

САКРАЛЬНИЙ ТА ПРОФАННИЙ ПРОСТІР І ЧАС У РОМАНІ А. РОЙ «БОГ ДРІБНИХ РЕЧЕЙ»

У статті розглядаються категорії простору та часу в романі індійської письменниці Арундати Рой із точки зору їх сакрального та профанного значення в межах розгортання сюжетної та нарративної структури оповіді.

Ключові слова: час, простір, сакральне, профанне.

В статье рассматриваются категории пространства и времени в романе индийской писательницы Арундати Рой с точки зрения их сакрального и профанного значения в рамках развёртывания сюжетной и нарративной структуры текста.

Ключевые слова: время, пространство, сакральное, профанное.

*The article presents the concepts of space and time in Arundhati Roy's novel *The God of Small Things* from the point of view of their sacral and profane meaning in the frame of the text's plot and narrative structure.*

Key words: time, space, sacral, profane.

Сакральне протиставляється істинному і стає зрозумілим лише в певних бінарних опозиціях. Те, що позиціонується як сакральне, тяжіє до полюсу істинності, не потребує додаткових пояснень і сприймається як вічне, позитивне, священне. Профанне ж вимагає постійного насаджування, ствердження, воно не є істинним, хоча через певні владні стратегії намагається позиціонувати себе як необхідне та освячене. За М. Еліаде: «це два образи буття в світі, дві ситуації існування, які приймаються людиною в ході історії» [4, с. 20]. Ця цитата стане ключовою для розгортання наших розмислів щодо роману індійської письменниці Арундати Рой «Бог дрібних речей».

Роман було написано 1997 року, за нього автор отримала Букерівську премію. Сама ж А. Рой більше відома як суспільний та політичний діяч, активний учасник антиглобалістського руху та руху за незалежність провінції Кашмір. У цілому «Бог дрібних речей» може бути охарактеризований як яскравий зразок постколоніального письменства. У ньому знайшли втілення всі основні риси подібного роду текстів. На ідейно-тематичному рівні увага читача зосереджується на темах взаємодії особистісної та інституалізованої історії, розщепленої свідомості, комплексів меншовартості, культурної та душевної порожнечі після закінчення колонізаторської епохи, проблемах мімікрії та інаковості, безgruntярства та алієнації, виродження культурної та колективної ідентичності нації за умов сучасної глобалізації. Потужного звучання набирає проблема взаємодії релігій, традиційних та нав'язаних колонізаторами, їх взаємодія з історією в глобальних межах та в межах життя окремої особистості. Домінуючою рисою письма стає особливий психологізм.

Композиційно роман тяжіє до типових постструктуралістських текстів, які характеризуються відсутністю

лінійного сюжету, натомість широко експлуатують циклічні концепції побудови, відмовляються від опозиції «центру» та «периферій», свідомо використовують інтертекстуальність. Фактично в романі немає головних персонажів, центральних історій, усі вони сплетені та однаково важливі. На рівні сюжету роман не має ні зав'язки, ні кульмінації, ні розв'язки. Окремі деталі повторюються безліч разів у різних контекстах.

Уже з перших сторінок роману читач знайомиться з усіма персонажами і знає абсолютно всі події, про які буде йти мова в тексті. Таким чином, авторське бачення подій та запропонований модус їх прочитання стають зрозумілими також у концепції космогонічного бачення історії: «В космологічній свідомості все, що відбувається і відбуватиметься, є лише повторенням того, що вже було, повторенням першочасу, першоподій, з якими однаково пов'язані і теперішнє, і минуле, і майбутнє, що розрізняються між собою не екзистенційним статусом, а досвідом сприймання. Космологічна модель сприймання часу трактує минуле і майбутнє як суцільні, існуючі: минуле не минає, а повторюється, воно циклічно оживає у теперішньому, а теперішнє, спрямовуючись у майбутнє, періодично повертається до минулого» [1, с. 62]. На противагу космогонічному існує історичне прочитання часу. У цій другій моделі минуле, аби стати історією, відчужується від теперішнього, вкладається в лінійні тексти. Теперішнє також відокремлюється і від майбутнього, яке ще не настало, і, відповідно, не є предметом історії. Подвійний ракурс минулого, космогонічний та історичний, озвучується в романі через образ танцівників катхакалі. Катхакалі – традиційне мистецтво оповіді священних історій через мистецтво танцю, яке з сімнадцятого століття розвивалося в індійському штаті Керала, де й відбуваються

події роману А. Рой. З одного боку, ми бачимо зображення танцівників в аеропорту на рекламних туристичних щитах, на різній продукції, традиційні паперові маски продають у магазині сувенірів тощо. Таким чином, минуле стає об'єктом продажу та споживання, спекуляцією історії та пам'яті. Найяскравіше це стає зрозумілим, коли читач дізнається про те, що танцівники катхакалі танцюють перед іноземними туристами в місцевому готелі: «Вечорами заради місцевого колориту перед відпочиваючими виступали зі скороченою виставою танцівники катхакалі. «Їх уваги надовго не вистачає», пояснювали танцівниками Готельні Працівники. Через це давні оповіді скорочувалися і обрубувалися. Шестигодинна класика перетворювалася у двадцятихвилинний скетч. Вистава відбувалася біля басейну. Поки барабанщики били в барабани і танцівники виконували свій танок, відпочивальники з дітьми бавилися у воді. Поки Кунті на березі річки відкривала Карну таємницю його народження, коханці натирали один одного кремом для засмаги. Поки відьма Путапа напувала малюка Крішну своїм отруйним молоком, поки Бхіма духопелив Духшасану і омивав коси Драупаді в його крові, папаші грали у сублимовано-еротичні ігри зі своїми неповнолітніми доньками» [2, с. 65].

Паралельно в тексті змальований інший бік існування катхакалі в сучасності, що не залежить від зовнішніх обставин, адже його сакральність – у повторюваності давніх ритуалів. Зовсім інші вистави відбувалися в храмі, священній території, і тут наявність глядачів була абсолютно не обов'язковою: «В Айеменемі актори танцювали, щоб змити приниження, яке вони переживали у Серці Темряви. Приниження усічених вистав біля басейну, які розігрувалися для туристів заради виживання. На зворотному шляху із Серця Темряви вони заходили до храму повинитися перед своїми богами. Попросити пробачення за профанацію священних легенд. За розбазарювання самих себе. За осквернення свого життя» [2, с. 115]. Як стверджує авторка далі: «Культура катхакалі з давніх-давен знає, що секрет Великих Історій у відсутності секретів. Тим і прекрасні Великі Історії, що ти їх уже чув і хочеш почути знову. Що ти можеш увійти у них де завгодно і розміститися із зручностями. Що вони не морочать тебе і не лоскочуть нерви. Що вони не дивують тебе непередбачуваними поворотами. Що вони затишні для тебе, як дім, у якому ти живеш» [2, с. 116]. У цій цитаті поєднуються кілька важливих моментів, на яких мені хотілося б зупинитися. По-перше, аналогічний принцип побудови оповіді характерний для самого роману, який дійсно можна читати з будь-якого місця, закінчивши останню сторінку повернутися до найпершої і т. д. Всі події, як я вже зазначила, відомі читачеві від самого початку, а майстерність автора полягає в розгортанні дрібних мікротем, які нанизуються і творять цікаве сплетіння мотивів та сюжетів. По-друге, у наведеній цитаті присутня капіталізація «Великі Історії», що є протиставленням сучасного розуміння історії загалом. Відтак у романі представлено два погляди на історію: як сакральну, повторювану, пов'язану з божественним, та профанну, інституалізовану, характерну для світо-

сприймання колонізаторів та сучасних індійців, що втратили власну національну ідентичність і належать до когорти вигнанців у рідній культурі. Таким персонажем стає Чакко, старший син у родині, який отримав освіту в Британії, одружився з англійкою, а після розлучення повернувся до Айеменему, де очолив фабрику з виробництва консервів, а пізніше, після того, як його колишня дружина й донька приїхали на Різдво до Індії, і їхня донька загинула, він виїздить до Канади, де торгує антикваріатом. Чакко озвучує загальноприйняте бачення історії Індії в постколоніальну епоху, зараховуючи всіх індійців до англофілів: «Історія схожа на старий дім вночі. В якому запалені всі вогні. В якому тихо шепочуться предки. (...) Але увійти туди ми не можемо, – пояснював Чакко, – тому що двері зачинені. А коли ми прислуховуємося, до нас долітає лише шепіт. І зрозуміти, про що вони шепочуть, ми не можемо, тому що наш розум заповонила війна. Війна, яку ми виграли і програли. Найжахливіша із війн. Війна, яка бере у полон мрії і перекроєє їх. Війна, яка примусила нас захоплюватися нашими загарбниками і ненавидіти себе» [2, с. 26-27]. Як бачимо, і стосовно історії в розумінні танцівників катхакалі, і у розумінні Чакко, використано метафору дому. Тільки Чакко не може увійти в цей дім, він для нього зачинений, бо перебуває в минулому, до якого немає вороття, а от для танцівників цей уявний дім – відкритий: «Для Людини Катхакалі ці історії – його діти і його дитинство. Всередині них він виріс. Вони – його батьківський дім, галявини, на яких він бавився. Вони – його вікна і його погляд на світ. Тому, розповідаючи історію, він ставиться до неї, як до своєї дитини. Підзадорює її. Карає її. Відпускає її летіти мильною кулькою. Жартома валить її на землю, потім знову відпускає. Сміється з неї, тому що любить її. Може за кілька хвилин розгорнути перед тобою світи, може зволікати годинами, розглядаючи листочок, що вмирає» [2, с. 116]. Бачимо, як час і простір відновлюються і взаємодіють у сакральній картині світу. Однак, сучасна епоха глобалізації, що прийшла на зміну колонізації, характеризується ще більшою дексакралізацією. Так, із гіркотою авторка оповідає про абсолютну непотрібність катхакалі в сучасному світі, про відмову дітей від батьків, які дотримуються старих законів, і поступово самі деградують. Скажімо, коли відбувається вистава в храмі, танцівники знаходяться під впливом алкоголю та наркотиків, вони відчувають власну безвихідь та неспроможність повернутися в сакральний часопростір без примусової трансформації свідомості. Авторка називає танцівників тими, «хто зависає між небом та землею», іншими словами – між сакральним та про-фанним світом.

Ще одна цікава деталь у зв'язку з цим же мотивом. До мистецтва катхакалі дітей привчив товариш Піллей, керівник комуністичної партії. Він годинами просиджував у храмі з сином та іншими дітьми і пояснював їм значення всіх сюжетів та героїв вистав. Хоча у власному житті він надав перевагу лозунгам та кар'єрі, а от його син на ім'я Ленін, яким він на старості дуже пишався, поїхав з рідного міста в Делі обслуговувати посольства Нідерландів та Німеччини, мав дружину, сина, власний дім і моторолер, але для цього трохи змінив своє ім'я

з Ленін на Левін. Змальовуючи дім товариша Піллея та його родинні стосунки з дружиною та сином, авторка також неодноразово дає зрозуміти, що він дотримується норм традиційної індійської моралі, а комуністичні погляди – це лише профанація задля досягнення певних матеріальних благ.

Поступово образ дому набуває в романі самостійного звучання. Читачі уводяться у світ Айменського Дому – оселі достатньо заможної індійської родини, та Історичного Дому – опустілого будинку колишнього колонізатора, що отуземився. Багатозначним є просторове розташування двох будівель: Айменський Дім облаштований на горі, звідти тринадцятеро сходів веде вниз до ріки, пересікши яку можна потрапити на острів, де знаходився Історичний Дім. Навіть така побіжна картина наштовхує читача на проведення паралелей між зображеним у романі та традиційними уявленнями про світобудову: небо, цей світ, що має певний центр, та потойбічний світ, дістатися до якого можна подолавши певні переходи, а саме річку, що підтверджує думку М. Еліаде: «Побудова людиною будь-якої споруди є у певному сенсі побудовою світу» [3, с. 342]. Колишній профанний простір сакралізується завдяки повторюваності ритуалів упорядкування простору самої оселі та навколишнього простору, що відділяє його від світу хаосу, виокремлює у своєрідну священну територію. Так, авторка багато уваги приділяє опису інтер'єру, у якому знайшли місце меблі, що належали давнім поколінням, та саду, який упорядковувала одна з героїнь Крихітка-кочамма (яка, до речі, отримала освіту з ландшафтного дизайну в Ротчестері). Однією з рис, якою наділений простір навколо будинку, відтак, стає його неоднорідність, специфічна гібридність, що поступово призводить до виродження і десакаралізації Айменського Дому. Гібридність проявляється, скажімо, в екзотичних рослинах, що їх намагається прищепити в незвичному для них кліматі господиня, розташуванні рослин у вигляді лабіринтів, насаджуванні чудернацьких фігур гномів тощо. Після майже 50-річного захоплення садом Крихітка-кочамма залишає його напризволяще, і сад перероджується у своєрідного монстра: «Сад, що був залишений сам собі, став вузлуватим і диким – цирк, в якому звірі забули трюки, яких їх вчили. Бур'ян, який називали «комуністичною травою» (тому що у штаті Керала він так само наполегливий, як і компартія), заглушив екзотичні насадження. Тільки звивисті рослини все росли і росли, як нігті на трупі. Вони проростали крізь ніздрі рожевих гіпсових гномиків і розквітали у їх пустих головах, що надавало їх обличчям здивованого виразу» [2, с. 15].

Причиною відмови від подальшого піклування про простір дому стає захоплення телебаченням, яке абсолютно поглинає час, увагу, усі зусилля господині та її служниці. Антена, що її встановлено на даху будинку, стає символом профанного зв'язку з небесною сферою, місце богів у якій заступили телеведучі та герої серіалів: «Небо кишіло телебаченням. Одягни спеціальні окуляри – і побачиш, як все це кружляє і спускається з неба серед кажанів і перелітних птахів: блондинки, війни, голод, делікатеси, державні перевороти, зафіксовані лаком зачіски. Нові зразки прикрас на груди. Як

все це лине і знижується над Айменом парашутним десантом. Утворює в небі рухомі фігури. Колеса. Вітряки» [2, с. 95]. Цікавою тут виглядає алюзія на Дон Кіхота та його боротьбу з вітряками. Побіжно зазначимо, що в романі відчитується велика кількість посилань на європейські та американські літературні тексти, зокрема Шекспіра, Кіплінга, Конрада, Фітцджеральда тощо. На своєрідну інтертекстуальну стратегію тексту вказує й епіграф із Дж. Берджера: «Ніколи більше окрема історія не буде оповідатися так, ніби вона – неповторна» [2, с. 1]. Що знову ж таки в дивний спосіб перегукується з традицією оповіді танцівників катхакалі та ідеєю Великих Історій. Вочевидь, Серце Темряви, Історичний Дім, стає відсилкою до Конрадового Курца. Є в романі й алюзія на американський фільм «Звуки музики», який герої відвідують напередодні зустрічі гостей із Британії. Тут також подається образ ідеального дому та ідеальної білої родини, на фоні яких герої-індійці відчувають власну меншо-вартість.

Коли до Айменського будинку повертається Рахель, внучата племінниця Крихітка-кочамми, вона стикається з тим, що в будинку всі вікна та дверцята зачиняються, що наштовхує читача на сприйняття цього дому як своєрідного alter-ego історичного дому, про який розповідав Чакко. Крихітка-кочамма замикає дім, відгороджує його від зовнішнього світу настільки прискіпливо, що він перетворюється на осередок анти-простору, а його жителі – на привидів, яких неможливо ні побачити, ні почути.

Історичний Дім, Серце Темряви, як його називали місцеві, відіграє в романі одну з провідних ролей. З одного боку, Рахель та її брат-близнюк Еста в дитинстві вирішили облаштувати на острові свою схованку, куди перевезли речі та деякі іграшки. В останню подорож вони взяли з собою двоюрідну сестру Софі-моль, доньку Чакко. Однак човен перевернувся, і Софі-моль була поглинена водою. Вода тут виступила у своїй сакральній функції поглинання життя, переродження, змивання гріхів. Донька індійця та англійки загинула. Це може бути потрактовано по-різному. У постколоніальному сенсі можемо говорити про відмирання зв'язку між колонізаторами та колонізованими. У сенсі взаємодії сакрального та профанного – про смерть як сакральний перехід у небуття, у потойбічний світ. У романі багато смертей: смерть вітчима Софі-моль Джо, смерть самої Софі, смерть Амму та Велютти. Однак кілька разів авторка повторює ідею зв'язку смерті, як кінця певної часової протяжності, з розривами в просторі у вигляді чорних дір, що відповідають обрисам померлого. Цікаво, що чорні коти – це також лише чорні діри у всесвіті, як вчить близнюків батько Велютти. Чорні діри не зникають назавжди, вони можуть з'являтися і пропадати в певні моменти. Такі ідеї свідчать про єдність потойбічного світу та минулого із подіями теперішніми, а розриви в просторі і часі – про їх сакральність.

З іншого боку, Історичний Дім і річка об'єднали Амму, матір Рахелі та Ести, з представником нижчої касті Велюттою. Після розлучення Амму повернулася в дім батьків, де для неї вже не було місця згідно з індійськими законами. Вона така ж вигнанка і самотниця, як і Велютта з касті недоторканих параванів, які

колись повинні були навіть замітати свої сліди. Їх зв'язок є недопустимим із точки зору традицій, вірувань та моралі в суспільстві. Тому не випадково їх перша зустріч відбувається на березі річки. Амму спускається сходами вниз, образно повертається до першопочатків, до первісного стану речей, до хаосу, де вона очищується від тих ролей, які накладає на неї історія, а повертається в образ першої жінки-спокусниці. Велютта також перед тим, як підійти до Амму, купається в річці, що відповідає очищенню та дає дорогу народженню нового почуття. Опис сцен кохання переміщується на острів, де все живе спостерігає за ними, де кожна травинка має свою душу, свої очі та свій голос. Коханці повертаються на острів щонаочі, і ця циклічність сакралізує даний простір, який тепер так само стає alter-ego Айменемського Дому. Життя героїв перетворюється на існування в між-просторі та між-часі. Однак мораль та історія беруть верх, коли після зникнення дітей поліцейські відшукують на острові Есту і Рахель, які залишилися там переночувати, та Велютту, що також приплив на острів аби відпочити після важких переживань. Адже про його зв'язок з Амму стало відомо її родині. Поліцейські калічать Велютту, звинувачуючи його в загибелі Софі-моль, а Есту пізніше примусять свідчити проти нього. Після смерті Велютти у відділку та похорону Софі-моль життя всіх героїв зазнає кардинальних змін: Амму виганяють із дому, і вона невдовзі помирає в повній самотності, Есту розлучають з сестрою і відправляють назад до батька і т. ін. Для всіх, хто стикається з Історією в Історичному Домі, час зупиняється, всі подальші події є повторенням жаху історії, який вони переживають, їхнє майбутнє виявляється щільно закодованим у теперішньому та минулому. У романі присутнє пряме вказування на зупинку часу, адже в Історичному Домі, навіть коли його переробили під готель для туристів, у землі, в одній з кімнат залишилися лежати дитячий годинник Рахелі, що й досі показує час, коли поліцейські з'явилися на острові та почали мордувати Велютту.

Коли Рахель та Еста стали дорослими й повернулися до Айменемського Дому, їх будинок і сад зазнали виродження, ріка обміліла і втратила силу через плотину, що її збудували, аби вирощувати більше рису на продаж до багатих держав, Історичний Дім перетворили на готель. Усі ці мотиви свідчать про десакралізацію сучасного глобалізованого світу, в якому Індія виявляється заручницею західних держав.

Ще одним виміром профанного в романі стає мова. Від початку мова колонізаторів, англійська, позиціонується як мова престижу, освіти. Дітей змушують говорити англійською, а рідна мова малайлам використовується лише у вузькому колі, для повсякденного спілкування, а отже й одна, й інша мови втрачають сакральність. Найпростіші слова можуть нести в собі загрозу смерті та виправдовувати чийсь злочини, так, як це сталося з Естою. Адже його єдине «так», яким він засвідчив причетність Велютти до загибелі Софі-моль, виправдало поліціантів та заклеїло Велютту. Відтоді Еста відмовився розмовляти. Мовчання стало його власним сакральним простором, у якому він почувався затишніше, ніж у словесному світі. Символічне мовчання Естаппена відсилає нас до

мотиву мовчання як прояву іншості та німого опору системі, що було проаналізовано Г. Ч. Співак у роботі «Чи може підпорядковане промовляти?».

Близнюки Рахель та Еста – метафоричне представлення всесвіту, у якому все існує в двоїстому стані, така собі бінарна опозиція чоловічого та жіночого, землі та неба, землі та потойбіччя, темного та світлого, Заходу та Сходу, які існують у розділеному вигляді в сучасному розумінні, але від природи є одним цілим. Так, у дитинстві близнюки сприймали себе як цілісність: «У ті ранні, смутні роки, коли пам'ять тільки зароджувалася, коли життя складалося лише з Початків без будь-яких Кінців, коли Все було Назавжди, Я означало для Естаппена і Рахелі їх обох в єдності, Ми або Нас – окремо. Ніби вони належали до рідкісного різновиду сіамських близнюків, у яких злиті воедино не тіла, а душі» [2, с. 2]. Переживши травму, що залишила відбиток на їх пам'яті та долі, кожен із них навчився мислити себе окремо від іншого, що є паралельно до самопізнання, до виокремлення себе серед інших та іншого в собі. Зустрівшись через 23 роки, Еста та Рахель вступають у статевої зв'язок, поєднуючись тілесно, вони ділять не радість, а горе, намагаючись у такий фізичний спосіб подолати травму пам'яті, віднайти втрачену єдність, відновити сакральність первинного часопростору: «Вона сіла і обійняла його. Потягла донизу, щоб він ліг поруч. І довго вони лежали. У темряві, без сну. Німота та Спустошеність. Не старі. Не молоді. У життєсмертному віці. Вони були чужинці, що зустрілися випадково. Вони знали один одного іще до початку Життя» [2, с. 160]. Возз'єднання близнюків відсилає читачів і до гріхопадіння перших чоловіка та жінки, і до міфологічних уявлень про ідеальних людей – андрогінів. Алюзії до первісного андрогінізму зустрічаються в тексті на рівні мотиву перевдягання: так, Амму любила переодягатися в чоловічі сорочки та курити сигари. До речі, дух Карі Саїба, колишнього власника Історичного Дому, який також любив курити сигари, за місцевим віруванням ще й досі бродить по острову в пошуках прикурити. Близнюки одного разу переодягаються в жіночі сарі та йдуть до будинку Велютти, де він підтримує їх гру. А вони натомість фарбують йому нігті червоним лаком (образ нігтів у романі перетворюється майже на символ: пофарбовані нігті Велютти – долання межі між жіночим та чоловічим початками; здичавілі рослини, що ростуть, як нігті; у формі нігтів Рахель намагалася розгледіти себе в Есті тощо). З пофарбованими нігтями його і знаходять поліцейські на острові, що викликає їх глузування та ще більші знущання як до представника сексуальних меншин, які, звичайно, знаходяться в Індії під заборною. Низка подібних мікромотивів у романі порушує питання свободи особистого вибору, гендерної політики, гомофобії тощо.

Проблема десакралізації щільно пов'язується А. Рой із релігійним вибором суспільства. Старі індійські боги були усунуті в штаті Керала християнством, християнство ж тільки поглибило процеси зростання зневіри та розколу в суспільстві. Особливої критики зазнає вибір християнства кастою недоторканих у надії на рівність, однак це потягло за собою ще глибше

збідніння цієї касти, оскільки на папері їхні права не потребували опіки держави, а з іншого вони змушені були будувати окремі церкви, мати окремі служби і т. ін. Автор також змальовує простір церкви, у якій відбувається відспівування Софі-моль, створюючи гнітючу хворобливу атмосферу: «На панахиду зібралася майже вся община, і від заупокійного співу жовта церква розпухла, як хворе горло» [2, с. 3], «Скорботний спів поновився, і вдруге був відчитаний той самий скорботний вірш. Знову жовта церква розпухла від гоління, як хворе горло» [2, с. 4]. Рахель, яка спостерігає за тим, що відбувається, навіть ставить смерть сестри під сумнів, оскільки їй здається, що та поворухнулася, отже, Рахель впевнена, що Софі-моль поховали заживо, і вона насправді померла від нестачі повітря, її вбили похорони. З іншого боку, коли померла Амму, церква відмовилася її поховати, і тіло відвезли до електрокрематорію. Кімната Чакко також порівнюється до церкви в ті моменти, коли він починає розводити демагогію і говорити відстороненим голосом, незважаючи на те, чи слухає його хтось чи ні. Таким чином, образ церкви та християнства подається в романі з негативного боку, протиставляється питомо індійським віруванням.

Із християнізацією штату Керала пов'язується і популярність на цій території комуністичного руху: «У структурі свідомості, як стверджували прибічники цієї доволі примітивної теорії, марксизм просто зайняв місце християнства. Якщо Бога замінити Марксом, сатану – буржуазією, рай – безкласовим суспільством, церкву – партією, то мета і характер подорожі залишаться тими ж самими. Біг із перешкодами, у кінці якого обіцяно призь. У той час як індієстському розумові

потрібна більш складна перебудова» [2, с. 34]. Абсолютно профанний образ комуністичного лідера товариша Піллея, який до того ж відмовився допомогти Велютті, в дійсності ж став співучасником його вбивства, лунає додатковим звинуваченням авторки релігійному та політичному вибору Індії.

Наприкінці спробуємо подати ключ до інтерпретації назви роману «Бог дрібних речей»: з одного боку, божественне протиставляється оречевленому, здрибнілому; а, з іншого боку, згідно з індуїзмом, кожна річ має свою душу, божественний задум оживає в речах, душі здатні до переселення з людини в інші субстанції. Уособленням Бога дрібних речей стає Велютта через свою відкритість, справжність та природність. Причому останнє набуває в романі конкретного уособлення: на тілі в героя є світло-коричнева пляма у вигляді сухого листка, який він називає Листком Удачі, що «приносить мусонні дощі, коли настає їх час». Ця фраза без змін повторюється в тексті щонайменше п'ять разів. Як відомо штат Керала залежить від мусонних дощів, і коли їх випадає недостатньо, починається страшна засуха, що призводить до голоду. Саме в сезон мусонів близнюки повернулися до рідної домівки. Таким чином, теми, сюжети, символи в романі щільно сплітаються, підсилюють один одного, творять неповторне плетиво вражень та ідей.

Своєрідним висновком може стати провідна ідея роману про те, що все у світі повторюється, а значить минуле, теперішнє та майбутнє існують тут і зараз. Проблема тільки в тому, який спосіб буття обирає для себе людина, нація, держава в ході історії – сакральний чи профанний.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. / Стефанія Миколаївна Андрусів. – Т. : Джура, 2000. – 340 с.
2. Рой А. Бог мелочей [Електронний ресурс] / Арундати Рой ; [пер. с англ. Л. Мотылева]. – СПб. : Амфора, 2005. – Режим доступу : http://lib.aldebaran.ru/author/roi_arundati/roi_arundati_bog_melochei/.
3. Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения / Мирча Элиаде ; [пер. с англ.]. – М. : Научно-издательский центр «Ладомир», 1999. – 488 с.
4. Элиаде М. Священное и мирское / Мирча Элиаде ; [пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского]. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.