

124. During S. Postmodernism or Postcolonialism? / S. During // *Landfall*. – 1985. – Vol. 39.3. – P. 365–380.
125. Evans P. *The Penguin History of New Zealand Literature* / P. Evans. – Auckland : Penguin, 1990. – 287 p.
126. Fanon, F. *Black Skin, White Masks* / Fanon F. ; trans. from French by C. L. Markmann. – New York : Grove Press, 1994. – 232 p.
127. Fanon F. *The Wretched of the Earth* / F. Fanon ; transl. from French by C. Farrington. – New York : Grove Weidenfeld, 1991. – 317 p.
128. Fee M. Who Can Write as the Other? / M. Fee // *The Post-colonial Studies Reader* edited / by B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. – London and New York : Routledge, 1995. – P. 242–249.
129. Foucault M. *Intellectuals and Power* / M. Foucault // *Intellectuals and Power: Featured Political Articles, Speeches and Interviews*. – Moscow : Praxis, 2006. – Part 1. – P. 66–81.
130. Grace P. *Cousins* / P. Grace. – Talanoa : University of Hawaii Press, 1992. – 256 p.
131. Grace P. *Potiki* / P. Grace. – London : Penguin Books, 2020. – 182 p.
132. Grace P. *The Maori in Literature* / P. Grace, W. Ihimaera // *Tihe Maori Ora: Aspects of Maoritanga* / ed. M. King. – 1978. – P. 80–85.
133. Gwin M. *The Woman in the Red Dress: Gender, Space, and Reading* / M. Gwin. – Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 2002. – 219 p.
134. Hall S. Introduction: Who Needs “Identity”? / S. Hall, P. Gay // *Questions of Cultural Identity*. – London : Sage Publications, 1996. – P. 1–18.
135. Hassan I. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* / I. Hassan. – Ohio : Ohio State University Press, 1987. – 267 p.
136. Hodge B. *Dark Side of the Dream: Australian Literature and the Postcolonial Mind* / B. Hodge, V. Mishra. – North Sydney : Allen & Unwin, 1991. – 253 p.
137. Holcroft M. H. *The Village Transformed: Aspects of Change in New Zealand, 1900 – 1990* / M. H. Holcroft. – Wellington : Victoria University Press, 1990. – 171 p.

138. Holm A. Alan Duff's once were warriors / A. Holm // *Law Text Culture*. – 1995. – Vol. 2. – P. 266–269. – URL: <https://ro.uow.edu.au/ltc/vol2/iss1/18> (дата обращения: 11.07.2021).
139. Hron M. "Ora Na-Azu Nwa": The Figure of the Child in Third-Generation Nigerian Novels / M. Hron // *Research in African Literatures* / Indiana University Press. – 2008. – № 39(2). – P. 27–48.
140. Hughes J. Deleuze's Difference and Repetition. A Reader's Guide / J. Hughes . – New-York ; London : Continuum, 2009. – 218 p.
141. Hulme K. *The Bone People* / K. Hulme. – New York : Penguin Books, 1983. – 449 p.
142. Huntington S. P. "Who are We? The Challenges to America's National Identity / S. P. Huntington. – New York : Simon & Schuster, 2004. – 428 p.
143. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* / L. Hutcheon. – London ; New York : Routledge, 1988. – 268 p.
144. Ihimaera W. *The Parihaka Woman* / W. Ihimaera. – Auckland : Random House, 2011. – 320 p.
145. Ihimaera W. *Pounamu, Pounamu* / W. Ihimaera. – Wellington : NZ ePenguin, 2012. – 39 p. – URL: https://royallib.com/book/Ihimaera_Witi/pounamu_pounamu.html (дата обращения: 17.08.2021)
146. Ihimaera W. *The Matriarch* / W. Ihimaera. – Auckland : Heineman, 1986. – 456 p.
147. Ihimaera W. *Whanau* / W. Ihimaera. – London : Heineman, 1974. – 173 p.
148. Ihimaera W. *Why I Write* / W. Ihimaera // *World Literature Written in English*. – 1975. – Vol. 14. – P. 117–119.
149. Interview with Witi Ihimaera "I've always been the same, but it's the world that's changed" / National Library. – Wellington, Korero. – URL: <https://natlib.govt.nz/he-tohu/korero/interview-with-witi-ihimaera> (дата обращения: 11.07.2021).
150. *Interviews with the Writers of the Post-colonial World* / conducted and edited by F. Jussawalla and R. W. Dasenbrock. – University Press of Mississippi, 1992. – 312 p.

151. Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism / F. Jameson. – Durham : Duke University Press, 1997. – 438 p.
152. Jones L. Picking Up the Traces: The Making of a New Zealand Literary Culture 1932–1945 / L. Jones. – Wellington : Victoria University Press, 2005. – 520 p.
153. Jonston A. Keri Hulme: Of Death and Fishing / A. Johnston // Evening Post (Wellington, N Z) 1994. – November 5. – URL: <http://andrewjohnston.org/hulme.htm> (дата обращения 15.07.2021).
154. Kennedy M. Striding Both Worlds: Witi Ihimaera and New Zealand's Literary Traditions / M. Kennedy. – Leiden : Brill, 2011. – 255 p.
155. Keown M. Postcolonial Pacific Writing: Representations of the Body / M. Keown. – New York : Routledge, 2005. – 237 p.
156. Keri Hulme: Author's profile // Contemporary Literary Criticism / Ed. Sharon K. Hall. – 1986. – № 39. – P. 158–167.
157. Knudsen E. R. The Circle & the Spiral: A Study of Australian Aboriginal and New Zealand Maori Literature / E. R. Knudsen. – New York : Rodopi, 2004. – 360 p.
158. Lincoln K. Native American Renaissance / K. Lincoln. – Berkeley : University of California Press, 1985. – 365 p.
159. Meklin M. This Magnificent Accident: An Interview with Witi Ihimaera // M. Meklin, A. Meklin // The Contemporary Pacific : Fall, 2004. – P. 358–366.
160. “Melancholia and Murder: Tales by New Zealanders” // The Otago Daily Times. – 1945. – 24 November. – P. 5.
161. McLean M. Traditional Songs of Maori / M. McLean, M. Orbell. – Wellington : Reed, 1975. – 324 p.
162. McClintock A. The Angel of Progress: Pitfalls of the Term "Post-Colonialism" / F. McClintok // Social Text. – 1992. – № 31/32: Third World and Post-Colonial Issues. – P. 84–98.
163. Mead H. M. Tikanga Maori: Living by Maori Values / H. M. Mead, S. M. Mead. – Wellington : Huia Publishers, 2003. – 398 p.
164. Morell R. The Wonders of Words Winds through All Worlds : An Interview / Keri Hulme, Okarito, New Zealand By Rima Morrell // Wasafari magazine for

- Indigenous Literature. – 1996. – URL: <http://www.hunalight.com/kerihulme.htm> (дата обращения: 01.08.2021).
165. Moura-Kocoğlu M. Narrating Indigenous Modernities. Transcultural Dimensions in Contemporary Maori Literature / M. Moura-Kocoğlu. – New York : Rodopi, 2011. – 298 p.
166. Murray S. Writing an Island's Story: The 1930s Poetry of Allen Curnow / S. Murray // The Journal of Commonwealth Literature. – 1995. – № 30(2). – P. 25–43.
167. New Zealand Book Council. – URL: <http://www.bookcouncil.org.nz/writers/hulmek.html> (дата обращения: 19.08.2021).
168. Oxford Dictionary of Literary Terms [comp. C. Baldick.]. – London : Oxford, 2004. – 450 p.
169. Pearson B. Fretful Sleepers: A Sketch of New Zealand Behaviour and its Implications for the Artist / B. Pearson // Landfall. – 1952. – URL: <http://publicaddress.net/great-new-zealand-argument/fretful-sleepers/> (дата обращения: 21.08.2021).
170. Pratt M. L. Arts of the contact zone / V. L. Pratt // Profession. – Modern Language Association, 1991. – P. 33–40.
171. Robertson R. Glocalization: Time-space and Homogeneity–Heterogeneity / R. Robertson // Global Modernities / ed. by C. M. Fetherstone, S. Lash, R. Robertson. – Langham, 1995. – P. 25–44.
172. Romaine S. Contested visions of History in Aotearoa New Zealand Literature: Witi Ihimaera's Matriarch / S. Romaine // The Contemporary Pacific. – 2004. – V. 16. № 1. – P. 31–57.
173. Rudd D. Theorising and Theories: How Does Children's Literature Exist? / D. Rudd // Understanding Children's Literature. – Routledge. – 2005. – P. 15–30.
174. Rushdie S. "Commonwealth Literature" Does Not Exist / S. Rushdie // Imaginary Homelands : Essays and Criticism 1981–1991. – London : Grant Books, 1991. – P. 61–71.
175. Sartre J.-P. L'être et le néant / J.-P. Sartre. – Paris : Gallimard, 1976. – 647 p.

176. Simpson P. In My Spiral Fashion / P. Simpson // Australian Book Review. – 1984. – № 63. – P. 7–10.
177. Sinclair K. P. Maori Literature: Protest and Affirmation / K. P. Sinclair // Pacific Studies. – 1992. – Vol. 15, № 4. – P. 283–309.
178. Slemon S. Magic Realism as Post-Colonial Discourse / S. Slemon // Canadian Literature. – Spring. – 1998. – № 116. – P. 9–24.
179. Slemon S. Unsettling the Empire: Resistance Theory for the Second World / S. Slemon // World Literature Written in English. – 1990. – Vol. 30, № 2. – P. 30–41.
180. Souza P. De Maoritanga in Whale Rider and Once Were Warriors: a problematic rebirth through female leaders / P. Souza // Studies In Australasian Cinema. – 2007. – Vol. 1(1). – P. 15–27.
181. Soyinka W. Myth, Literature and the African World / W. Soyinka. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – 168 p.
182. Spivak G. C. Can the subaltern Speak? / G. C. Spivak // Post-Colonial Studies Reader, 2003. – P. 24–28.
183. Stanford J. Maoriland: New Zealand Literature 1872–1914 / J. Stanford, M. Williams. – Wellington : Victoria University Press, 2006. – 350 p.
184. Stead C. K. Keri Hulme's 'The Bone People', and the Pegasus Award for Maori Literature / C. K. Stead // Ariel. – 1985. – № 16. – P. 101–108.
185. Stead C. K. Kin of Place: Essays on New Zealand Writers / C. K. Stead. – Auckland : Auckland University Press, 2002. – 392 p.
186. Stead C. K. New Zealand Short Stories: Second Series / C. K. Stead. – Oxford : Oxford University Press, 1966. – 363 p.
187. Stead C. K. War Book [Electronic Resource] / C. K. Stead // London Review of Books. – 1986 – Vol. 8(22). – URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v08/n22/c.k.-stead/war-book> (дата обращения: 19.02.2021).
188. Stevens J. The New Zealand Novel, 1860-1960 / J. Stevens. – Wellington : Reed, 1961. – 156 p.

189. Tembong D. F. *The Ambiguous Status of Commonwealth Literature : A Critical Consideration* / D. F. Tembong // *International Journal of English and Education*. – 2014. – Vol. 3(3). – P. 455–467.
190. Thompson C. A. *In Whose Face? An Essay on the Work of Alan Duff* / C. A. Thompson // *The Contemporary Pacific. A Journal of Island Affairs*. – 1994. – Vol. 6(2). – P. 397–413.
191. Tiffin H. *Post-colonial Literatures and Counter-discourse* / H. Tiffin // *The Post-colonial Studies Reader* / edited by B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. – London; New York : Routledge, 1995. – P. 95–99.
192. Tregear E. *Maori-Polynesian Comparative Dictionary* / E. Tregear. – Wellington : Lyon and Blair, 1891. – 685 p.
193. Tuwhare H. *No ordinary sun : poems* / H. Tuwhare. – Auckland : Blackwood and Janet Paul, 1964. – P. 52.
194. Valle P. D. *From Silence to Voice. The Rise of Maori Literature* / P. D. Valle. – Auckland : Oratia Media, 2010. – 276 p.
195. Williams M. *A History of New Zealand Literature* / M. Williams. – Cambridge : Cambridge University Press. – 2016. – 430 p.
196. Williams M. *Witi Ihimaera and Patricia Grace: The Maori Renaissance* / M. Williams // *Studies in International Literature* – University of Calgary, 1998. – URL: <http://www.ucalgary.ca/uofc/eduweb/engl392/williams.html> (дата обращения: 08.07.2015).
197. Wisker G. *Key Concepts in Postcolonial Literature* / G. Wisker. – New York : Palgrave MacMillan, 2007. – 248 p.
198. Young Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race* / Robert J. C. Young. – London, New York : Routledge, 2005. – 256 p.