

АРУНДАТИ РОЙ. МИФ, ВРЕМЯ И ВОСПОМИНАНИЕ В РОМАНЕ «БОГ МЕЛОЧЕЙ»

И. А. Авраменко

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

Роман «Бог мелочей», написанный на английском языке индийской писательницей Арундати Рой (*Arundhati Roy*, род. в 1961 г.), получил Букеровскую премию 1997 г. и стал событием мирового масштаба. Впервые Букера получил писатель в возрасте 36 лет за свой *первый* роман, и это первый Букер у писателя – гражданина Индии. Критики сразу же заговорили о Рой как о представительнице постколониального англоязычного индийского романа. Среди ее ближайших литературных предшественников называют прежде всего Салмана Рушди. Сопоставление с Рушди см. в [Globalizing Dissent 2009: 3–24], с Рушди и Анитой Десаи – в [Gopal 2009: 155–156]. В [Tickell 2007: 46–58] роман Рой сравнивается с «Детьми полуночи», а также помещается в более широкой контекст как индийской, так и европейской традиции.

«Бог мелочей» – первый и последний роман Арундати Рой. Она отдает свои силы политической, в частности, активистской деятельности и журналистике [см. об этом Globalizing Dissent 2009: 93–192]. Несмотря на это, число рецензий на роман превысило сотню, продолжают появляться статьи, некоторые из них составили коллективные монографии. При этом в России исследование романа едва ли начато. Он был опубликован в журнале «Иностранная литература» за 1999 г., а в 2002 г. вышел отдельным изданием. Из исследовательских работ, появившихся с тех пор на русском языке, удалось отыскать лишь опубликованную в «Вопросах литературы» за 2010 г. статью Марии Сухотиной. Автор помещает роман в контекст постколониальной литературы и рассматривает его в аспекте пограничности (в терминологической семье, описывающей близкие явления в зарубежных исследованиях, встречаются также понятия «лиминальность», «трансгрессия», «гибридность»). М. Сухотина сосредотачивается «на столкновении между доминирующей (западной, англо-американской) и подавляемой (индийской) культурами» [Сухотина 2010: 371–372].

Большая часть зарубежных исследований ставят творчество Рой в политический или социальный контекст [см. Globalizing Dissent 2009: 3–24, 47–70]). Кроме упомянутых выше проблем гибридности, лиминальности и т. п., исследователи обращаются к религиозной и кастовой проблематике, проблемам (пост)колониализма, (само)идентификации, травмы, феминности. Обзор основных подходов к изучению «Бога мелочей» см. в [Tickell 2007: 67–99]. Алекс Тикелл распределяет интерес критиков по таким сферам, как культурный и

коммерческий контексты; постколониальный подход; маркетинг, космополитизм и экзотика; марксистская критика; отношения подчинения (the subaltern); феминистские прочтения романа; язык и нарративные структуры; жанр, религия и экокритика.

Общим местом стало утверждение, что Рой опирается на культурное наследие Индии, в частности на индийскую мифологию и эпос: «Подобно многим современным индийским писателям, Рой свободно пользуется индийской мифической и эпической повествовательной традицией» [Tickell 2007: 46]. При этом отмечается, что «мифологические схемы (patterns) настолько глубоко укоренены в структуре романа и объединили так много разнородных элементов, что кажется, будто они не просто поддерживают старые мифы, но и порождают новые» [Barat 1999: 71]. Исследователи периодически обращаются к параллелям между романом и не только «Махабхаратой», «Рамаяной» и «Риг Ведой», но и христианской мифологией, политическими (в частности, коммунистическими) мифами и мифами современного западного общества в целом (см. [Tickell 2007: 95–97]).

Обращение художественной литературы к мифологии, или поэтика мифологизации, в терминах Е. М. Мелетинского, стало яркой чертой постколониального романа. Миф оперирует как категориями универсальными, понятными представителям разных культур на уровне «коллективного бессознательного», так и категориями специфическими, сохраняющими национально-культурную окраску. В данной главе мы хотели бы предложить прочтение «Бога мелочей» через призму мифа в целом, как особой системы миропостроения. Хотя мы и будем иногда отмечать черты сходства «Бога мелочей» с древнеиндийскими мифами, перед нами не стоит задачи системно искать параллели между романом и какой-либо определенной мифологией, восточной или западной. Такой поиск может быть предпринят читателями самостоятельно в рамках творческой или курсовой работы.

Даже в тех редких случаях, когда зарубежные критики обращаются в отношении романа Рой к понятию «жанр», они ограничиваются указаниями на «интерес писательницы к древним формам эпоса и мифа ... ее использованием дороманных, передающихся устным способом повествований ... “рассказываемых” форм эпоса, мифа и легенды» [Tickell 2007: 95]. Таким образом, мифологичность в романе понимается как обращение к уже готовым формам, системам образов, которые автор по своему желанию, однако, может трансформировать. Насколько можно судить в целом, представление о таком жанре, как роман-миф, в англоязычном литературоведении не сформировано.

В отечественной литературоведческой традиции, оперирующей жанровым определением «роман-миф», его основным признаком, как и в зарубежных

исследованиях, становится обращение писателя к мифологическому материалу. На этом построена пионерская статья известного советского литературоведа Б. Сучкова «Роман-миф», вышедшая как предисловие к русскому переводу «Иосифа и его братьев» Т. Манна. Е. М. Мелетинский в части своего фундаментального труда «Поэтика мифа», посвященной роли мифа в современном романе, рассматривает «Волшебную гору» и «Поминки по Финнегану» именно в аспекте работы с мифологическим материалом: образами, сюжетами, концепциями, мифологическим сознанием в целом, взятом как объект исследования писателя. (Однако уже на примере произведений Кафки он демонстрирует, как возможно создавать свою собственную мифологическую систему, без заимствований материала известных мифологий.)

История главных героев в «Боге мелочей», дизиготных близнецов Эстаппена (Эсты) и Рахель, вступающих в кровосмесительные отношения, – явная аллюзия к присутствующему во многих мифологиях близнечному мифу [Мифы народов мира 1980: 174–176]. В частности, в древнеиндийском мифе мы находим подобный рассказ о Яме и его сестре-близнеце Ями. Единство брата и сестры проявляется не только в их общем физическом происхождении, но и в единстве сознания: «В те ранние, смутные годы, когда память только зарождалась, когда жизнь состояла из одних Начал без всяких Концов, когда Все было Навсегда, Я означало для Эстаппена и Рахели их обоих в единстве, Мы или Нас – в раздельности. Словно они принадлежали к редкой разновидности сиамских близнецов, у которых слиты воедино не тела, а души. Рахель и сейчас, хотя прошло много лет, помнит, как однажды проснулась ночью, хихикая из-за приснившегося Эсте смешного сна. Есть у нее и другие воспоминания, на которые она не имеет права. Она помнит, к примеру (хоть и не была рядом), как Апельсиново-Лимонный Газировщик обошелся с Эстой в кинотеатре “Абхилаш”. Она помнит вкус сэндвичей с помидором – сэндвичей *Эсты*, которые он ел в Мадрасском Почтовом по пути в Мадрас. И это только лишь мелочи» [Рой 1999: 6]¹. Наделение персонажей сверхспособностями сближает роман Рой не только с мифом, но и с таким направлением в современной литературе, как «магический реализм».

Как и в мифах, важнейшую роль в романе выполняет река, «нечеловеческая среда», одновременно дарующая и отнимающая жизнь. Один из кульминационных моментов в фабуле романа – гибель кузины близнецов Софи-моль во время переправы через реку. Подобно родителям мифологических близнецов, которых считали «страшными и опасными», в положении изгоя оказывается Амму, мать Эсты и Рахели. Согласно мифу, для близнецов «в роли отца наряду с обычным отцом выступает мифологическое существо или тотем», которым

¹ Далее цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в круглых скобках.

для воспитанных матерью Эсты и Рахели становится молодой плотник Велюта, из касты неприкасаемых. Именно Велюту называют в тексте романа Богом мелочей (а также и Богом Утраты). К специфике его образа обратимся ниже.

Однако роман-миф не ограничивается «перелицовкой» мифологических сюжетов. Присоединимся к мнению современного белорусского литературоведа Л. В. Ярошенко, которая в своей монографии «Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова» пишет: «Наличие в романе аллюзий или прямых отсылок к классической мифологии, а также циклической композиции с повторением переосмысленных архетипических ситуаций не является достаточным основанием для определения произведения как романа-мифа» [Ярошенко 2004: 12]. Полностью поддерживаем ее первый методологический принцип исследования романа-мифа: «Задача заключается не в том, чтобы проследить, какими мифологическими и фольклорными мотивами пользуется писатель, но в том, чтобы выявить характер актуализации архаических моделирующих принципов в художественной модели мира» [там же: 17].

Таким *ведущим моделирующим принципом* мы считаем временную организацию произведения. Как верно отмечает другая исследовательница, «текстообразующей категорией романа-мифа становится художественно-трансформированное мифологическое время» [Иванова 2002: 55].

Именно особые временные отношения формируют образную систему романа как мифопоэтическую. Обратимся вновь к Велюте. Он, очевидно, является вариантом образа умирающего и воскресающего бога. После того как раскрывается его любовная связь с прикасаемой Амму, его до смерти избивает отряд полицейских. Об этом мы узнаем задолго до окончания романа. Итак, Велюта – бог (напомним, это выражено в тексте романа эксплицитно), и бог умирающий. Почему же воскресающий? Потому что в конце романа герой оказывается живым. Глава, в которой описано первое свидание Велюты и Амму, – это последняя глава в романе. А завершается романский дискурс словом на языке малаялам, сказанным Амму Велюте при прощании, и его переводом на английский: «Она обернулась, чтобы еще раз сказать: *Наалей*. Завтра» (№ 8, с. 98).

«Воскрешение» персонажа после его означенной смерти происходит при помощи чрезвычайно традиционного и распространенного приема – несовпадения хронологии фиктивных событий (история) и порядка их представления в тексте произведения (дискурс).

Однако для Арундати Рой рассказать о произошедших событиях в ином порядке, чем они произошли, – это не просто формальный прием. Писательница избегает чисто экспериментальных игр со временем. Все нарушения хронологической последовательности в романе содержательно обоснованы. Как отмечает рецензент «Бога мелочей», «удовольствие от романа – в его стиле, но

ключ к роману – его структура. Это структура памяти, движущейся назад и вперед, разъединяющей причинные связи, жонглирующей прошлым, настоящим и будущим» [Sharma 1998: 168]. Роман – это процесс воспоминания, постоянно колеблющегося между двумя временными планами – серединой 1960-х гг., когда происходит трагедия с Софи-моль и Велютой, и началом 1990-х, когда уже взрослые Эста и Рахель возвращаются в свой родной поселок Айеменем. С этого момента и начинается романский дискурс: «В такую-то дождливую погоду Рахель вернулась в Айеменем» (с. 5). Таким образом, *начало романа – это уже движение назад*. Начало романа оказывается ретроспективным, а конец, как мы видели в связи с заглавным персонажем, – проспективным. Как подчеркивает Л.В. Ярошенко, «в романе-мифе ... открытый, разомкнутый в будущее тип художественного времени. <...> Вместе с тем происходит уплотнение времени, при котором прошлое и будущее оказываются расположенными параллельно настоящему» [Ярошенко 2004: 25].

Стоит отметить, что развертывание дискурса от конца к началу имеет свою параллель на уровне персонажей – в привычке близнецов читать задом наперед. В свою очередь, эта привычка эксплицитно ставится повествователем в существенную связь с некоторыми событиями романа: «Мисс Миттен пожаловалась Крошке-кочамме как на грубость Эсты, так и на их чтение задом наперед. Она сказала Крошке-кочамме, что увидела в их глазах лик сатаны. *Кил ынатас*. Им пришлось писать: *Я не буду читать задом наперед. Я не буду читать задом наперед*. И так сто раз. Слева направо, как положено. Через несколько месяцев, вернувшись к себе в Хобарт, мисс Миттен погибла. Она попала под молоковоз, переходя дорогу около крикетной площадки. Близнецы увидели руку возмездия в том, что молоковоз давал *задний ход*» (с. 38).

Воспоминание, наряду с временем, становится жанрообразующей категорией для романа-мифа. Существенную связь воспоминания с мифом отмечает в известной работе «Аспекты мифа» Мирча Элиаде. Миф определяется Элиаде как воспоминание о первоначалах мира, как «возврат к истокам»: «Религиозные обряды, следовательно, суть праздники воспоминания <...> Люди приносят животное в жертву, жарят его и едят. Этот ритуал умерщвления является воспоминанием первог кровавого жертвоприношения, то есть “первородного” убийства» [Элиаде 2000: 104–5]. В частности, седьмую главу, посвященную мифам памяти и забвения, Элиаде начинает с примеров из индийской мифологии: «Индийская литература, чтобы описать удел человеческий, использует одинаково охотно как образы пленения, забвения, незнания, сна, так и, наоборот, образы освобождения от зависимости, разрывания пелены (или снятия повязки, закрывающей глаза), воспоминания, пробуждения, памяти, и так далее» [Элиаде 2000: 113].

«Бог мелочей» становится мифологическим *ритуалом воспоминания*. Построенный на повторениях ситуаций, деталей и образов, слов и фраз, роман часто характеризуется критиками как поэтический. И, действительно, роман принципиально строится автором как система повторений – мотивов, параллелей между персонажами, возвращения к одним и тем же ситуациям, наконец повторениям одних и тех слов, выражений, фраз. Роман, таким образом, оказывается сложно зарифмован. Смыслом слова становится не его прямое значение, а набор ассоциаций, воспринимаемых читателем, что характерно и для поэзии. Поэзия (*verse*) этимологически происходит от понятия возвращения (*reverse*). Так, тенденции мифологизации и поэтизации имеют общий результат – создание в романе пространства воспоминания-возвращения.

Переход между прошлым и настоящим в «Боге мелочей» – это обычно композиционный монтаж глав (нечетные главы начинаются с повествования о 90-х годах, четные – о 60-х, со значимым исключением в конце текста) и частей глав (иногда новый раздел отделен пустой строкой, иногда нет). Материал воспоминания, однако, не вводится в дискурс эксплицитно (выражениями типа «она вспомнила, что...»). Читатель понимает, что это воспоминания, прежде всего благодаря фокализации через точку зрения Рахель, а также благодаря лексико-семантическим повторам, отражающим ассоциативные связи вспоминающего персонажа. Тема воспоминания, памяти связывается с этим персонажем на первых же страницах (см. выше первую цитату из романа).

Воспоминание как индивидуальный акт, казалось бы, противоречит мифологическим принципам миропостроения, акцентирующим роль коллективного. Однако не забудем, что, во-первых, сознание Рахель не только индивидуальное, а «близнечное», включающее в себя сознание Эсты. Во-вторых, Рахель выступает в роли бога-демиурга: ее воспоминания творят воспринимаемый читателем художественный мир. В-третьих, стоит упомянуть сложную полифоничность и богатую интертекстуальность романа (некоторые примеры можно найти в [Tickell 2007: 46–59]), в результате которых дискурс приобретает не индивидуальный, а коллективный характер.

М. Элиаде также рассматривает два основных мифологических принципа возвращения к праосновам: «В первом случае речь идет о полном, мгновенном, головокружительном уничтожении Космоса (или человека как результата некоей временной протяженности), о восстановлении первоначальной ситуации (“Хаоса” или, если говорить на уровне антропологии, “семени”, “эмбриона”). Совершенно очевидно сходство между структурой этого метода и ритуально-мифологическими сценариями стремительного отхода к “Хаосу”, и повторением космогонии.

Во втором случае, при непрерывном возвращении к “истокам”, мы сталкиваемся с тщательным и исчерпывающим припоминанием индивидуальных и исторических событий. Конечно, и в этом случае высшая цель – “сжечь” эти воспоминания, так сказать, уничтожить их, переживая и отдаляясь от них. Но речь уже не идет об их немедленном стирании с целью как можно быстрее достичь исходного момента. Напротив, очень важно держать в памяти, не забывать даже самые незначительные детали существования (настоящего или предшествующего), так как только благодаря этим воспоминаниям удается “сжечь” свое прошлое, овладеть им, помешать ему воздействовать на настоящее.

В отличие от первого случая, моделью которого является немедленное уничтожение мира с последующим его воссозданием, здесь самую существенную роль играет *память*. От Времени нас избавляет воспоминание, *анамнез*. Самое главное – вспомнить все события, свидетелями которых мы являлись в продолжение всего времени» [Элиаде 2000: 87–88].

Отметим, что второй принцип прекрасно подходит для характеристики как романа Рой, так и прустовской эпопеи. Данное типологическое сходство не было отмечено, насколько мне известно, критикой, хотя кажется весьма продуктивным для исследования.

Второй принцип – постепенное движение воспоминания через повторение к уничтожению прошлого – находит свое воплощение в еще одной лингвистической игре близнецов: «*Мигательная перепонка*, вдруг вспомнила Рахель. Они с Эстой целый день однажды это твердили. Она, Эста и Софи-моль. *Перепонка ерепонка репонка епонка понка онка нка ка а*» (с. 111).

Работа воспоминания у Рой отличается от второго принципа у Элиаде тем, что само Начало здесь *релятивизируется*. Начало дискурса, как мы видели, релятивизируется тем, что оно предстает как возвращение. Начало истории подвергается эксплицитной релятивизации в речи повествователя в конце первой главы: «Однако, утверждая, что все началось с приезда Софи-моль в Айменем, мы принимаем лишь одну из возможных точек зрения. С таким же успехом можно сказать, что на самом деле все началось тысячи лет назад. Задолго до зарождения марксизма. До того, как англичане захватили Малабарский берег, до прихода голландцев, до появления Васко да Гамы, до завоевания Каликута Заморином. До того, как троих убитых португальцами сирийских епископов в пурпурных мантиях нашли плавающими в море со свернувшимися кольцами на груди морскими змеями и застрявшими в бородах устрицами. Можно сказать, что все началось задолго до того, как христианство приплыло на судне и просочилось в Кералу, как чай из чайного пакетика» (с. 24).

В этой же связи стоит упомянуть и эпиграф к роману: «Никогда больше отдельно взятая повесть не будет рассказана так, словно она – единственная.

Джон Берджер». Однако тот факт, что у одной и той же истории может быть несколько начал, что события одной и той же истории можно рассказать в какой угодно последовательности, несколько не противоречит мифологическому мировосприятию, как оно описано отечественными исследованиями: «В повествовании мифологического типа цепь событий: “смерть – тризна – погребение” раскрывается с любой точки, и в равной мере любой эпизод подразумевает актуализацию всей цепи» [Мифы народов мира 1980: 58].

Усложненные временные отношения мифологической схемы, когда история может быть развернута с любой точки, еще более релятивизируются в романе благодаря присутствию *читателя*. Один из многочисленных примеров: уже на шестой странице описываются похороны кузины близнецов Софи-моль, которая погибла в результате несчастного случая при переправе через реку (план 1960-х гг.). Через сто страниц читаем следующее: «Это было примерно через неделю после приезда Софи-моль. И примерно за неделю до ее смерти» (с. 111). В данный момент читатель находится в положении, когда он уже является свидетелем события, которому еще только предстоит произойти. Будущее уже случилось. Событие уже произошло по линии дискурса, но еще только произойдет по линии истории. Напомним, что в примере про сны и сэндвичи было наоборот: событие уже произошло по линии истории, но еще произойдет по линии дискурса. Читатель уже знает о событиях, хотя они еще только произойдут. В обоих случаях осведомленность читателя – это со-знание, которым он обладает благодаря воспоминаниям персонажа.

Читатель в «Боге мелочей» подобен субъекту в мифологической системе, который является не просто слушателем или зрителем, воспринимающим мифологическое содержание, а участником ритуала. Сама по себе мифологическая история не имеет интриги: носителю мифологического сознания развязка известна заранее. Эта идея тематизируется в романе в часто цитируемом критиками метанарративном отступлении: «Тем и замечательны Великие Истории, что ты их уже слышал и хочешь услышать опять. Что ты можешь войти в них где угодно и расположиться с удобствами. Что они не морочат тебя и не щекочут тебе нервы. Что они не удивляют тебя непредвиденными поворотами. Что они привычны тебе, как дом, в котором ты живешь. Как запах кожи любимого человека. Ты знаешь, чем все кончится, и все же слушаешь так, словно не знаешь. Подобно тому, как, зная, что когда-нибудь умрешь, ты живешь так, словно не знаешь. В Великих Историях тебе заранее известно, кто будет жить, кто умрет, кто обретет любовь, а кто нет. И все же ты хочешь услышать опять. В этом-то и кроется их тайна и волшебство». В результате ахронного построения дискурса «Бога мелочей» мы уже с самого начала знаем, что Софи-моль погибнет, а Велюта будет убит. И смысл чтения романа Рой не в детективной ре-

конструкции событий (как они единожды произошли в истории), а в проживании этих событий как повторяющихся (через посредство повторов в дискурсе).

С другой стороны, в начале романа все лейтмотивы, относящиеся к более ранним событиям в аспекте истории (например, упоминания «Газировщика» или «Мадрасского Почтового»), непонятны читателю до конца. Они, таким образом, ставят его в положение, изоморфное положению персонажей, в положение *припоминания*, тем самым превращая его в участника событий, участника «ритуала воспоминания».

В заключение отметим, что вполне в стратегии постколониализма Рой релятивизирует базовые культурные категории и принципы, создает их гибриды: начало / конец, индивидуальное / коллективное сознания, настоящее / прошлое / будущее, продуцент / реципиент, прикасаемый / неприкасаемый, женское / мужское.

Список литературы

1. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Он же. Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 59–280.
2. *Иванова Ю. А.* Категория мифологического времени в современном романе-мифе (на примере романа Джеймса Джойса «Улисс»): дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002. 188 с.
3. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 408 с.
4. *Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев.* М.: Советская энциклопедия, 1980. 672 с. + 719 с.
5. *Рой А.* Бог мелочей // Иностранная литература. 1999. № 7–8.
6. *Сухотина М.* Продается местный колорит, или Комплекс вины в «Боге мелочей» Арундхати Рой // Вопросы литературы. 2010. № 2. С. 367–386.
7. *Элиаде М.* Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2000. 222 с.
8. *Ярошенко Л. В.* Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова: монография. Гродно: ГрГУ, 2004. 137 с.
9. *Barat U.* Arundhati Roy's *The God of Small Things*: Great Stories and Small Ones // *Explorations: Arundhati Roy's The God of Small Things / Ed. by Indira Bhatt and Indira Nityanadam.* New Delhi: Creative, 1999. P. 69–82.
10. *Globalizing Dissent: Essays on Arundhati Roy / Ed. by Ranjan Ghosh & Antonia Navarro-Tejero.* Routledge, 2009. 214 p.
11. *Gopal P.* The Indian English Novel: Nation, History, and Narration. Oxford University Press, 2009. 209 p.
12. *Roy A.* *The God of Small Things.* Flamingo, 1998. 354 p.
13. *Tickell A.* Arundhati Roy's *The God of Small Things.* Routledge, 2007. 183 p.

14. *Sharma A. Truths of Memory and Transgression: God of Small Things // India International Centre Quarterly. 1998. Vol. 25, No. 1. P. 168–171.*

Вопросы и задания для самопроверки

1. Какой признак (признаки) является основой для характеристики романа как романа-мифа?
2. Приведите примеры параллелей между персонажами романа и мифологическими героями.
3. Каким образом в «Богe мелочей» проявляются нарушения хронологии?
4. Как процесс воспоминания связан с мифопоэтической системой романа?
5. Какова роль читателя в мифопоэтической системе романа?

Темы творческих работ

1. Проявление мифологической системы (индуистской, христианской, буддистской, мусульманской – на выбор) в романе А. Рой «Бог мелочей».
2. Система повторов и их функции в поэтике романа А. Рой «Бог мелочей».
3. Языки и межъязыковой перевод в художественной системе романа А. Рой «Бог мелочей».
4. Проницаемые границы между индийской и английской культурами в романе А. Рой «Бог мелочей».
5. Отражение социально-политических преобразований в Индии на материале романа А. Рой «Бог мелочей».
6. Художественный образ Индии в «Детях полуночи» С. Рушди и «Богe мелочей» А. Рой.