

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АРХЕТИПЫ И ЭЛЕМЕНТЫ ТРАГЕДИИ В РОМАНЕ А.РОЙ “THE GOD OF SMALL THINGS”.

Рахимова М. (СамГИИЯ)

Роман А.Рой “The god of small things” – сложный в жанровом отношении, но, определённо, он вполне реалистически отражает черты каждодневного быта одного несчастного семейства, описанного А.Рой как типический пример жизни многих семей Индии. При этом изобразительное правдоподобие неотделимо от постоянного смещения в фантастику, мифологию, магию. Поэтому уместно вспомнить понятие «магического реализма», художественного метода, «в котором магические элементы включены в реалистическую картину мира»[1], а элементы трагедии можно увидеть в самых простых ситуациях.

«Википедия» перечисляет следующие черты «магического реализма»: фантастические элементы могут быть внутренне непротиворечивыми, но никогда не объясняются; действующие лица принимают и не оспаривают логику магических элементов; многочисленные детали сенсорного восприятия; часто используются символы и образы; эмоции и душевные порывы человека как социального существа часто описаны очень подробно; искажается течение времени, так что оно циклично или кажется отсутствующим. Ещё один приём состоит в коллапсе времени, когда настоящее повторяет или напоминает прошлое; меняются местами причина и следствие - например, персонаж может страдать до трагических событий; содержатся элементы фольклора и/или легенд; события представляются с альтернативных точек зрения, то есть голос рассказчика переключается с третьего на первое лицо, часты переходы между точками зрения разных персонажей и внутренним монологом относительно общих взаимоотношений и воспоминаний; прошлое контрастирует с настоящим, астральное с физическим, персонажи друг с другом; открытый финал произведения позволяет читателю определить самому, что же было более правдивым и соответствующим строению мира — фантастическое или повседневное[1].

Так как при анализе текста крайне нежелательны разночтения, то следует уточнить хотя бы по интернетовским справочникам, что «трагическое - философская и эстетическая категория, характеризующая возникновение страданий и переживаний человека в результате актов их свободной воли и (или) предначертаний судьбы. Трагическое в искусстве носило изначально катарсический характер, поскольку зритель сопереживал и сострадал герою трагедии[2].

Учитывая приведенные определения, возможно не только проанализировать художественный метод А.Рой, но и понять его ментальные и этнические истоки. Не оглядываясь без конца на Г.Г.Маркеса, непревзойденного метра «магического реализма», можно все же заявить о постколониальном синтезе восприятия мира во второй половине XX века в тех странах, где, возможно, на почти языческое мироощущение в течение

длительного периода накладывались европейская христианская культура и правила материальной цивилизации. В этом отношении найдется нечто общее и у Колумбии (родина Г.Г.Маркеса), и у Индии (А.Рой).

Понимая, что Индия – суперэтнос и что каждая народность имеет свои особенности, не беря на себя смелость понимания тонкостей, все же можно именно через литературу увидеть понятные любому читателю, в том числе и в переводах, образы А.Рой. Все же желательно учитывать истоки мировосприятия А.Рой – хотя бы по тем сведениям, которые можно найти в русских переводах и по-английски[3].

И тогда перед читателем вырастает причудливый художественный мир, наполненный очень жесткими, подчас крайне физиологичными, реалиями жизни и смерти, и вместе с тем, мифологическими образами и всем тем, что было названо выше.

Например, в отрывке, где во время похорон Софи-моль Рахель, будучи маленькой девочкой, представляет себе как человек, красящий потолок, упал бы на пол: «Рахель задумалась о человеке, который ухитрился забраться на такую верхотуру с ведрами краски – белой для облаков, голубой для неба, серебристой для самолетиков, – да еще с кистями и растворителем. Она вообразила, как он там лазает,/.../, как он сидит на доске, подвешенной к лесам под куполом церкви, и рисует серебристые самолетики в голубом церковном небе.

Она задумалась о том, что было бы, если бы веревка оборвалась. Вообразила, как он падает, темной звездой прочерчивая им же сотворенное небо. Потом лежит весь переломанный на горячем церковном полу, выплеснув на него из черепа темную, потаенную кровь» (курсив мой – М.Р.) [4] - Rahel thought of the someone who had taken the trouble to go up there with cans of paint, white for the clouds, blue for the sky, silver for the jets, and brushes, and thinner. She imagined him up there/.../, sitting on a plank, swinging from the scaffolding in the high dome of the church, painting silver jets in a blue church sky. She thought of what would happen if the rope snapped. She imagined him dropping like a dark star out of the sky that he had made. Lying broken on the hot church floor, dark blood spilling from his skull like a secret [5].

Цитата очень показательна. С одной стороны, она отражает реальный эпизод. С другой, она наполнена воображением как свойством изменять мир. В третьих, в этой цитате реминисцирует мощная мифологическая подоплека, которая позволяет видеть первозданность мира, его компоненты, сущность вещей. В воображении Рахели происходит соединение творчества (или ремесленного мастерства) с мирозданием, потому что «ведра краски – белой для облаков, голубой для неба, серебристой для самолетиков» даны в одном ряду: как если бы сам Бог (или Природа) покрасили мир так, как это делает человек, крася самолеты. Это синкретичное видение мира, данное не только через краски, но и созидательное, креативное начало – Бог создал мир, человек создал самолет. Именно эта идея продолжена и дальше, и усиливается она образом «церковного неба» - прямая ассоциация с Богом, ведь на земле он ближе всего к церкви.

Если видеть эту сцену только как натуралистическую, то это уведет произведение совсем в другой жанр – то, что называется сейчас на сленге «жесть». Лишь синкретичность видения А.Рой помогает понять ее метод.

Образ оборванной веревки архетипичен ровно настолько, насколько в архетипах присутствует образ судьбы и как его постоянного компонента, неожиданного и неприятного - возможно, трагического случая. Танатос всегда рядом – никто не знает, где именно. Поэтому воображаемая сцена падения человека, который темной звездой прочерчивает им же сотворенное небо абсолютно архетипична – смерть неизбежна. А дальше в тексте А.Рой появляется именно то, что связано с аутентичным восприятием физической жизни и физической смерти, так как кровь – именно такой, явственно выразительный образ ухода жизни из тела. Образ этот равно и жизненен, физиологичен – и мифологичен. Кровь как символ жизни. Красный цвет в дополнение к цветам природы, зеленому и голубому, и вполне искусственному – серебристому.

Мифы обладают свойством не только как бы «поднимать» всю историю человечества, но и уходить за эту историю. То есть это и горизонтальный фокус (история), и вертикальный (то ли воображение, то ли что-то другое – в мифологии недаром так важны и боги, и темные силы). Все это возможно отчасти благодаря феномену архетипа. Словарные определения этого термина таковы: «Архетип (искусство) — первичный образ, оригинал; общечеловеческие символы, положенные в основу мифов, фольклора и самой культуры в целом и переходящие из поколения в поколение (глупый король, злая мачеха, верный слуга и т. п.) [6]. Литературный архетип - часто повторяющиеся образы, сюжеты, мотивы в фольклорных и литературных произведениях. По определению Большаковой А. Ю., литературный архетип — это «сквозная», «порождающая модель», которая, несмотря на то, что она обладает способностью к внешним изменениям, таит в себе неизменное ценностно-смысловое ядро [6].

Как трагична жизнь Софи-моль, восьмилетней дочки Чакко, так трагична жизнь и всех остальных из Айеменемского дома. Вокруг всё изменяется, но и люди, и семейства, и отношения между ними всегда несут на себе отпечаток смерти маленькой англичанки. Архетипическим становится неизбывный трагизм бытия. Он сопровождается постоянной неустроенностью, тревогой, нездоровьем, физической болью. Но – вместе с тем – устойчивым законом жизни: рождением, детством, взрослением, молодостью, зрелостью, старением, смертью... То, что называется сейчас «гены» (слово-то теперь знает всякий), реализуется в том, что тело предков как бы продолжает жить в потомках. Физическая субстанция как бы переходит от одного к другому. Но реально, видимо, наяву она-то не существует – вот и появляется в переводе слово «утрата», становящееся почти языческим именем собственным.

«Утрата Софи-моль тихо расхаживала по Айеменемскому Дому в одних носках. Она пряталась в книжках, в пище. В скрипичном футляре Маммачи. В болячках на икрах у Чакко, которые он постоянно ковырял. В его по-женски дряблых ногах...»[4]. «The Loss of Sophie Mol stepped softly around the

Ayemenem House like a quiet thing in socks. It hid in books and food. In Mammachi's violin case. In the scabs of the sores on Chacko's shins that he constantly worried. In his slack, womanish legs» [5].

И далее:

«Утрата Софи-моль все тучнела и наливалась силой. Она всегда была на виду. Как плод в пору спелости. Нескончаемой спелости. Она была постоянна, как государственная служба. Она вела Рахель сквозь детство (из одной школы в другую) во взрослую жизнь» [4]. «...the Loss of Sophie Mol grew robust and alive. It was always there. Like a fruit in season. Every season. As permanent as a government job. It ushered Rahel through childhood (from school to school to school) into womanhood»[5].

Заметной она остаётся и в жизни Эсты (Эстапена) брата-близнеца Рахель, который вырос в этом мире, где не нашел себе место, из-за чего ушел в себя. Он не живет как человек, а просто существует как млекопитающее, без каких либо целей и желаний что- то делать. Это тоже трагедия.

«Со временем он развил в себе способность, где бы он ни находился, сливаться с фоном – с книжными полками, деревьями, занавесками, дверными проемами, стенами домов – и стал казаться неодушевленным, сделался почти невидим для поверхностного взгляда. Чужие люди, находясь с ним в одной комнате, обычно не сразу его замечали. Еще больше времени им требовалось, чтобы понять, что он не говорит. До иных это так и не доходило» [4].—«Over time he had acquired the ability to blend into the background of wherever he was— into bookshelves, gardens, curtains, doorways, streets—to appear inanimate, almost invisible to the untrained eye. It usually took strangers a while to notice him even when they were in the same room with him. It took them even longer to notice that he never spoke. Some never noticed at all» [5].

Таковы некоторые устойчивые элементы образности в романе А.Рой «Бог мелочей».

Литература:

1. https://ru.wikipedia.org/wiki/Магический_реализм
2. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Трагическое>
- 3 Рой, Арундати. - https://ru.wikipedia.org/wiki/Рой,_Арундати»; Керала. - <https://ru.wikipedia.org/wiki/Керала>; Бенгалия; Бенгалия. Arundhati_Roy. https://en.wikipedia.org/wiki/Arundhati_Roy.
- 4 Рой, Арундати. Бог мелочей. - <http://readli.net/bog-melochey/>
- 5 Arundhati_Roy. The God of Small Things. - http://royallib.com/book/Roy_Arundhati/The_God_of_Small_Things.html
- 6 Архетип. - <https://ru.wikipedia.org/wiki/Архетип>