

Санкт-Петербургский государственный университет

На правах рукописи

Маретина Ксения Александровна

**ДРЕВНЕИНДИЙСКИЙ ЭПОС "МАХАБХАРАТА"
КАК СИМВОЛ ИНДИЙСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ
(НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННЫХ ИНДИЙСКИХ
ЛИТЕРАТУРНЫХ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ)**

Научная специальность: 5.9.2. Литературы народов мира

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук
Челнокова Анна Витальевна

Санкт-Петербург

2023

Оглавление

Введение	5
Актуальность темы исследования.....	5
Степень разработанности темы	6
Научная новизна	8
Объект и предмет исследования	9
Цель и задачи исследования	9
Методика и методология исследования	10
Источники и материалы исследования.....	11
Положения, выносимые на защиту	12
Теоретическая и практическая значимость работы	13
Апробация результатов исследования.....	14
1. "Махабхарата" в литературе Индии: переосмысление индийской идентичности через обращение к традиции	16
1.1 Древнеиндийский эпос в основе индийской идентичности.....	16
1.1.1 Теоретические обоснования исследования.....	16
1.1.1.1 "Махабхарата" как текст культурной памяти.....	16
1.1.1.2 Теория адаптации	23
1.1.2 "Махабхарата": специфика и содержание древнеиндийского эпоса	26
1.1.3 Историческая ретроспектива: "Махабхарата" в контексте индийской литературы	34
1.2 "Махабхарата" в контексте постколониальной литературы Индии	44
1.2.1 Роль литературы в пересмотре историографии Индии в постколониальный период.....	44
1.2.2 Переосмысление национальной идентичности в литературе постколониальной Индии	48
1.3 "Великий индийский роман" Шаши Тхарура	52
1.3.1 Композиция	52
1.3.2 Образная система.....	64
1.3.3 Жанровая специфика романа	67
1.3.4 Идейное содержание	72
1.4 "Махабхарата" в современной индийской литературе	80
1.5 Выводы.....	91

2. Гендерный аспект: эволюция женской идентичности через призму феминистских адаптаций "Махабхараты"	94
2.1 Образ героини "Махабхараты" Драупади в древнеиндийском эпосе и современном индийском обществе.....	94
2.2 "Драупади" Пратибхи Рай.....	100
2.2.1 Композиция	101
2.2.2 Образная система.....	102
2.2.3 Идейное содержание	106
2.2.3.1 Гендерная идентичность в романе Пратибхи Рай	106
2.2.3.2 Проблемы, связанные с кастовой и этнической идентичностями	110
2.2.3.3 Философия "Бхагавадгиты" в контексте романа "Драупади" Пратибхи Рай	112
2.3 "Дворец иллюзий" Читры Банерджи Дивакарони.....	115
2.3.1 Композиция	117
2.3.2 Образная система.....	118
2.3.3 Идейное содержание	122
2.3.3.1 Диаспоральная, индивидуальная и гендерная идентичности в романе Читры Банерджи Дивакарони	122
2.3.3.2 Философия "Бхагавадгиты" в контексте романа "Дворец иллюзий" Читры Банерджи Дивакарони	126
2.4 Пересмотр "Махабхараты" с точки зрения <i>écriture féminine</i>	132
2.5 Выводы.....	136
3. Индийская идентичность в контексте кинематографических адаптаций "Махабхараты"	140
3.1 "Махабхарата" в индийском кинематографе	140
3.1.1 Мифологические корни кинематографа Индии	140
3.1.2 Кинематографические адаптации "Махабхараты" в рамках мифологического жанра индийского кинематографа.....	143
3.2. "Махабхарата" в контексте немифологических жанров индийского кинематографа.....	146
3.2.1 Фильм "Политика" Пракаша Джха	147
3.2.1.1 "Махабхарата" и "Политика": фабульное построение	148
3.2.1.2 Образная система.....	151
3.2.1.3 Система отсылок и идейное содержание	154
3.3 "Махабхарата" в современном индийском кинематографе	162
3.4 Выводы.....	175
Заключение.....	179

Список источников и литературы	189
Источники.....	189
Список использованной литературы	192
На русском языке.....	192
На английском языке.....	196
Интернет-ресурсы.....	206

Введение

Актуальность темы исследования

Актуальность данного исследования обуславливается осмыслением памятника санскритской литературы, древнеиндийского эпоса "Махабхарата" как символа идентичности в Индии наших дней через всесторонний анализ современных литературных и кинематографических адаптаций эпоса. Несмотря на обилие трудов, посвященных как "Махабхарате", так и отдельным современным переложениям эпоса, до сих пор не было проведено исследования комплексного характера, в котором на основе рассмотрения адаптаций "Махабхараты" выделялись бы различные подходы к древнеиндийскому эпосу в их корреляции с различными видами индийских идентичностей (такими, как культурная, национальная, колониальная, религиозная, гендерная, этническая кастовая, диаспоральная и др.). В данной работе осуществлено комплексное исследование репрезентативных адаптаций "Махабхараты", на примере которых рассматриваются особенности взаимосвязи "Махабхараты" и различных типов индийской идентичности. Все выбранные для подробного разбора произведения, как литературные, так и кинематографические, описываются и анализируются в российской индологии впервые¹.

В качестве теоретической базы для изучения значения и специфики репрезентации "Махабхараты" в индийской литературе и кинематографе используется теория культурной памяти немецкого египтолога, историка религии и культуры Яна Ассмана (Jan Assmann), основанная на концепции культуры как ненаследственной памяти коллектива советского литературоведа и культуролога Ю. М. Лотмана. С ее помощью впервые как в отечественной, так и мировой индологии "Махабхарата" последовательно рассматривается как текст культурной памяти для современной Индии. Основанное на концептуальном аппарате

¹ Помимо четырёх статей автора данного исследования, в том числе одной статьи в соавторстве с А. В. Челноковой. Статьи указаны в Списке источников и литературы.

литературоведения, с применением подходов, разработанных в рамках постколониальной и гендерной теорий, настоящее исследование характеризуется разнообразием методологических приемов, что обеспечивает всестороннее осмысление "Махабхараты" как символа идентичности в Индии наших дней. Тема идентичности крайне актуальна для современных сообществ по всему миру и имеет особую важность для постколониальных стран, к которым относится Республика Индия.

Степень разработанности темы

Изучению "Махабхараты" посвящены основательные и многочисленные труды отечественных индологов. Данная работа в значительной мере основывается на исследованиях эпосоведов П. А. Гринцера, Я. В. Василькова и С. Л. Невелевой, которые подробно рассматривают проблемы типологии, текстосложения и содержания эпоса. Важным ориентиром для данной работы послужила статья Я. В. Василькова "Махабхарата" как символ индусской и индийской идентичности" (2022).

Стоит также выделить статьи финского эпосоведа и фольклориста Лаури Хонко (Lauri Honko), который исследовал корреляцию таких явлений, как человеческое сообщество, идентичность и национальный эпос.

В процессе исследования привлекались труды Яна Ассмана и немецкого историка культуры Алейды Ассман (Aleida Assmann), в которых ученые излагают теорию культурной памяти, разработанную ими на основе концепции культуры как ненаследственной памяти сообщества авторства советского литературоведа и культуролога М. Ю. Лотмана.

Важной основой послужили литературоведческие труды исследователей, чьи работы характеризуются разнообразием подходов и точек зрения – Н. Д. Гаврюшиной, Киран Будкулей (Kiran Budkuley), А. В. Челноковой, Линды Хатчеон

(Linda Hutcheon), Джули Сандерс (Julie Sanders), Райты Меривирты (Raita Merivirta), Биргит Нейман (Birgit Neumann) и др.

В рамках анализа корреляции "Махабхараты" и различных типов индийской идентичности привлекались статьи отечественных и зарубежных исследователей, посвященные различной, связанной с темой исследования, тематике, включая труды А. Б. Гофмана, И. Ю. Котина, М. Л. Шуб, Стюарта Холла (Stuart Hall) и др.

Стоит отметить изыскания в сфере постколониальных исследований литературоведа и теоретика постколониализма Эдварда Саида (Edward Said), связанные, прежде всего, с критикой ориентализма, а также труды, созданные представителями сформировавшегося в Южной Азии направления Исследования угнетенных (Subaltern Studies) – учёными Гаятри Спивак (Gayatri Spivak) и Гьяном Пракашем (Gyan Prakash).

В работе используются идеи французского литературоведа и теоретика феминизма Элен Сиксу (Hélène Cixous), автора концепции "женского письма", которая оказала большое влияние на дальнейшее развитие гендерной теории, привлекается концепция "ситуативного знания" американского исследователя Донны Харауэй, статьи Джанаки Нейр (Janaki Nair), В. Ванитхи (V. Vanitha), Смрити Сингх (Smriti Singh) и других представителей гендерного направления.

Основой при работе с кинематографическими источниками послужили, прежде всего, труды индийского киноведа М. К. Рагхавендры (M. K. Raghavendra) и культуролога Пурнимы Манкекар (Purnima Mankekar), а также американского индолога Рейчел Двайер (Rachel Dwyer). В целом, представляется важным отметить, что, несмотря на наличие важных исследований, посвященных этой тематике, наблюдается определенный недостаток фундаментальных и всесторонних трудов в области теоретизации индийского кинематографа.

При сопоставлении идейного содержания современных переложений "Махабхараты" с концепциями, изложенными в "Бхагавадгите", важным источником послужил двухтомный труд индийского философа Сарвепалли Радхакришнана (Sarvepalli Radhakrishnan) "Индийская философия" (1956).

Стоит отметить, что при наличии большого количества трудов по различным направлениям, а также статей, посвященных отдельным современным переложениям "Махабхараты", до сих пор отсутствуют масштабные и всесторонние исследования, касающиеся рассмотрения корреляции переложений "Махабхараты" и различных типов индийской идентичности на современном этапе. Также со времени формирования в 1980-х годах теории культурной памяти она не разу не привлекалась для последовательного анализа "Махабхараты" и её переложений.

Научная новизна

Научная новизна исследования обусловлена комплексным подходом к изучению современных переложений "Махабхараты" с применением различных литературоведческих методов, а также, в качестве теоретического обоснования, теории культурной памяти, постколониальной и гендерной теорий. В этом отношении следует отметить, что в то время, как исследование индивидуальной памяти в литературе давно фигурирует в трудах ученых, к изучению литературных репрезентаций коллективной (культурной) памяти они обратились только недавно [Neumann, 2008, p. 333].

Таким образом, комплексный подход и использование различных теорий и методов позволяют произвести настоящее исследование и сделать выводы о причинах и природе специфических реализаций нарратива "Махабхараты" в той или иной адаптации, а также о месте и значении памятника древнеиндийской литературы как для различных сообществ индийского социума, так и для современного индийского общества в целом.

Объект и предмет исследования

В качестве **объекта исследования** выступают современные литературные и кинематографические произведения, основанные на древнеиндийском эпосе "Махабхарата".

В качестве **предмета исследования** выступает взаимосвязь этих произведений с различными типами индийской идентичности.

В целях раскрытия темы освещаются специфика композиции, образной системы, жанровой принадлежности и идейного содержания наиболее значимых и репрезентативных современных индийских литературных и кинематографических произведений, основанных на "Махабхарате", в их историко-культурном и социальном контексте и взаимосвязи с главным источником вдохновения – древнеиндийским эпосом, с выявлением различных типов индийской идентичности, которые эти произведения стремятся переопределить.

Цель и задачи исследования

Цель диссертационной работы заключается в том, чтобы, опираясь на концептуальный аппарат теории культурной памяти, осуществить комплексное исследование особенностей композиции, образной системы, жанровой принадлежности и идейного содержания наиболее значимых современных индийских литературных и кинематографических произведений, основанных на "Махабхарате", в их историко-культурном и социальном контексте и взаимосвязи с главным источником вдохновения – древнеиндийским эпосом, с выявлением различных типов индийской идентичности, которые эти произведения стремятся переопределить, и сделать вывод о роли древнеиндийского эпоса "Махабхарата" как символа индийской идентичности, который посредством участия в формировании облика художественной культуры Индии способствует определению путей её общественно-духовного развития.

Исходя из цели, определены следующие **задачи исследования**:

1. Проследить влияние "Махабхараты" на литературу и художественную культуру Индии и осветить ее значение как символа идентичности в индийском обществе;
2. Произвести анализ особенностей композиции, образной системы, жанровой принадлежности и идейного содержания современных литературных и кинематографических произведений на сюжет "Махабхараты" и определить специфику их корреляции с "Махабхаратой" и с культурно-историческим и общественным контекстом;
3. Выявить типы индийской идентичности, которые современные адаптации "Махабхараты" стремятся переопределить;
4. Осмыслить социально-культурное значение древнеиндийского эпоса "Махабхарата" в современной Индии;
5. Определить функции и особенности "Махабхараты" как текста культурной памяти в современном индийском социуме.

Методика и методология исследования

В диссертационной работе был использован концептуальный аппарат теории культурной памяти, разработанной исследователями Яном Ассманом [Ассман, 2022; Assmann, 2011a; 2011b; 2006; Assmann, Czaplicka, 1995] и Алейдой Ассман [Assmann, 2021] на основе положения о культуре как ненаследственной памяти коллектива, сформулированном Ю. М. Лотманом совместно с Б. А. Успенским [Лотман, Успенский, 1971]. В рамках этого подхода "Махабхарата" рассматривается как текст культурной памяти Индии.

Произведения, созданные на основе главного сюжета древнеиндийского эпоса, рассматриваются в качестве адаптаций, в соответствии с теорией адаптации литературоведов Линды Хатчеон [Hutcheon, 2012] и Джули Сандерс [Sanders, 2015].

Для анализа произведений, основанных на "Махабхарате" в работе применяется комплекс литературоведческих методов, включая метод структурного анализа художественного текста, сравнительно-сопоставительный метод, метод интертекстуального анализа, сравнительно-исторический метод, культурно-исторический метод, социологический метод литературоведения.

Теоретическую и методологическую основу работы составили также труды эпосоведов Я. В. Василькова [Васильков, 2010; 2011; 2022], С. Л. Невелевой [Невелева, 1975; 1991; 1996; 2010; 2014], П. А. Гринцера [Гринцер, 1969; 1974; 1979; 1982] и Лаури Хонко [Honko, 1972; 1996], литературоведа и теоретика гендерных исследований Элен Сиксу [Cixous, Cohen, 1976], литературоведов и теоретиков постколониализма Эдварда Саида [Said, 1979; 2014] и Гаятри Спивак [1981; 2014; 2015], а также киноведов М. К. Рагхавендры [Рагхавендра, 2020; Raghavendra, 2010] и Рейчел Двайер [Dwyer, 2006; 2010], культуролога Пурнимы Манкекар [Mankekar, 1999] и философа Р. К. Радхакришнана [Radhakrishnan, 1956].

Источники и материалы исследования

В качестве основных **источников**, посредством подробного анализа которых рассматривается значение и место "Махабхараты" как символа идентичности в современной Индии, представлены следующие современные литературные и кинематографические произведения индийских авторов, а также авторов индийского происхождения, основанные на сюжете "Махабхараты":

- роман на английском языке "Великий индийский роман" Шаши Тхарура (*The Great Indian Novel*, Shashi Tharoor, 1989);
- роман в переводе с языка ория на хинди "Драупади" Пратибхи Рай (*Draupadī*, Pratibhā Rāy, 1984);
- роман на английском языке "Дворец иллюзий" Читры Банерджи Дивакарони (*The Palace of Illusions*, Chitra Banerjee Divakaruni, 2008);

- фильм на хинди "Политика" режиссера Пракаша Джа (*Rājanīti*, Prakāś Jhā, 2010).

Выбор произведений для анализа обусловлен их значимостью и репрезентативностью для современной культуры Индии, а также популярностью у индийской аудитории.

Также в работе рассматриваются: пьеса на хинди "Слепая эпоха" Дхармавира Бхарати (*Andhā yug*, Dharamvīr Bhāratī, 1954), роман на хинди "Яти" Кханделкара (*Yayāti*, V. S. Khāṇḍekar, 1959), роман на хинди "Парва" Бхираппы (*Parva*, S. L. Bhyrappā, 1979), фильм на хинди "Калиюга" Шьяма Бенегала (*Kalyug*, Śyām Benegal, 1988), англоязычная дилогия – романы "Непобедимый: Бросок костей" (*Ajaya: Roll of the Dice*, 2013) и "Непобедимый: Восхождение Кали. Махабхарата Дурьодханы" (*Ajaya: Rise of Kali. Duryodhana's Mahabharata*, 2015) Ананда Нилакантана, фильм на хинди в переводе с тамили "Карна" (*Karṇan*, Mārī Selvarāj, 2021) и другие репрезентативные литературные и кинематографические адаптации "Махабхараты" со второй половины XX века по наши дни.

Положения, выносимые на защиту

1. Древнеиндийский эпос "Махабхарата" оказал большое влияние на формирование литературы и художественной культуры Индии и является одним из важнейших символов и ориентиров, лежащих в основе идентичности индийского общества;
2. Современные литературные и кинематографические адаптации "Махабхараты" одновременно служат средством функционирования механизма передачи, распространения и адаптации традиции и способствуют инкорпорации новых идей в индийские культуру и общество, в первую очередь, благодаря таким средствам, как актуализация, метафоризация, субъективизация эпического содержания. Этот процесс обеспечивает сохранение и обновление различных типов индийской идентичности;

3. В современном индийском обществе "Махабхарата" коррелирует с различными типами идентичности (культурным, национальным, постколониальным, гендерным, кастовым, этническим, диаспоральным и др.), что можно выявить при анализе литературных и кинематографических адаптаций "Махабхараты". Адаптации древнеиндийского эпоса одновременно актуализируют памятник санскритской литературы и выступают проводником для переопределения различных типов индийской идентичности;

4. Учитывая роль "Махабхараты" в формировании облика художественной культуры и определении путей общественно-духовного развития Индии, ее можно рассматривать как сложный социокультурный феномен и как текст культурной памяти индийского общества, который осуществляет для этого общества в целом и для отдельных составляющих его групп, прежде всего, идентификационную функцию, а также стабилизационную, объяснительную, легитимизирующую и компенсаторную функции;

5. "Махабхарату" можно охарактеризовать как формирующий культурный текст Индии², т. е. текст, который постоянно воспроизводится и репродуцируется обществом и который служит конструированию самовосприятия [Assmann, 2006, p. 76] как индийского общества в целом, так и отдельных его сообществ.

Теоретическая и практическая значимость работы

Практическая значимость работы определяется тем, что ее результаты могут быть использованы для дальнейших исследований в области эпосоведения, литературоведения, киноведения, культурологии и истории Индии, а также в сфере междисциплинарных исследований; для написания учебников, учебных пособий, при создании теоретических курсов по индологии. Помимо этого, результаты

² Согласно определению, данному автором теории культурной памяти Яном Ассманом, "формирующие тексты конструируют образ группы и варьируются от племенных мифов и саг о происхождении до литературных произведений Гомера и Вергилия, Данте и Шекспира, Мильтона и Гёте. Путем передачи культурных текстов общество или культура воспроизводит себя в своей "культурной идентичности" через поколения" [Assmann, 2006, p. 76].

диссертационной работы могут быть полезны в дальнейших исследованиях литературы, культуры, а также темы идентичности в Индии, при сравнительном анализе значения литературы в формировании облика художественной культуры и путей общественно-духовного развития народов мира, при изысканиях в сфере теории культурной памяти, теории адаптации, постколониальной и гендерной теорий.

Апробация результатов исследования

Основные положения диссертации были апробированы в ряде выступлений на международных научных конференциях:

1. IV международная научная конференция "Современное искусство Востока. Вызовы и реакции", Государственный институт искусствознания, Государственный музей Востока, НИУ "Высшая школа экономики" и Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, Москва, 2022.
2. Первая международная научно-практическая конференция "Искусство на Востоке и Восток в Искусстве (ИВВИ): от традиционных форм к современным арт-практикам", ИВ РАН, Москва, 2022.
3. Международная научно-практическая конференция "Слово и культура без границ: аксиологический аспект", Дальневосточный федеральный университет, Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока Дальневосточного отделения Российской академии наук и Институт иностранных языков Хулуьмбуирского института, Владивосток, 2022.
4. Вторая международная конференция "Дубянские чтения", Института классического Востока и античности НИУ ВШЭ, Москва, 2022.
5. Международный конгресс антропологических и этнологических наук IUAES 2021 Yucatan, Мексика, 2021.

6. Первая международная конференция "Дубяньские чтения" под эгидой Центра исследования философии и культуры Индии "Пурушоттама", РУДН, Москва, 2021.

7. Радловские чтения, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого Российской академии наук (Кунсткамера), Санкт-Петербург, 2021.

Положения диссертации изложены в четырёх публикациях:

1. Maretina K. A. Novel "The Palace of Illusions" (2008) by Chitra Banerjee Divakaruni as an Example of Cross-cultural Hybridization // Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies. 2022. Vol. 14. No. 4. P. 667-678.

2. Maretina K. A. Philosophy of the ancient Indian epic *Mahābhārata* in the context of the novel *Draupadī* (1984) by Pratibhā Rāy. Russian Linguistic Bulletin. 2022. № 3 (31).

3. Маретина К. А. Актуализация "Махабхараты" в фильме "Политика" Пракаша Джха. 2021. Журнал "Кунсткамера". 2021. Номер 3 (13). С.133-146.

4. Маретина К. А. Челнокова А. В. Синтез традиции и современности в "Великом индийском романе" Шаши Тхарура. 2015. Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 13: Востоковедение. Африканистика. (3) С. 123-133.

1. "Махабхарата" в литературе Индии: переосмысление индийской идентичности через обращение к традиции

1.1 Древнеиндийский эпос в основе индийской идентичности

1.1.1 Теоретические обоснования исследования

1.1.1.1 "Махабхарата" как текст культурной памяти

Для корректного рассмотрения вопроса о взаимосвязи "Махабхараты" и индийской идентичности представляется необходимым дать теоретическое обоснование исследования и интерпретацию основных понятий, которые позволяют продемонстрировать особенности взаимосотнесенности "Махабхараты" и индийской идентичности в наши дни, к которым я буду периодически апеллировать в рамках своей работы, это *эпос, идентичность, традиция, текст, интертекстуальность, адаптация, апроприация, культурная память и культурный текст*.

Финский фольклорист и эпосовед Лаури Хонко (Lauri Honko), уделяющий в своих исследованиях большое внимание роли, которую играют эпосы в различных сообществах и тому, как они связаны с идентичностью, рассматривает *традицию* как культурный потенциал или ресурс, и определяет культуру, учитывая ее внутреннее разнообразие, не по ее содержанию, а по функции: культура заключается в том, как люди видят, действуют и думают, и представляет собой систему [Honko, 1996, p. 19-20]. Когда традиция трансформируется в культуру, определенные элементы традиции становятся актуальными для сообщества здесь и сейчас, интегрируются в его образ жизни. Соотнесение конкретной традиции с понятием идентичности является шагом в сторону систематизации и концентрации этой традиции, при этом процесс трансформации идет от традиции к культуре и далее от культуры к традиции [Honko, 1996, p. 19-20].

В контексте идентичности часть традиций, которые в рамках культуры приобрели системный характер, превращаются в своего рода эмблемы, становятся репрезентативными символами сообщества. Каждый из таких элементов в

соотнесенности с другими начинает означать больше, чем самое себя, поскольку с этого момента несет символическое значение. Символы функционируют в сфере сакрального. Они являются носителями значений и эмоций, которые сплачивают сообщество в контексте общей идентичности. Исходя из вышесказанного, *групповую идентичность* можно определить как совокупность ценностей, символов и эмоций, объединяющих людей посредством непрерывающегося согласования, в их осознании общности, принадлежности и ощущения отдельности "нас" от "них" [Honko, 1996, p. 20], т.е. представителей нашего сообщества от представителей других сообществ – "Других".

Принимая во внимание великое разнообразие и гетерогенность эпических традиций мира, Хонко предложил функциональное определение *эпоса*: "эпосы — это великие повествования об образцах, изначально исполняемые профессиональными сказителями как мега-нарративы, которые превосходят по длине, силе выражения и значимости содержания другие повествования и функционируют как источник репрезентаций идентичности в традиционном сообществе или группе, которая является реципиентом эпоса" [Цит. по: Foley, 2004, p. 181].

Таким образом, эпос как один из символов идентичности играет большую роль в структурировании и фокусировании идентичности сообщества [Honko, 1996, p. 21-22], выступая "сагой идентичности" [Цит. по: Honko, 1996, p. 21]. Создание нарративов об идентичности, происхождении, истории и сообществе играет решающую роль в формировании нации [Bell, 2003, p. 69]. Вместе с тем, участвуя в создании определенного сообщества, эпос одновременно создает представление об инаковости, контрасте и дистанцированности этого сообщества от других групп [Honko, 1996, p. 21].

Отметим, что о значении эпоса для формирования нации говорили еще исследователи XIX века. Так, согласно Георгу Вильгельму Фридриху Гегелю (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), "все мировоззрение и объективность нации, представляемые в своей объективирующей форме как нечто действительно

происшедшее, составляют, следовательно, содержание и форму эпоса в его собственном смысле" [Цит. по: Honko, 1996, р. 29]. Хонко видит в этом высказывании одно из самых ранних определений эпоса как "песни истины" – то есть нарратива, транслирующего базовые ценности и ориентиры определенного сообщества [Honko, 1996].

Согласно *теории культурной памяти*³, один из ключевых аспектов, помогающих связать воедино идею коллективной национальной идентичности, заключается в том, что нации демонстрируют форму коллективной (надындивидуальной) памяти, благодаря которой частично конструируется нация [Bell, 2003, р. 69]. Идентификация какой-либо группы предполагает ее самоотождествление с каким-либо основанием – социальным, историческим, культурным, этническим, ценностным; содержательно и структурно такое основание выстраивает память [Шуб, 2016, с. 72]. Представление об общих идеях, ценностях и интерпретациях, касающихся либо реальных событий (например, борьба за независимость Индии от Британской империи), либо древних нарративов (национальный эпос) помещает коллектив внутри общей истории, постоянно подтверждаемой и воспроизводимой посредством значимых ритуалов и символов. Эта память действует как мощная объединяющая сила, связывающая воедино разрозненных членов нации, демаркирующая границу между членами нации и не принадлежащими ей индивидами, т.е. между "ними" и "нами". Такие связывающие сообщество воспоминания могут передаваться из поколения в поколение, перемещаясь в различных исторических контекстах. О важности памяти для культуры писал советский литературовед Ю. М. Лотман: "каждая культура создает свою модель длительности своего существования, непрерывности своей памяти", "поскольку культура осознает себя как существующую, лишь идентифицируя себя с константными нормами своей памяти, непрерывность памяти и непрерывность существования обычно отождествляются" [Лотман, Успенский, 1971, с. 330].

³ Культурная память — это сконструированное понимание прошлого, которое передается от одного поколения к другому через тексты, устные традиции, памятники, обряды и другие символы.

Предположительно связывающие определенное сообщество воспоминания можно изобретать, перенимать и приукрашивать, хотя чаще всего они словно приобретают собственную жизненную силу и встраиваются в самую материальную и психологическую ткань нации [Bell, 2003, p. 69-70]. Память является центральной силой, с помощью которой конструируется идентичность, поскольку каждая форма идентичности, будь то идентичность коллективная или индивидуальная, благодаря связующей роли памяти несет в себе представление о своем прошлом и своем будущем [Цит. по: Bell, 2003, p. 70]. Культурная же память, согласно исследователю Судхиру Какару (Sudhir Kakar), – это воображаемая основа для чувства *культурной идентичности* [Kakar, 2007, p. 209].

В своей статье "О семиотическом механизме культуры" Ю. М. Лотман дает определение *культуре* через память и через *тексты*. Так, он определяет культуру как ненаследственную, долгосрочную память коллектива; культура состоит из текстов памяти, которые являются элементами культуры [Лотман, Успенский, 1971, с. 328-330]. Кроме того, согласно ученому, "культура вообще может быть представлена как совокупность текстов; однако с точки зрения исследователя точнее говорить о культуре как о механизме, создающем совокупность текстов, и о текстах как о реализации культуры" [Лотман, Успенский, 1971, с. 333].

Немецкий исследователь Ян Ассман, чья теория культурной памяти основывается на концепции культуры как наследственной памяти Ю. М. Лотмана, использует понятие коллективной памяти как общее понятие надиндивидуальной памяти, выделяя внутри него коммуникативную (повседневную, связанную с недавним прошлым) и культурную память [Ассман, 2022]. Культурную память Ассман толкует как память, которой "присуще нечто сакральное" [Ассман, 2022, с. 55]. Через обращение к прошлому обосновывается не что иное как идентичность группы, которая сама по себе не является "повседневной"; коллективным идентичностям присуща торжественность, приподнятость над уровнем повседневности [Ассман, 2022, с. 55]. Ассман относит к фигурам культурной памяти мифы. Он считает, что "для культурной памяти важна не фактическая, а

воссозданная в воспоминании история, и только она", в то время как "миф — это обосновывающая история, историю, которую рассказывают, чтобы объяснить настоящее исходя из его происхождения" [Ассман, 2022, с. 55]. Таким образом, Ассман трактует *миф* крайне широко: прошлое, закрепленное в памяти до состояния обосновывающей истории, есть миф независимо от того, фиктивно оно или действительно [Ассман, 2022, с. 80]. Посредством культурной памяти прошлое превращается в нарратив; такой нарратив всегда функционален, его функция заключается в обосновании преемственности идентичности группы [Ассман, 2022, с. 80]. Представляется, что формулировка Ассмана соотносима с интерпретацией Хонко, где он определяет эпос как *мега-нарратив*, функционирующий "как источник репрезентаций идентичности в традиционном сообществе или группе, которая является реципиентом эпоса" [Цит. по: Foley, 2004, p. 181].

Согласно Ассману, любая культура состоит из *культурных текстов*, которые он трактует как семантические единицы, закодированные в символических формах, в число которых он включает, помимо вербальных текстов, образы, жесты, танцы, обряды, фестивали, обычаи и др. Ассман подразделяет культурные тексты на нормативные (кодифицируют правила поведения) и формирующие (конструируют образ сообщества). И те, и другие связывают сообщество, при этом, "формирующие культурные тексты формируют образ группы и варьируются от племенных мифов и саг о происхождении до литературных произведений Гомера и Вергилия, Данте и Шекспира, Мильтона и Гёте" [Assmann, 2006, p. 76]. Таким образом, "путем передачи культурных текстов общество или культура воспроизводят себя в своей "культурной идентичности" из поколения в поколение" [Assmann, 2006, p. 76].

Представляется, что концепция Хонко об эпосе как мега-нарративе сообщества и теория Ассмана о культурной памяти, в рамках которой эпос может рассматриваться как одна из ее текстов, не противоречат одно другому, а скорее дополняют друг друга. Для настоящего исследования важно то, что обе эти концепции определяют свой объект изучения именно через понятие *идентичности группы*.

Концептуальный аппарат, разработанный Ассманом, может быть использован для рассмотрения того, как происходит в обществе сохранение и передача эпоса как одного из текстов, образующих его культурную память. С точки зрения теории культурной памяти важно то, при каких обстоятельствах, с какими устремлениями и посредством каких процедур древний нарратив вновь вписывается в дискурс нации или другого сообщества, которое стремится укрепить/пересмотреть свою идентичность с точки зрения настоящего и будущего [Kern, 2022, p. 135].

Следует заметить, что само по себе понятие *идентичности* является сложным и дискуссионным конструктом. Соотношение различных идентичностей является важной проблемой современной науки. В современных обществах идентичность носит множественный характер, поэтому уместно говорить об *идентичностях* во множественном числе, об идентичностях разного рода и масштаба. В связи с этим вопрос об их взаимосвязи, сочетании и взаимодействии становится особенно важным. Большое значение приобретает то, как более частные идентичности включаются в более широкие и как более широкие интегрируют в себе более частные. В сегодняшнем мире можно наблюдать соперничество, конкуренцию, борьбу различных идентичностей. Очевидно, что для различных макрообществ главной задачей становится не только конструирование и укрепление общенациональной идентичности, но и гармоничное взаимодействие с другими идентичностями [Гофман, 2010, с. 250]. В рамках исследования современных адаптаций и переложений "Махабхараты" я буду обращаться к различным формам индийской идентичности, включая *культурную, национальную, постколониальную, гендерную, этническую, религиозную, кастовую, диаспоральную, индивидуальную*.

Исследователь Стюарт Холл (Stuart Hall) предостерегает от упрощенного подхода к пониманию идентичности как таковой: "Возможно, вместо того, чтобы говорить об идентичности как о свершившемся факте, мы должны рассматривать идентичность как производство, которое никогда не завершится, всегда находится

в процессе и всегда конструируется изнутри, а не снаружи, репрезентации" [Hall, 2015, p. 222]; идентичность не статична ни в одном из смыслов этого термина; она динамична, развивается и, следовательно, ситуативно реагирует на требования, предъявляемые к ней носителями этой идентичности [Цит. по: Ghosh, Abdi, Naseem, 2008, p. 58]. Такое понимание идентичности коррелирует с концепцией Ассмана, который рассматривает культурную память как процесс [Ассман, 2022].

Исходя из вышеобозначенных трактовок, учитывая многообразие и динамичность таких конструктов, как идентичность и культурная память, в данном исследовании функционирование эпического нарратива как текста культурной памяти в его взаимодействии с идентичностью (идентичностями) рассматривается как сложный динамический процесс.

Немецкий литературовед Биргит Нейман (Birgit Neumann) считает память одной из важнейших тем в мировой литературе и указывает на то, что многие литературные произведения посвящены тому, как отдельные личности и сообщества помнят свое прошлое и строят свои идентичности на основе этих воспоминаний [Neumann, 2008, p. 333]. В этих текстах демонстрируется присутствие прошлого в настоящем, исследуется отношение между прошлым и настоящим, а также отображаются многочисленные функции, которые выполняют воспоминания для конструирования идентичностей. Многие художественные произведения не только демонстрируют то, как работает человеческая память, но также излагают истории, которые как отдельные личности, так и целые культуры рассказывают о своем прошлом с тем, чтобы ответить на вопрос "кто я?" или "кто мы?". Таким образом, согласно Нейманн, многие произведения литературы можно рассматривать как созданные воображением их создателей реконструкции прошлого в ответ на нужды настоящего [Neumann, 2008, p. 334].

При этом художественные тексты не имитируют существующие версии прошлого, а производят прошлое, которое должны описывать, создавая, тем самым, благодаря процессу отбора и редактирования имеющихся элементов и конфигураций культурной памяти, новые модели для памяти [Neumann, 2008, p.

334]. Посредством нарративных приемов осуществляется творческое переосмысление работы памяти, что приводит к созданию в рамках литературного произведения нового взгляда на прошлое; это творческое переосмысление может влиять на понимание читателями их культурного наследия, и таким образом преобразовать преобладающие в обществе представления об истории, прошлом и культурном наследии. То есть, модели памяти, созданные в рамках художественных произведений, могут влиять на культуру памяти общества, а литература, посредством своих специфических художественных приемов, становится проводником изменений в культуре и обществе.

Для данного исследования также значимо то, что современные литературоведческие подходы фокусируются на художественных особенностях и методах конструирования памяти не только в литературе, но и в кинематографе. Одно из важных постулатов теории повествования заключается в том, что нарратив — это своего рода организация текста, которая должна быть актуализирована, хоть в письменном виде (например, в романе или рассказе), хоть в фильме средствами кинематографа, хоть в комиксе, хоть на сцене [Chatman, 1980]. Значительное место в теории повествования занимает такое свойство нарратива, как возможность перехода/перевода определенной нарративной формы в другую [Chatman, 1980, p. 122]; так, нарратив "Махабхараты" может быть передан как специфическими средствами литературы, так и кинематографа, комикса и других видов искусства.

1.1.1.2 Теория адаптации

Согласно наблюдению канадского литературоведа Линды Хатчеон (Linda Hutcheon), адаптация может рассматриваться и как процесс, и как продукт [Hutcheon, 2012, p. 7]. Британский литературовед Джули Сандерс (Julie Sanders) в своем исследовании "Теория адаптации" различает *адаптации* и *апроприации*: адаптация чаще всего сообщает о своей связи с исходным текстом либо через свое название, либо через прямые отсылки к этому тексту; апроприация же, как правило,

характеризуется более решительным отходом от оригинального текста [Sanders, 2015, p. 35]. Однако, исследователь справедливо отмечает, что лексика, которая используется учёными в рамках теории адаптации, отличается лабильностью; так, в отношении переработки текстов прошлого используются такие термины, как *вариация, версия, интерпретация, подражание, переложение, апроприация, переосмысление* и многие другие [Sanders, 2015, p. 5; Desmet, Iyengar, 2015]. При этом тексты, описываемые при помощи одних и тех же терминов, нередко оказываются совершенно разными по своей направленности [Sanders, 2015, p. 22].

Линда Хатчеон выделяет три аспекта в определении феномена адаптации: адаптация как продукт представляет собой развернутое переложение, которое также можно назвать "перекодировкой" и которое нередко включает в себя смену жанра (например, переложение эпоса в виде романа), вида искусства (например, переложение эпоса в виде фильма) или позиции (например, изложение истории с другой точки зрения); адаптация как творческий процесс всегда включает в себя как повторное истолкование, так и повторное создание, и, в зависимости от точки зрения исследователя, воспринимается как апроприация или как воссоздание исходного текста; наконец, с точки зрения процесса рецепции, адаптация представляет собой форму интертекстуальности: мы воспринимаем адаптации как палимпсесты благодаря нашей памяти о других произведениях, которые резонируют посредством повторения с вариациями [Hutcheon, 2012, p. 7-8] (так, новая адаптация "Махабхараты" в форме фильма будет восприниматься по-разному аудиторией, которая знакома со многими другими кинематографическими и иными адаптациями эпоса и аудиторией, которая впервые сталкивается с адаптацией "Махабхараты"). Примечательно, что в то время как Джули Сандерс рассматривает адаптацию и апроприацию как различные явления, Линда Хатчеон определяет адаптацию в том числе через понятие апроприации.

Адаптации нередко сравниваются с переводами; согласно Линде Хатчеон, точно так же, как не существует дословного перевода, не может быть и дословной адаптации [Hutcheon, 2012, p. 16]. В тех случаях, когда адаптация производится в

рамках другого вида искусства, она становится также ремедиацией, то есть специфическим переводом из одной знаковой системы (например, слова) в другую (например, изображение) [Hutcheon, 2012, p. 16]. Другой вариант подхода к явлению адаптации – это рассмотрение ее в качестве парафразы [Hutcheon, 2012, p. 17], т. е. пересказа, переложения определенного текста другими словами.

Таким образом, можно сделать вывод о большом разнообразии терминологии и трактовок понятия *адаптация* и связанных с ней явлений.

С точки зрения Линды Хатчеон, исследования адаптаций сводятся, прежде всего, к сравнительным исследованиям [Hutcheon, 2012, p. 6]. Хотя адаптации сами по себе являются эстетическими объектами, они могут быть теоретизированы в качестве адаптаций только как двойные или многослойные произведения; таким образом, интерпретировать адаптацию означает, в некотором смысле, относиться к ней не как к произведению как таковому, а как к тексту, как к многоголосой «стереофонии отголосков, цитат, отсылок» [Цит. по: Hutcheon, 2012, p. 6]. Это суждение созвучно с более ранним определением адаптаций как "специфически многослойных текстов" [Цит. по: Leitch, 2008, p. 75], данным американскими киноведами Дадли Эндрю (Dudley Andrew) и Робертом Стэмом (Robert Stam).

Обращение Хатчеон к адаптации как к тексту перекликается с наблюдением российского литературоведа Ю. М. Лотмана, который писал о возможности трактовать любое произведение искусства как текст, созданный на вторичном (по отношению к первому, естественному) языке [Лотман, 1970, с. 16], т. е. воспроизводить его при помощи специфических для определенного вида искусства средств. Подчеркивая многообразие всевозможных толкований художественных текстов, ученый указывал, что "исполнительские трактовки роли, музыкальной пьесы, одного и того же сюжета в живописи (например, "мадонна с младенцем") и т. п. могут с одной позиции восприниматься как повторения одного текста <...>, как варианты одного инвариантного текста или же — с другой — как разные и даже взаимопротивопоставленные тексты" [Лотман, 1970, с. 72].

Произведения, основанные на "Махабхарате", также допускают различные трактовки; их можно рассматривать и как переложения, и как вариации оригинального сюжета древнеиндийского эпоса, и наконец, как самостоятельные произведения. Представляется справедливым положение Линды Хатчеон о том, что, чтобы функционировать как адаптация, адаптация должна рассматриваться как адаптация [Цит. по: Leitch, 2008, p. 76]. При всей гибкости и размытости таких понятий как адаптация и апроприация, Джули Сандерс указывает на одну постоянную и общую для них черту, а именно "внутренне присущее чувство игры, частично порожденное осознаваемым нами чувством сходства и различия между текстами, к которым происходят отсылки, и связанного с этим взаимодействия ожидания и удивления" [Sanders, 2015, p. 34]. В данном исследовании произведения, созданные на основе главного сюжета "Махабхараты", будут рассмотрены как адаптации, т.е. как художественные тексты в своей взаимосвязи с общим для них источником вдохновения — древнеиндийским эпосом.

1.1.2 "Махабхарата": специфика и содержание древнеиндийского эпоса

"Махабхарата" — индийский эпос, памятник древней культуры, удивительный во многих отношениях, во многом уникальный. Это произведение колоссального объема, которое многие века существовало лишь в устной традиции; его истоки теряются в начале первого тысячелетия до нашей эры. Лишь в III – IV веках н. э. происходит письменная фиксация текста, осуществлена она была в нескольких, порой различных в весьма важных моментах, редакциях. В "Махабхарате" есть свидетельства того, как сам эпос представляет историю сложения своего текста [Невелева, 2010, с. 303]. В соответствии с традицией, формирование эпоса происходило стадийно, что подтверждается исследованиями ученых [Васильков, 2010, с. 34]. В содержании "Махабхараты" обнаруживают три типологически разнородных слоя: *архаический*, *классико-героический* и более поздний *религиозно-дидактический*. "Махабхарата" обладает

сложной структурой и имеет гетерогенное содержание, которое, используя сравнение из области археологии, можно охарактеризовать как "смешанный культурный слой" [Васильков, 2010, с. 35]: это содержание включает в себя *религиозно-дидактический, исторический, мифический, ритуальный* материал и т.д. Не случайно одной из важных проблем, связанных с "Махабхаратой", была проблема ее типологической характеристики; в эпическом нарративе, существовавшем на протяжении тысячелетий, отразилась вся динамика развития эпоса и его движения от одного типа к другому, и потому "Махабхарату" можно охарактеризовать как "памятник, прошедший через стадию классической героики и частично трансформировавшийся в религиозно-дидактическую эпопею, но при этом сохранивший ряд особенностей, присущих эпосу на архаической стадии" [Васильков, 2010, с. 338].

Название эпоса переводят как "Великая битва потомков Бхараты"⁴; в центре ее сюжета – братоубийственная война между двоюродными братьями Пандавами и Кауравами, закончившаяся истреблением последних. В "Махабхарате" повествуется о вражде, приведшей к войне, между сыновьями Панду (Пандавами) и его брата Дхритараштры (Кауравами).

По проклятию некоего мудреца Панду не мог иметь детей, и потому его первая жена, Кунти, владевшая божественным заклинанием, вызвала одного за другим различных богов и родила от них Юдхиштхиру, Бхимасену и Арджуну. Затем она передала заклинание второй жене Панду Мадри, которая от небесных братьев Ашвинов родила близнецов Накулу и Сахадеву. Еще до брака с Панду Кунти использовала заклинание и родила от бога солнца Сурьи сына Карну. Корзинку с Карной она отправила по реке, мальчика подобрал и воспитал колесничий Дхритараштры.

Вскоре после рождения сыновей Панду умер, и царём в Хастинапуре стал его слепой брат Дхритараштра. У Дхритараштры и его супруги Гандхари были одна

⁴ Бхарата (санскр. Bharata) – легендарный царь, родоначальник рода Бхаратов (Bhārata), к которому относятся Пандавы и Кауравы.

дочь и сто сыновей, которые по одному из своих предков именовались Кауравами, среди них царь особенно отличал и любил своего первенца Дурьодхану. Долгое время Пандавы и Кауравы вместе воспитывались при дворе Дхритараштры. Однако Дурьодхана хотел сам царствовать в стране, и всячески старался погубить Пандавов, что ему, однако, не удалось.

Пандавы приняли участие в сваямваре царевны Драупади, Арджуна вышел победителем, после чего, по велению Кунти, Драупади стала общей женой всех пятерых братьев. Вместе с ростом могущества и славы Пандавов росли зависть и ненависть к ним Дурьодханы. Он послал Юдхиштхире вызов на игру в кости, от которого тот не вправе был уклониться, и проиграл всё Кауравам. Дхритараштра возвратил Пандавам проигранное, однако приглашение и игра повторились. В результате проигрыша Пандавы должны были много лет провести в изгнании.

Когда они вернулись, Дурьодхана не стал возвращать им царство. Битва между Пандавами и Кауравами стала неизбежной. Племена и царства всей Индии разделились на две части, поддерживая ту или иную сторону. Перед началом боя Арджуна, объезжая войска на колеснице, возничим которой был его друг Кришна, видя в лагере противников своих учителей, родичей и друзей, отказался сражаться против них. Тогда Кришна произнес ему своё наставление, получившее название "Бхагавадгита" (*Bhagavad Gītā*, санскр. "Божественная песнь"), убедив тем самым Арджуну в необходимости взяться за оружие.

В многочисленных боях и поединках на поле Куру (Курукшетре) один за другим погибли все вожди Кауравов, а в последний день битвы от руки Бхимасены — Дурьодхана. Победа Пандавов казалась безоговорочной, от бесчисленного войска Кауравов остались в живых лишь трое: сын Дроны Ашваттхаман, Крипа и Критаварман. Ночью этим трём воинам удалось пробраться в спящий лагерь Пандавов и истребить всех своих врагов за исключением пяти братьев-Пандавов и Кришны.

Цена победы оказалась велика. Погибло огромное число воинов-*кишатриев*, тем самым был исполнен замысел богов, чья цель заключалась в том, чтобы

облегчить ношу перенаселенной Земли. После битвы произошло примирение Пандавов с Дхритараштрой.

Юдхиштхира был коронован в Хастинапуре и долгое время мудро правил в стране, а затем, назначив своим преемником на троне внука Арджуны Парикшита, вместе с братьями и Драупади покинул царство и ушел подвижником в Гималаи. Один за другим не выдержали тяжкого пути и пали в снегах Драупади, Сахадева, Накула, Арджуна и Бхимасена. У священной горы Меру оставшегося единственным в живых Юдхиштхиру встретил царь богов Индра и с почётом проводил его на небо.

На небесах Юдхиштхира, вопреки своим ожиданиям, увидел не своих братьев и жену, а блаженствовавших Дурьодхану и других Кауравов. Узнав, что его братья мучаются в преисподней, Юдхиштхира отказался от небесного блаженства; он хотел разделить их участь. В преисподней закончилось последнее испытание Пандавов: мрак рассеялся — он оказался иллюзией-майей, а Юдхиштхире, так же как его жене, братьям и другим благородным и храбрым воинам, отныне предстояло вечное пребывание на небесах среди богов и полубогов.

Носителями эпической традиции и сказителями "Махабхараты", по свидетельству самого эпоса, были брахманы. Однако в наши дни благодаря многочисленным исследованиям было доказано, что первоначальными исполнителями и носителями "Махабхараты" были царские колесничие-*суты*, воспевавшие подвиги своих властителей [Невелева, 2010, с. 303]. Первоначально героический эпос постепенно преобразовывался, превращаясь под редакциями брахманов в эпос религиозно-философский и сохраняя при этом многие древние, архаические черты. За века устного существования эпос претерпел значительные изменения, следовательно, только отдельные эпизоды могут быть датированы на основе сравнительных данных. Таким образом, "Махабхарата" не принадлежит определенному периоду, так как она является частью продолжающейся традиции [Thapar, 1989, p. 3], и сам эпос, трансформируясь из героического в религиозно-

философский, и от сут переходя к брахманам, со временем менял как свою форму и содержание, так и свою функцию.

"Махабхарата" имеет рамочную структуру [Negarty, 2007, p. 184], а также обладает огромным множеством включенных в нее сюжетов и отступлений; по сути, это "истории внутри историй внутри историй" [Negarty, 2007, p. 191]. Этот диапазон внутренней аудитории создает инклюзивную и экспансивную среду, которая приглашает и даже побуждает аудиторию к переосмыслению текста, рассмотрению его с разных точек зрения. Таким образом, традиция Махабхараты, взятая целиком (если учитывать также ее многочисленные народные версии), по самой своей нарративной структуре подобна культурной памяти как непрерывному взаимодействию [Negarty, 2007, p. 191].

Культурная память является важным фактором конструирования и сохранения идентичности; этот тип памяти воплощается в объективациях, которые концентрированно хранят смыслы, разделяемые группой людей, принимающих их как должное. Это могут быть тексты, например, священные писания, исторические хроники, а также эпосы и др [Heller, 2001, p. 139]. Культурная память сохраняет запас знаний, из которого сообщество черпает осознание своего единства и своеобразия, выполняет функцию конструирования и сохранения идентичности [Assmann, Czaplicka, 1995, p. 130]. Пока группа людей поддерживает и культивирует общую культурную память, эта группа людей существует [Heller, 2001, p. 139]. Таким образом, существует прямая связь между непрерывностью культурной памяти и выживанием сообщества. "Махабхарату" в этом контексте можно рассматривать как *текст культурной памяти, который сохранился до наших дней*.

"Махабхарата" со временем изменялась и увеличивалась в объеме, точно также как тип идентичности, который символизировал эпос, со временем эволюционировал [Васильков, 2022, с. 223]. Зародившись в северной части междуречья рек Ганги и Ямуны, "Махабхарата" менялась параллельно с трансформацией создавшего ее общества и распространением ведийско-

брахманистской культуры на новые территории. На рубеже II и I тыс. до н. э. ведийские племена с территории современного Пенджаба, где они обитали в более ранний период, переместились в северную часть междуречья Ганги и Ямуны. В этот период, называемый поздневедийским, складываются тексты ведийско-брахманской традиции, начинается формирование "Махабхараты". Согласно Я. В. Василькову, есть все основания считать, что "Махабхарата" уже на этом этапе являлась "одной из составляющих идентичности племени куру (бхаратов) или группы соседствующих племен в северной части бассейна Ганга" [Васильков, 2022, с. 223].

Постепенно эпос вместе с ведийской религией распространился по Северной Индии; так было положено начало санскритизации (брахманизации) – историческому процессу, в ходе которого местные индийские религиозные традиции поглощались брахманской религией. Этот процесс и сейчас продолжается в периферийных зонах распространения индуизма и индийской культуры. Важно отметить, что этот процесс всегда был и остается двусторонним: вливаясь в брахманскую религию, местные народные традиции и предания также оказывали на нее влияние, что является одной из причин большого разнообразия и вариативности индуизма в различных регионах страны. Так, легенды и мифы населения отдельных районов Гималаев, соединяясь с представлениями индуизма, породили особые ритуалы и предания, такие, как традиция *Пандава-лилы* [Sharma, Rawat, 2020], когда, согласно представлениям населения Гархвала и некоторых других районов Гималаев, Пандавы спускаются на землю и воплощаются в участниках представления – своих потомках; тем самым, Пандавы стремятся заново пережить славные моменты своей биографии, и в обмен наделяют своим покровительством деревню, которая дала им эту возможность [Sharma, Rawat, 2020].

В наши дни, когда процессы санскритизации продолжаются на периферии индийской культуры, можно встретить примечательные примеры борьбы за определенную идентичность у народов на границе этого культурного ареала. В

этом свете интересен современный случай *джадов*, у которых Пандавы и Драупади выступают одними из клановых божеств (*kuladevtā*) и покровителей линиджей⁵ [Channa, 2005, p. 71-72], а сами джады заявляют о своем происхождении от Пандавов. Джады – племенная общность, населяющая горную пограничную зону индуистской Индии и буддийского Тибета. Потеря контактов с тибетским населением Китая вследствие Китайско-индийской пограничной войны 1962 года и усиления взаимодействия с индийским и индуистским населением привело к ослаблению их тибетской идентичности. В связи с тем, что Пандава-лила ассоциируется в этом районе Гималаев с кшатрийской идентичностью, участие джадов в Пандава-лиле рассматривается исследователями [Channa, 2005; Sharma, Rawat, 2020] как их попытка идентифицировать себя как кшатриев и как раджпутов в рамках их стремления занять свое место в индуистском социуме. Таким образом, посредством активного участия в индуистском ритуальном действе и притязания на происхождение от героев "Махабхараты", они формируют новую концепцию самости и используют ее в качестве политического средства с целью добиться более широкого принятия себя в индуистском социуме [Channa, 2005, p. 73; Sharma, Rawat, 2020, p. 8].

Другое заслуживающее внимания явление связано с "продвижением" роли Пандавов от клановых божеств (*kuladevtā*) до покровителей деревни (*gram devtā*). Сам этот процесс исследователь данного региона Субхадра Митра Чанна (Subhadra Mitra Channa) рассматривает как политический акт [Channa, 2005, p. 73]. Таким образом, последние несколько десятилетий осуществляется постепенная интеграция джадов в индуистское и индийское общество, чему также способствует политика правительства Индии (например, через предоставление джадам различных льгот как одному из зарегистрированных племен⁶).

⁵ Линидж (англ. lineage, от линия) – экзогамная унилинейная родственная группа, подразделение (низший уровень) клановой (родовой) организации [Кравец, 2014].

⁶ Зарегистрированные племена (Scheduled tribes) — это официальное правительственное обозначение, применяемое к коренным народам, которые не входят в преобладающую индийскую социальную иерархию [Britannica, 2022].

Возвращаясь к истории формирования индийской идентичности, стоит заметить, что в поздневедийский период (ок. 800 – ок. 500 до н. э. [Britannica, 2022]) регион от Гималаев на севере до гор Виндхья на юге получил название Арьяварта – территория расселения ариев, и для этого периода характерно враждебное отношение одновременно и к северо-западу, и к востоку Индии. На востоке Индии в то время происходил расцвет неортодоксальных религий – буддизма и джайнизма. Здесь становится заметно явное противопоставление идентичностей жителей Арьяварты и восточных регионов; в ранних буддийских текстах можно найти свидетельства враждебного отношения к "Махабхарате". Так, одна из джатак (буддийских преданий о предыдущих рождениях Будды) представляет собой пародийный рассказ о Драупади как распутнице, вышедшей замуж за пятерых мужей; существовала целая разновидность буддийских дидактических текстов, изображавшая Пандавов и других персонажей "Махабхараты" как олицетворения различных пороков [Васильков, 2022, с. 226]. В этом отношении можно вспомнить слова исследователя Бриджит Коннелли: эпос – "сага идентичности и, как таковая, сага инаковости" [Цит. по: Nonko, 1996, p. 21]; а единство невозможно без представления об инаковости.

Арьяварта расширялась как на запад и восток, так и всё дальше на юг. Одновременно с арийской культурой на юг проникают находящиеся на пике своего развития в Индии буддизм, джайнизм, а также брахманизм и санскритский эпос. В местах традиционного паломничества *тиртхах*, брахманизм впитывал в себя элементы архаической мифологии, культы местных божеств, аскетическую дидактику и различные философские учения и постепенно трансформировался в индуизм; вместе с ним редактировалась, увеличивалась в объеме и обогащалась "Махабхарата". Я. В. Васильков предположил, что вероятнее всего "именно в эпосе, и именно на путях паломничества возникло новое название для этого единого пространства" — *Bhāratavarṣa* т. е. "земля Бхараты" или "бхаратов" [Васильков, 2022, с. 228], понятие, которое охватывает уже весь Южноазиатский субконтинент. В более поздней сокращенной форме *Bhārat* это название

применяется относительно Индии и сейчас. Следует заметить, что религии традиционно являются величайшими строителями культурной идентичности [Heller, 2001, p. 139]. Именно к этому периоду истории Бхаратаварши относятся создание письменного текста "Махабхараты" и одновременное формирование позднейшего слоя эпоса, в содержании которого участниками битвы между Пандавами и Кауравами становятся царства всех областей Южноазиатского субконтинента. На этом, как полагает Я. В. Васильков, эволюцию стоящих за эпосом исторических типов идентичности можно считать практически завершенной [Васильков, 2022, с. 230].

В целях формирования "имперской идентичности" в централизованной империи Великих Моголов Акбаром (1542 — 1605 гг.) также использовалась "Махабхарата", которую по его приказу перевели на персидский, официальный язык империи. В подготовке перевода участвовали как индуистские пандиты, так и мусульманские богословы, а рукописи перевода были иллюстрированы миниатюрами в стиле могольской школы. Из этого Я. В. Васильков делает вывод о том, что "'Махабхарата' ... несет идею единства Индии и является не только символом идентичности конфессиональной (индуистской), но и в значительной мере символом общенациональной индийской идентичности" [Васильков, 2022, с. 231-232].

1.1.3 Историческая ретроспектива: "Махабхарата" в контексте индийской литературы

Влияние, которое "Махабхарата" оказала на формирование литературы и культуры не только в Индии, но и в сопредельных странах, велико и многообразно. В Средние века "Махабхарата" была переведена и переложена на южноиндийские языки — сначала тамильский, а в XI веке телугу.

Сюжеты эпоса продолжали жить в пьесах и постановках придворных поэтов и драматургов. Именно с эпосом связывал происхождение санскритской драмы

индолог П. А. Гринцер. В его видении, функции эпического певца-*суты* в санскритской драме перешли к *сутрадхаре*⁷: подобно эпическому суге, он вводит зрителей в курс событий, представляем им персонажей, оговаривает место и время действия. При этом большинство сохранившихся до наших дней пьес используют эпические сюжеты и носят явные черты эпического стиля. Таким образом, представляется справедливым положение о том, что эпос был во многом источником и образцом для санскритской драмы. Эта связь была как сюжетная, так и структурная и стилистическая [Гринцер, 1979, с. 18-19].

Из "Махабхараты" и "Рамаяны" черпали свои темы, мотивы и образы подавляющее большинство древних и средневековых драматургов. Некоторые драматурги пытались полностью, пусть и в сокращенной форме, изложить эпический сюжет, другие использовали в своих произведениях какую-либо одну книгу, эпизод или вставную историю. Эти сюжеты были прекрасно знакомы зрителям, однако они не знали, какую окраску автор придаст заведомо известной истории, какими дополнительными характеристиками наделит персонажей, какие новые мысли и чувства вложит в свое произведение.

Так и в наши дни, как справедливо замечает литературовед Линда Хатчеон, в случае современных адаптаций, для автора и аудитории консервативный комфорт узнавания уравнивается непредсказуемостью удовольствия, получаемого благодаря новым различным прочтениям оригинала [Hutcheon, 2012, p. 173].

При том, что, согласно требованию санскритских поэтик, автор должен был следовать эпическому прототипу, он, сохраняя ему верность в целом, был волен варьировать детали, допускать перестановки в ходе событий, вводить или убирать отдельные эпизоды, усложнять или упрощать сюжет [Гринцер, 1979, с. 88].

Так, известный индийский драматург Бхаса, живший ориентировочно во II века н. э., создал восемь пьес на различные сюжеты древнеиндийских эпосов, из них шесть основаны на "Махабхарате". Некоторые из его произведений, при том,

⁷ Сутрадхара (санскр. sūtra-dhāra, букв. "тот, кто держит нити", рассказчик в индийской драме, который готовил сцену и интерпретировал чувства актеров [Britannica, 2022].

что они достаточно строго придерживаются эпического повествования, передают знакомую историю в нехарактерном ракурсе ("Сломанное бедро" (*Urubhaṅgam*), "Участь Карны" (*Karṇabhāram*)), другие существенно отступают от сюжета "Махабхараты" ("Пять ночей" (*Pāñcarātra*)), а в третьих эпический мотив служит, по сути дела, лишь удобным предлогом для введения определенной сцены ("Пьеса о среднем брате" (*Madhyamavyūyam*), "Посланец Гхатоткача" (*Dūta Ghaṭotkaca*)). В каждом случае, подход Бхасы к эпическому источнику отличается своеобразием, отражает специфические стороны его драматургического таланта и проявляет свойственные именно ему художественные решения. Выбрав какой-либо отдельный эпизод главного повествования, этот автор придавал ему законченную драматургическую форму, либо же, отталкиваясь от него, использовал его как источник для создания новой версии или воображаемого продолжения.

В первой книге "Махабхараты", "Книге начала", содержится история о том, как в Бхимасену влюбилась демоница-ракшаси Хидимба, которая родила от него сына Гхатоткачу. Позднее Гхатоткача упоминается только в конце "Махабхараты", когда он сражается на стороне Пандавов на поле Куру и его поражает волшебное оружие Карны. На основе этой сюжетной линии Бхаса создал драму "Пьеса о среднем брате" (*Madhyamavyūyam*), в которой повествуется о встрече Бхимы и его сына-ракшаса в лесу во время тринадцатилетнего изгнания Пандавов. Не узнав друг друга, они сражаются, но ни один не может одержать верх. Тогда они идут к Хидимбе, и в этот момент происходит сцена узнавания.

Таким образом, сюжет этой пьесы фактически полностью придуман Бхасой, при этом опирается на ряд популярных эпико-фольклорных мотивов. Так, автор использовал в своем произведении фольклорный мотив конфликта отца и сына, который хорошо известен по эпосам разных народов мира.

В эпосе этот мотив, как правило, реализуется таким образом, что отец и сын встречаются после того, как сын, не знавший отца или же знавший его лишь в детстве, специально отправляется на его розыски. В "Пьесе о среднем брате" встреча Бхимы и Гхатоткачи происходит совершенно случайно. При этом,

описывая предысторию встречи отца и сына, Бхаса использует сюжет из древнеиндийского ритуалистического текста "Айтарейя-брахмана" (*Aitareya Brāhmaṇa*): в пьесе ракшас по велению матери хочет похитить и отнести ей на съедение сына брахмана, а в ведийском памятнике бедный брахман за сто коров отдает своего сына для принесения в жертву. Вплетая историю из "Айтарейя-брахмана" в свое повествование, Бхаса очевидно стремится избежать беспристрастности оригинала и придать поступкам своих персонажей мотивацию. Например, Гхатоткача объясняет, что посягнуть на жизнь брахмана его заставил лишь приказ его голодной матери, чьим желаниям должно повиноваться [Гринцер, 1979, с. 89].

П. А. Гринцер отмечает, что "Пьесу о среднем брате" отличает уже не эпическая, а "сценическая" трактовка событий, и здесь представлен не один из эпизодов эпоса, изложенный в драматической форме, а пьеса, цельная по своей композиции и способам развертывания сюжета [Гринцер, 1979, с. 93].

Примечательно, что согласно оценкам историков, Бхаса жил около IV-V вв. до н. э., в эпоху первых Гуптов [Varadpande, 1987, p. 41], и одним из правителей этой династии был царь по имени Гхатоткача, что, вероятно, может являться причиной, по которой драматург посвятил две свои пьесы этому второстепенному, казалось бы, эпическому персонажу [Гринцер 1979, с. 93]. И если в "Пьесе о среднем брате" он изображен в несколько комическом ключе, то в "Посланце Гхатоткаче" он выглядит мужественным и благородным воином и в его описании нет и тени иронии.

Как можно видеть, трактовка образов персонажей эпоса в произведениях Бхасы диктовались, вероятнее всего, реалиями его времени, отсылки к которым были понятны его современникам, а также личной художественной интерпретацией автора как представителя своей эпохи. Здесь представляется приемлемой идея Яна Ассмана, согласно которой культурная память работает путем реконструкции, всегда соотнося свои знания с актуальной и современной

ситуацией. Каждый современный контекст относится к этим знаниям по-разному, используя различные трансформации [Assmann, Czaplicka, 1995, p. 130].

Согласно Ассману, "все движения национального пробуждения мобилизуют память о прошлом, которое резко противопоставляется современности и становится воплощением подлинного, призываемого обратно состояния, времени свободы и независимости, для обретения которого нужно стряхнуть "иго чужеземного господства"" [Ассман, 2022, с. 88]. Действительно, начиная с конца XIX века "Махабхарата" и "Рамаяна" становятся тем национальным идеологическим ядром, к которому обращаются индийские просветители – борцы с колониальной властью и чужеродной культурой.

Исследователь Памела Лотспич (Pamela Lothspeich) отмечает, что в последние несколько десятилетий борьбы за независимость в Индии получили распространение произведения на хинди, в которых авторы обращались к идеализированному мифологическому прошлому, черпая свои сюжеты и заимствуя героев из обоих индийских эпосов и многочисленных сказаний-Пуран; примечательно, что главным источником вдохновения выступала при этом именно "Махабхарата" [Цит. по: Lutgendorf, 2012, p. 338-339]. Авторы этого периода способствовали формированию нового литературного языка, ныне известного как современный стандартизированный хинди (Modern Standard Hindi). При этом они поднимали в своих работах ряд важных и насущных для зарождающейся индийской нации тем, таких как вопросы кастовой и гендерной идентичности, в своих трактовках в целом придерживаясь относительно гомогенной *индуистской высококастовой идентичности* и прибегая к завуалированной, но понятной для индийского читателя критике британского имперского правления [Цит. по: Lutgendorf, 2012, p. 339].

Среди этих авторов – Майтхилишаран Гупта (Maithilīśaraṇ Gupta, 1886 – 1964), который считается одним из важнейших поэтов современности, писавших на хинди, и популярные драматурги, такие как Радхешьям Катавачак (Rādheśyām Kathāvācak, 1890 – 1963). Один из ключевых сюжетов, к которым они обращались

в своих работах – повествование о гибели юного героя Абхиманью, сына Арджуны от сестры Кришны Субхадры, которого в нечестном бою одолели воины Кауравов. Гупта посвятил этому сюжету длинную поэму "Гибель Джаядратха" (*Jayadrathvadh*, 1910), а Катавачак – "Пьесу о герое Абхиманью" (*Vīr Abhimanyu naṭak*, 1916); в обоих произведениях очевидно подчеркивались националистические идеалы юношеского героизма и самопожертвования в борьбе против тирании и угнетения [Цит. по: Lutgendorf, 2012, p. 339].

В ряде пьес, поставленных в период между 1912 и 1935 гг, таких как "Сожжение леса Куру" (*Kuru van dahan*, 1912) Бадринатха Бхатта (*Badrīnāth Bhaṭṭ*), которая в свою очередь является свободной адаптацией санскритской драмы 7 века н.э. "Заплетение косы" (*Veṇīsaṃhāra*) ученого и писателя Бхатты Нараяны Мригараджалакшмана (*Bhaṭṭa Nārāyaṇa Mṛgarājalakśman*), явственно проступают отождествление оскорбления Драупади в Собрании и колонизации Индии Британией. Эти пьесы проникнуты темами праведной мести и принадлежат к героической расе (*vīra rasa*), центральным персонажем в них выступает Драупади, которая становится персонификацией "Матери Индии" [Цит. по: Lutgendorf, 2012, p. 339]. Анализ фигуры Драупади в произведениях XX века показывает, что восприятие ее образа как воплощения "женского гнева" было включено в националистическую идеологию как во время антиколониальной борьбы, так и в постколониальный период [Mankekar, 2000, p. 224].

Считается, что текст "Махабхараты" в целом сложился к первым векам н.э., но и позже допускались значительные вариации в изложении эпоса по причине его устной природы; "Махабхарата" существовала в устной традиции примерно с V века до н. э. и до III–IV веков н. э. [Невелева, 2008, с. 277] Некоторые из ее частей, вероятно, были созданы уже в письменной традиции в более поздний период [Васильков, 2010, с. 32-33]. Следует заметить, что у каждого устного эпоса, как правило, есть несколько версий, среди которых невозможно указать оригинальную, которая доминировала бы над другими [Honko, 1996, p. 23].

В XIX веке было подготовлено несколько изданий "Махабхараты", которые, однако, были сделаны без предваряющего их глубокого исследования и сличения различных вариаций эпоса и, таким образом, не носили критического характера. Работа над критическим изданием была начата в индийском городе Пуна в 1919 году и получила завершение в 1966 году. Помимо основного текста, это издание включало многочисленные разночтения, отражая стремление ученых не следовать какой-либо одной версии, а представить многообразие эпической традиции. Стоит отметить, что при этом многие важные эпизоды оказались исключены из основного текста и помещены в приложение; это было сделано в случаях, когда они отсутствовали в ряде рукописей.

Согласно исследователю Джону Брайанту (John Bryant), ни один текст не является чем-то зафиксированным: всегда существует множество рукописных версий, редакций и различных печатных изданий [Цит. по: Hutcheon, 2012, p. 170]; его слова представляются особенно верными по отношению к "Махабхарате". В богатстве и многообразии вариаций текста эпоса можно видеть, как его креативный потенциал и одну из причин его привлекательности для авторов, так несомненную сложность для осуществления его последующих адаптаций.

Признание значимости "Махабхараты" и "Рамаяны" для формирования индийской культуры можно найти у различных авторов и выдающихся деятелей Индии. В своей автобиографии первый премьер-министр Индии Джавахарлал Неру пишет: "Я не знаю в какой-либо стране книг, оказавших столь длительное и глубокое влияние на умы масс, как эти два произведения. Созданные в глубокой древности, они всё ещё являются живой силой в жизни индийского народа" [Неру, 1955, p. 101]. Примечательно, что из двух великих эпосов Неру отдает явное предпочтение "Махабхарате": "Как бы велика и любима народом не была "Рамаяна" как эпическая поэма, именно "Махабхарата" является одной из величайших книг мира" [Nehru, 1994, p. 108]. Об огромном значении "Махабхараты" не только для культуры Индии, но для формирования самой индийской идентичности, пишет и индийский ученый-эпосовед С. Р. Дешпанде:

"Махабхарата" не только повлияла на литературу, искусство, скульптуру и живопись Индии, но также сформировала сам характер индийского народа. Персонажи из Великого эпоса <...> до сих пор остаются бытовыми словами, которыми обозначают домашние или общественные добродетели и пороки <...> В Индии вряд ли можно найти философский или даже политический спор, не имеющий отношения к мыслям, изложенным в "Махабхарате" [Цит. по: Tharoor, 1989, p. 11]. Наблюдения индийских общественных деятелей поддерживают также современные ученые; так, исследователь Лотспич отмечает, что, несмотря на часто упоминаемое влияние "Рамаяны" на "политическое воображение" Индии, именно к Махабхарате, больше, чем к любому другому исходному тексту, "писатели на хинди обращались снова и снова при переработке традиционных нарративов в современные формы" [Цит. по: Lutgendorf, p. 340].

Помимо *традиции*, другим ключевым аспектом в понимании значения эпоса для национальной идентичности является *коллективная память*. Концепция коллективной памяти жизненно важна для понимания национальной идентичности [Bell, 2003, p. 70]. Так, согласно культурологу Россу Пулу (Ross Poole), память является центральной силой, с помощью которой конструируется наша идентичность, поскольку каждая форма идентичности, будь она коллективной или индивидуальной, благодаря связующей роли памяти несет в себе представление о своем прошлом и своем будущем [Цит. по: Bell, 2003, p. 70].

При огромном уважении, которым традиционно окружена "Махабхарата" в Индии, и большом влиянии, которое она оказала на развитие индийской культуры и формирование индийской идентичности, ее идеи, структура и сложная сюжетная канва имеют мало точек соприкосновения с современными реалиями. При этом, однако, и в наши дни эпос продолжает воздействовать на воображение индийских авторов. В произведениях литературы, а начиная с XX века, и киноискусства, снова и снова предпринимаются попытки включить "Махабхарату" в современную культуру не как символ, а как органический элемент, актуализировать ее – т. е.

перевести из состояния потенциального, не соответствующего современным условиям, в состояние реальное, актуальное.

В литературе и культуре Индии XX-XXI веков можно найти множество примеров того, как на основе сюжета и образной системы "Махабхараты" создавались (и создаются) романы, пьесы, фильмы и телевизионные сериалы. При этом авторы использовали различные идеи и сюжетные линии "Махабхараты", изменяя их согласно ценностям и реалиям современного индийского общества. В этом отношении представляется справедливым наблюдение литературоведа Линды Хатчеон о том, что само существование такого явления как адаптация связано с тем, что истории развиваются и изменяются, чтобы соответствовать новым временам и разным местам [Hutcheon, 2012, p. 176]. При этом адаптации и апроприации нередко служат укреплению канона, позволяя сохранять постоянный интерес к оригиналу или исходному тексту и в измененных обстоятельствах обеспечивая его "динамическое возрождение" [Sanders, 2015, p. 124].

При этом, адаптации и апроприации различаются по тому, насколько явно они заявляют о своей интертекстуальности и связях с оригинальным текстом. В то время, как многие адаптации открыто сообщают о себе как об интерпретациях или пересмотрах оригинального текста, в апроприациях, как правила, интертекстуальные отношения не столь явны, но важное значение имеет политическая или этическая позиция автора, которая определяет его решение по-своему интерпретировать исходный текст. В этом отношении, как справедливо замечает литературовед Джули Сандерс (Julie Sanders), в рамках исследования адаптаций и апроприаций следует учитывать замысел и позицию автора [Sanders, 2015, p. 3].

Сложно найти другую страну мира, где эпос до сих пор играл бы столь важную роль, как в Индии. "Махабхарата" и "Рамаяна" являются не только древними эпосами и источниками вдохновения для современных авторов, но и священными текстами индуизма, и сохраняют важное значение для *индуистской идентичности*. Так, произведения авторов периода борьбы за независимость

Индии, основанные на древнеиндийском эпосе, согласно исследователю Лотспич, "могли непреднамеренно способствовать индуистско-центристскому представлению об индийской нации и помогли создать контекст для роста индуистского национализма в Индии после 1947 года" [Цит. по: Lutgendorf, 2012, p. 340].

В начале нашей эры эпосы исполняли в индуистских храмах, и в наши дни в Индии есть немало храмов, посвященных различным героям обоих эпосов [Васильков, 2022, с. 222]. В Гималаях, где, согласно традиции, нашли приют Пандавы во время своего изгнания, сохранилось немало мест и традиций с ними связанных. Так, в регионе Гархвал в штате Уттаракханд в наши дни периодически проводится Пандава-лила – религиозное театрализованное празднование, посвященное героям "Махабхараты" [Sharma, Rawat, 2020], сродни более распространенной и известной Рамлиле, основанной на "Рамаяне"; на территории популярного у туристов горного курорта Манали располагаются храмы Хидимбы и Гхатоткачи – демонической жены и сына Бхимасены. Тем временем в Южной Индии распространено почитание Драупади; подробное исследование этого культа и связанными с ним традициями и ритуалами было проведено колумбийским индологом Альфом Хильтебейтелем (Alf Hiltebeitel) [Hiltebeitel, 1988a; Hiltebeitel, 1988b].

Весьма примечательно, что эти традиции не ограничиваются почитанием только героев и героинь "Махабхараты"; так, в Южной Индии можно найти также храмы, построенные в честь Дурьодханы – главного противника Пандавов, например, храм Маланада в Керале [Santhosh, 2018], куда, по преданию, приехал Дурьодхана, разыскивая Пандавов. На севере, в Гархвале находится храм Карны [Sharma, Rawat, 2020], старшего брата Пандавов и их антагониста. Хильтебейтель в одной из своих статей описывает фестиваль, посвященный Дурьодхане, который ежегодно проводится в штате Тамилнад [Hiltebeitel, 2012]. В данном отношении представляется значимым и справедливым наблюдение британского литературоведа Джули Сандерс о том, что контр-нарративы, которые стремятся

бросить вызов ценностям, на которых основан канон, в процессе этого заново утверждают статус определенных текстов, но делают это в новых и по-новому критических контекстах [Sanders, 2015, p. 135].

1.2 "Махабхарата" в контексте постколониальной литературы Индии

1.2.1 Роль литературы в пересмотре историографии Индии в постколониальный период

Согласно наблюдению исследователей-политологов Джоанны Лиддл (Joanna Liddle) и Ширин Рай (Shirin Rai), одним из наиболее важных и дискуссионных аспектов любых отношений, определяемых наличием значительного дисбаланса участвующих сил, возможно, является то, как нарратив одной стороны получает легитимность по сравнению с нарративом другой. Тем самым, больший авторитет автоматически приписывается тому, кто обладает большей властью; этот авторитет служит созданию универсальных образов обеих сторон, как наделенной властью, так и той, что ее лишена [Liddle, Rai, 1998, p. 497]. Даже после обретения Индией независимости, вплоть до начала 1980-х годов западная академическая историография⁸ превалировала в индийском взгляде на историю, на основании чего финский культуролог и специалист в сфере постколониальной литературы Райта Меривирта (Raita Merivirta) приходит к заключению, что политическая независимость государства не означает автоматическое появление независимости экономической или культурной [Merivirta, 2007, p. 2].

Историография, а точнее то, что подразумевается под ней в западном академическом дискурсе, не имеет своей собственной традиции в Индии. Место линейного восприятия событий, характерного для западного осмысления исторического процесса, в Индии занимали мифы, через призму которых традиционно происходило истолкование истории. Исследователь Нила Шах (Nila

⁸ Историография – специальная научная дисциплина, трактующая опыт познания истории. Предмет историографии изменяется с развитием самой исторической науки, расширяя свои границы, его понимание имеет свои особенности в различных исторических школах и традициях [Беленький, Наумова и др., стр. 105].

Shah) отмечает, что "идея истории как линейной последовательности событий, повествования, для которого ключевое значение имеют единство, однородность, тотальность, завершенность и идентичность, никогда не привлекала индийский ум, возвращенный на концепции *кармы* и *дхармы*" [Shah, 2003, p. 26]. Представления об истории, характерные для Индии, не укладываются в европейскую историографическую парадигму, построенную на идеях линейности и прогресса. В постколониальных исследованиях было выдвинуто предположение об относительности европейских моделей историографии и неправильности применения западного мета-нарратива в отношении индийской истории [Merivirta, 2007, p. 10].

После подавления Сипайского восстания в 1857 году и установления Британского господства администрация метрополии стремилась к изучению как языка, так и истории подконтрольной территории. Получил распространение неподдельный интерес ученых к богатой и многообразной культуре колонии. Особое внимание исследователей вызывала близость санскрита и европейских языков, благодаря чему была сформирована теория о происхождении европейских языков от санскрита, либо близкого ему древнего языка. Эти изыскания привели к тому, что Индия стала рассматриваться как колыбель современной Европы, т. е. как "вечный ребенок", не способный к развитию и прогрессу, пребывающий в состоянии постоянной стагнации [Merivirta, 2007, p. 4]. Возобладал взгляд на Индию как на культуру, укорененную в прошлом, цельную и неизменную, представляющую собой молчаливого Другого – пассивный объект изучения для активного западного субъекта [Said, 2014, p. 93-94].

Согласно социологу Стюарту Холлу, *идентичность колонизированных народов* конструировалась колониальными режимами в качестве "Других" в рамках категорий знания Запада, в результате чего они смогли заставить жителей колонии рассматривать самих себя как "Других" [Hall, 2015, p. 225].

В рамках колониальных отношениях идентичность приобрела достаточно застывшую, омертвевшую форму, поскольку эта модификация идентичности

формировалась исходя из потребностей колонизаторов, т. е. была произведена искусственно и поддерживалась для сохранения и продвижения колониальной идеологии, а не конструировалась более естественным образом, как следствие внутренних потребностей и реакций общества [Ghosh, Abdi, Naseem, 2008, p. 58].

Так установилась бинарная оппозиция Запада и Востока, Британии и Индии; её формирование происходило в рамках концепции, позднее получившей название ориентализма. По трактовке исследователя Эдварда Саида (Edward Said), "как область мысли и опыта ориентализм, конечно же, относится к нескольким перекрывающим друг друга сферам: во-первых, это меняющиеся исторические и культурные отношения между Европой и Азией, отношения с 4000-летней историей; во-вторых, научная дисциплина на Западе, согласно которой с начала XIX века формировалась специализация на изучении различных восточных культур и традиций; и, в-третьих, идеологические предположения, образы и фантазии об актуальном и политически важном регионе мира, называемом Востоком" [Said, 2014, p. 90].

Таким образом, согласно исследователю Р. Меривирте, утверждалось превосходство динамичной и демократичной британской культуры и оправдывалась, и даже рассматривалась как благо для жителей подвластных территорий, колонизация Индии. Даже индийский национализм и индийская государственность через призму ориентализма рассматривались как достижения имперской политики. Однако начиная уже с последней четверти XIX века, индийские историки стремились создавать историографию Индии, противопоставляя ее истории страны в британской интерпретации. Изображая Индию активной, динамичной страной, они были вынуждены опираться на теоретическую базу ориентализма и такие концепции как прогресс, рационализм и др. [Merivirta, 2007]

Постепенно начал формироваться подход, в рамках которого историки заявляли о невозможности приложения европейской методологии к индийскому контексту и необходимости разработки нового теоретического аппарата и методов.

С 1980-х годов разработкой альтернативных историй Индии занимались историки направления Исследования угнетённых (Subaltern Studies Group). В своей статье "Пересмотр ориентализма" (*Orientalism reconsidered*) Эдвард Саид называет многих исследователей, прежде всего из постколониальных стран, которые в своих работах отходят от традиции универсального историзма, и отмечает свойственную их трудам "множественность территорий, многообразие опыта и разнообразие аудиторий, каждая со своим признанным (в отличие от отрицаемого) интереса, политическими устремлениями, исследовательскими целями" [Saïd, 2014, p. 105].

В своем opus magnum "Ориентализм", увидевшем свет в 1978 году и вызвавшим невероятно бурную и противоречивую реакцию в научных кругах, автор призывает к гуманизации истории и стремится преодолеть дихотомию Восток-Запад [Saïd, 1979, p. 328], лежащую, с его точки зрения, в основе ориентализма, с тем чтобы заменить ее "переплетенными историями и человеческим опытом" [Prakash, 1995, p. 208]. Согласно проницательному наблюдению культуролога Мартина Керна (Martin Kern), битвы за "историю" вообще не касаются "истории" как таковой; они о том, что следует помнить и как это следует помнить, что сразу становится очевидным в обществах, где разные группы соревнуются в продвижении разных воспоминаний, например, рассказывая разные истории о прошлом или рассказывая историю прошлого по-разному [Kern, 2022, p. 135]. Каждый такой обосновывающий исторический нарратив способствует продвижению и утверждению определенного мировоззрения и идентичности.

Исследователь Стюарт Холл замечает, что во всех эпизодах постколониальной борьбы, которые так глубоко изменили наш мир, продолжая оставаться очень мощной движущей силой в формирующихся формах репрезентации среди маргинализированных народов, решающую роль сыграла концепция культурной идентичности, определяемая в качестве одной общей культуры, своего рода коллективного "единого истинного я", скрывающегося внутри многих других, более поверхностных или искусственно навязанных

идентичностей [Hall, 2015, p. 223]. В индийском контексте представляется возможным утверждать, что именно древнеиндийские эпосы стали тем идеологическим ядром, вокруг которого в период антиколониальной борьбы происходило формирование *общеиндийской идентичности*.

1.2.2 Переосмысление национальной идентичности в литературе постколониальной Индии

Нельзя не согласиться со словами литературоведа Гаятри Чакраворти Спивак (Gayatri Chakravorty Spivak) о том, что игнорировать роль литературы в производстве культурной репрезентации крайне сложно [Spivak, 2014, p. 243]. Литературовед по образованию, исследователь Эдвард Саид обращает внимание на то, что крайне неверно было бы отделять литературу и культуру от политики и истории, и подчеркивает необходимость их изучения в совокупности. В своих трудах он приводит различные работы ориенталистов, которые способствовали созданию некорректной и искаженной, с его точки зрения, картины Востока-*Ориента*. Позднее сформированный западными авторами образ Востока служил для утверждения, оправдания и распространения имперских амбиций западных колонизаторов. Таким образом, согласно Саиду, литературные тексты представляют собой одно из непосредственных орудий колонизации [Hamadi, 2014, p. 41] и формирования колониальной идентичности. С точки зрения механизма формирования идентичности, истинная идентичность поработщенного коренного населения была преднамеренно изменена, чтобы люди, которых эксплуатировали, соответствовали имперскому проекту [Ghosh, Abdi, Naseem, 2008, p. 58]. Согласно австралийскому теоретику постколониализма Биллу Эшкрофту (Bill Ashcroft), доминирование имперской истории способствует принятию ее в качестве общепринятого нарратива, и часто именно на литературу возлагается задача этот нарратив переписать [Ashcroft, 2014, p. 13].

"Поле" для индийских литературных произведений подобного рода стал роман на английском языке, где ведущим направлением изначально был реализм. Реализм как художественное направление ориентирован прежде всего на линейность нарратива, вытекающую из идей прогресса и рациональности – в этом он схож с историографией. Чтобы преодолеть эти ограничения, Меривирта указывает на необходимость экспериментировать как с содержанием, так и формой произведений, а также замечает, что формирование таких течений как магический реализм и постмодернизм во второй половине XX века во многом способствовало обновлению традиций классического реализма и рационализма, которые были в прошлом характерны для индийского англоязычного романа [Merivirta, 2007, p. 8].

Крушение иллюзий, вызванное Чрезвычайным положением, введенным Индирой Ганди в Индии в 1975-1977 гг.⁹, дало толчок к возникновению целого ряда романов, связанных со стремлением с различных позиций осмыслить этот сложный период в истории Индии [Merivirta, 2007, p. 8]. В 1981 году увидел свет приобретший широкую известность роман "Дети полуночи" (*Midnight Children*) британского писателя индийского происхождения Салмана Рушди (Salman Rushdie). Согласно Эдварду Саиду, произведения Салмана Рушди сознательно написаны наперекор культурным стереотипам и сложившимся представлениям [Said, 2014, p. 105]. Линда Хатчеон определяет роман "Дети полуночи" как произведение "историографического метафикшна"; такие произведения "проникнуты саморефлексией и, вместе с тем, как это ни парадоксально, также претендуют на изображение исторических событий и персонажей" [Hutcheon, 2003, p. 5]. Благодаря использованию приема пародии, романы этой категории имеют целью не только восстановить историю и память, но и "ставят под сомнение авторитет любого акта письма, помещая дискурсы как истории, так и художественной литературы в постоянно расширяющуюся интертекстуальную сеть, которая высмеивает идею единого источника и простой причинности"

⁹ Чрезвычайное положение было введено премьер-министром Индии Индирой Ганди под предлогом экономических, социальных и политических проблем в стране, при отсутствии объединенной оппозиции [Klieman, 1981, p. 244].

[Hutcheon, 1989, p. 11-12]. Примечательно, что, как отмечал сам Рушди, в то время как западных критиков и читателей привлекли прежде всего фантастические и сюрреалистические элементы романа, в Индии "он был воспринят как исторический роман" [Цит. по: Dalmia, Sadana, 2012, p. 132].

В то время как одни пишущие на английском языке индийские авторы продолжили свое творчество в рамках направления реализма (например, Викрам Сетх (Vikram Seth)), многие другие подхватили тренд, запущенный Салманом Рушди, создавая свои произведения в рамках течений магического реализма и постмодернизма, наполняя английский язык ритмами хиндустани, используя фрагментарный стиль сторителлинга, который активизирует различные концепции Индии и "индийскости" как таковой; среди них – роман "Бродячая эпопея: Хроника" (*The Trotter-Nama: A Chronicle*, 1988) Ирвина Аллена Сили (Irvin Allan Sealy), "Великий индийский роман" (*The Great Indian Novel*, 1989) Шаши Тхарура (Shashi Tharoor), многочисленные романы Амитав Гхоша (Amitav Ghosh) и Рохинтона Мистри (Rohinton Mistry). В этих произведениях рассматриваются с разных сторон идея Индии и ее истории, а традиционные постулаты историографии подвергаются сомнению [Merivirta, 2007, p. 9].

Увязывание пластов индийской истории с индивидуальным опытом стало центральной темой для многих произведений постколониальной литературы [Dalmia, Sadana, 2012, p. 132]. Исследователи указывают на диалектическую связь, которая существует между *социальной и личностной идентичностью* [Ghosh, Abdi, Naseem, 2008, p. 57-58]. Определенные социальные черты характеризуют каждого человека, утверждая его принадлежность к некоторой группе. В то же время у каждого человека есть личные черты или характеристики, которые идентифицируют его на более личном уровне. В то время как личная идентичность определяет характер человека, его социальная идентичность определяет его черты, общие с другими членами этой группы [Ghosh, Abdi, Naseem, 2008, p. 57-58].

Таким образом, постколониальные романы индийских авторов, являясь индивидуальными, авторскими произведениями, несут в себе ряд общих черт,

таких, как саморефлексия, релятивизм, что объясняется, с одной стороны, вероятно, тем, что эти писатели ориентировались в своем творчестве в первую очередь на конкретное произведение, а именно, роман "Дети полуночи" Салмана Рушди, а с другой стороны, принадлежностью этих авторов к общему культурному контексту и модификациям индийской идентичности. При этом, неверно было бы причислить их всех одной модификации идентичности, так как творчество самого Рушди можно рассматривать в качестве индивидуализированного продукта гибридной – диаспоральной, эмигрантской – идентичности, в то время как произведения, например, Шаши Тхарура характеризуются, скорее, приверженностью общеиндийской идентичности [Маретина, Челнокова, 2015]. Анализ различия в подходах к мифологическому и историческому наследию Индии, видении ее прошлого, настоящего и будущего в творчестве этих авторов как следствие их соотносимости с различными модификациями идентичности, проводится в разделе 1.4 данного исследования.

Языком индийских постколониальных романов является английский – язык, который в наши дни воспринимается большинством индийцев уже прежде всего как глобальный, а не колониальный или постколониальный язык. Роль английского языка резко повысилась после введения в Индии "Протокола об образовании" Томаса Б. Маколея в 1835 году, согласно которому для высших слоев индийского общества был предоставлен доступ к образованию на английском. Это решение служило нуждам колониальной администрации и привело к формированию прослойки, оторванной от основного населения страны [Evans, 2002]. Так, Махатма Ганди видел в английском языке еще один фактор, расколовший индийское общество. Только постепенно английский из языка колонизаторов стал частью многоязыкового сознания некоторых индийских писателей [Dalmia, Sadana, 2012, p. 130]. В наши дни английский язык стал частью индийской, прежде всего, городской, реальности, где он продолжает сосуществовать бок о бок с многочисленными региональными языками и диалектами, а его знание рассматривается многими как путевка в лучшую жизнь.

Литературовед Деннис Волдер (Dennis Walder) отмечает как одну из самых поразительных тенденций в индийском романе на английском языке стремление к тому, чтобы "вернуть себе" свою национальную историю [Walder, 1998, p. 103]. Согласно Ассману, общества нуждаются в присутствии прошлого в своем настоящем, прежде всего, в целях самоидентификации [Ассман, 2022, с. 142]. Таким образом, писатели, продолжая работу историков, ищут в своих произведениях новые пути изложения прошлого страны и предлагают альтернативу европейскому историческому дискурсу. Свою попытку в написании исторических нарративов, стремящихся переосмыслить и дать собственную трактовку таким понятиям, как "индийская нация" и "индийскость" (что можно, вероятно, трактовать как *индийская идентичность*), сделали многие англоязычные индийские авторы в 1980-90 гг. Одним из таких произведений является "Великий индийский роман" (1989) Шаши Тхарура, который будет более подробно рассмотрен в следующих разделах.

1.3 "Великий индийский роман" Шаши Тхарура

1.3.1 Композиция

"Великий индийский роман" – произведение Шаши Тхарура (р. 1956 г.), известного индийского политика и писателя. Многие годы он проработал в ООН, после чего возглавил Министерство развития трудовых ресурсов Кералы, своего родного штата.

Тхарур – автор многих статей, художественных и публицистических произведений, которые посвящены Индии, ее культурному и историческому наследию и месту в современном мире. "Великий индийский роман" – четвертое произведение писателя, в котором он соединяет две грандиозные истории: "Махабхарату" и историю Индии XX века. Осуществлен этот широкомасштабный замысел с использованием самых различных стилистических, лингвистических и художественных приемов, которые будут рассмотрены в этой главе.

Фабула "Махабхараты" выступает в произведении Тхарура в качестве рамочного сюжета. По словам самого автора, "Махабхарата" вызывает такой отклик в современном обществе, что именно в ней он увидел лучшее воплощение замысла книги, которую он хотел написать о силах, создавших (и чуть не разрушивших) Индию [Oubre, 2017].

Роман Тхарура калейдоскопичен и изобилует отсылками и аллюзиями. Уже в названии романа можно найти двойную аллюзию. По разъяснению самого автора, название "Великий индийский роман" было выбрано им из уважения к первичному источнику вдохновения – древнему эпосу "Махабхараты" [Tharoor, 1989, p. 6]. Кроме того, это название – аллюзия на концепцию *"Великого американского романа"*¹⁰, который исторически нередко определяют как "американский ответ национальному эпосу", наиболее значимый для определенной культурной идентичности "матричный" текст. Таким образом, "Великий индийский роман" можно в одно и то же время рассматривать и как истолкование индийского национального эпоса – "Махабхараты", и как своего рода ответ, а также вызов традиции; как диалог и спор между историческим наследием и современной эпохой. Такое видение подтверждается также самой структурой романа, тем, какие соответствия Тхарур находит книгам "Махабхараты". Глав в романе восемнадцать, как и книг-*парв* "Махабхараты". При этом названия всех глав романа содержат аллюзии, прежде всего, на значимые романы колониального и постколониального периода, посвященные Индии.

Первая глава романа носит название "Дважды рожденная история" (*The Twice-Born Tale*), что относит читателя к принятой в индуизме традиции инициации, называемой "вторым рождением", когда в возрасте от пяти до десяти

¹⁰ Концепция "Великого американского романа" – это идея романа, который выделяется и по форме, и по содержанию как наиболее точно передающий дух времени в США; это мастерски написанное произведение, являющееся серьезной вехой в развитии американской литературы. Это своеобразный образец литературного стиля, тем и направлений, присущих времени написания романа. Великий американский роман должен отражать и достоверно и точно передавать существующую американскую реальность описываемого в нем времени (которое, впрочем, может отличаться от времени написания самого романа). Это должен быть специфичный (весьма широкий) срез жизни американского общества, его обычаев, привычек и традиций.

лет совершали обряд посвящения мальчиков из трех высших каст во взрослую жизнь. После этого индивид становился полноправным членом социума и получал новое имя. В таком ракурсе "Махабхарата" предстает в качестве невинного ребенка, ее рождение – рождение истинное, "самое первое": первая глава "Великого индийского романа" названа "Дваждырожденной историей" явно в противовес заглавию первой книги-парвы "Махабхараты" – *"Книге Начала"* (*Ādiparva*). Таким образом, "Великий индийский роман" – история, прошедшая обряд инициации, "родившаяся заново". История, которую излагает герой-рассказчик Вед Вьяс¹¹, подобно человеку, рождается, проходит инициацию, и, получив новое имя, вступает во взрослую жизнь.

В первой главе романа Вед Вьяс, восьмидесятивосьмилетний индийский политик в отставке¹², начинает надиктовывать свои мемуары: он – сын Сатьявати, дочери рыбака, соблазненной мудрецом Парашаром. Вед Вьяс очень точно пересказывает начало "Махабхараты", вводит в повествование сына царя Шантану Ганга Датту¹³, слепого Дхритараштру и бледного Панду, своих сыновей, рожденных от царевен Амбики и Амбалики. При всей насыщенности романа мифологией и многообразии вплетенных в повествование мифов, история в произведении Тхарура служит не просто фоном, а выступает его наполнением [Merivirta, 2007, p. 10]; эпические события здесь переплетаются с событиями историческими и взаимодополняют друг друга.

Вторая глава называется "Дуэль с короной" (*The Duel with the Crown*) – это аллюзия на роман Пола Скотта 1966 года *"Драгоценный камень в короне"* (*The Jewel in the Crown*). Этот роман Скотта входит в тетралогия "Квартет британского господства" (*The Raj Quartet*) и повествует о последних годах британского

¹¹ Вед Вьяс (Ved Vyasa – букв. "ведический Вьяса") – прототипом героя-рассказчика выступает древнеиндийский мудрец Вьяса, легендарный автор "Махабхараты" и составитель Вед.

¹² Возраст Вед Вьяса объясняется датой завершения работы Тхарура над романом, ведь его герой-рассказчик родился вместе с началом XX века, а писатель закончил свой роман в 1988 году; таким образом, в романе соединяются три временных пласта – мифологическое прошлое, историческое прошлое и настоящее.

¹³ Гангадатта (букв. Данный Гангой) – в "Махабхарате" один из эпитетов Бхишмы. С другой стороны, Ганга Джи созвучно Ганди Джи.

правления в Индии. Во второй главе романа в Хастинапуре регентом при Дхритараштре и Панду и их воспитателем становится Ганга Датта (также уважительно именуемый Ганга Джи), в котором несложно разглядеть лидера индийского ненасильственного сопротивления Махатму Ганди (Ганди Джи). Ганга Датта узнает о страданиях крестьян в Мотихари и приходит им на помощь, одерживая таким образом свою первую победу в борьбе с британским правительством, управляющим Индией. В романе Тхарур подробно излагает всю историю противостояния Махатмы Ганди и колониальных властей, художественно её преобразуя: он изменяет имена, названия и отдельные детали. Так, Соляной поход¹⁴ превращается в романе в Манговый поход, амритсарская бойня¹⁵ в Джаллианвала-багх – в хастинапурскую бойню в садах Бибигхар и т. д.

Название третьей главы "*Начало дождей*" (*The Rains Came*) соотносится с одноименным произведением Луиса Бромфилда (Louis Bromfield), американского писателя первой половины двадцатого века, в центре которого находится любовная история, разворачивающаяся в Ранчипуре между индийцем и британкой. В этой главе Ганга Датта находит жен для Дхритараштры и Панду: Гандхари для слепого царевича и Кунти и Мадри для Панду. В результате чрезмерного увлечения своими женами у Панду вскоре происходит обширный коронаротромбоз, из-за чего он больше не может наслаждаться женским обществом, и он велит женам найти себе партнеров и родить от них наследников-сыновей.

Все перипетии личной жизни Панду описываются Тхаруром в юмористической манере, частично в стихах. Автор нередко прибегает к сатирической поэзии, когда хочет подчеркнуть ироническое отношение к описываемым событиям.

¹⁴ Соляной поход Махатмы Ганди – эпизод ненасильственной борьбы с колониальными властями в Индии: в 1930 году М. К. Ганди со своими последователями прошёл пешком от г. Ахмедабад в Гуджарате до берега Аравийского моря, где они в знак протеста против колониальной соляной монополии начали выпаривать соль из морской воды.

¹⁵ Амритсарская бойня – расстрел английскими отрядами мирного индийского митинга в г. Амритсаре 13 апреля 1919 года.

Кунти сознается, что у нее уже есть сын от Гипериона Гелиоса¹⁶, иностранного магната, некогда гостившего в доме ее отца, однако сделать этого сына наследником нельзя, так как он родился у Кунти еще до брака. Избранниками Кунти и Мадри становятся не божества, как в "Махабхарате", но люди, олицетворяющие качества, присущие этим божествам. У Кунти рождаются Юдхистхир (его отец – известный своей принципиальностью судья), Бхим (его отец – майор Вайю из дворцовой охраны) и Арджун (его отец – божественный брахман Девендра Йоги). Мадри же соблазняет двух близнецов Ашвинов¹⁷, в результате чего рождаются сыновья Накул и Сахадев.

В названии четвёртой главы "*Квартет британского господства*" (*A Raj Quartet*) содержится явная аллюзия на тетралогия Пола Скотта с почти идентичным названием, различающимся лишь артиклем (*The Raj Quartet*). В этой главе Хастинапур был аннексирован британским правительством, что лишает политического смысла институт наследственной власти. В это время проходит слух, что Ганга Датта обратится к людям с речью в Садах Бибигарх (название места – еще одна аллюзия на роман "Драгоценный камень в короне" (*The Jewel in the Crown*) Пола Скотта: там часть действия происходит в Садах Бибигхар). Однако по приказу английского правительства солдаты открывают огонь по безоружной толпе, собравшейся послушать Гангу Джи. При поддержке Ганга Датты всё большую силу в стране набирает Партия Кауравов, которая борется за независимость Индии.

Согласно исследователю Кристоферу Хитченсу (Christopher Hitchens), тетралогия "Квартет британского господства" очень хорошо передает то соединение вины и гордости, которое испытывали многие представители Британии после обретения Индией независимости [Hitchens, 2022, p. 182]. В своем романе, периодически апеллируя к знаменитой тетралогии Пола Скотта, Тхарур словно

¹⁶ Игра слов: в "Махабхарате", отец внебрачного сына Кунти, Карны, – Сурья, индуистский бог солнца. В романе Тхарура ее партнера зовут Гиперион Гелиос (Hyperion Helios); Гиперион и Гелиос – солнечные божества в древнегреческой мифологии.

¹⁷ В "Великом индийском романе" имена близнецов различаются одной буквой: Ashvin и Ashwin.

ведет спор и диалог с империей от лица ее бывшей колонии, противопоставляя постимперской субъективности субъективность постколониальную.

Название пятой главы "*Силы тишины*" (*The Powers of Silence*) – аллюзия на роман Пола Скотта "*Башни тишины*" (*The Towers of Silence*), 1971 (третий роман тетралогии "Квартет британского господства"). В этой главе описываются события, имеющие несомненное сходство с кампаниями ненасильственного сопротивления, которые проводил Махатма Ганди в 1917-1918 годах, – *сатьяграхами*¹⁸. Тогда Махатма Ганди организовал две сатьяграхи: в Чампаре (Бихар) и Кхеде (Гуджарат), где он боролся с британским правительством за снижение налогов для крестьян.

В романе Тхарур описывает, как недалеко от Калькутты, в селении Бадж Бадж, происходит забастовка рабочих джутовой фабрики: они требуют повысить им зарплату. Ганга Джи вместе с Сарой Мор, сестрой управляющего фабрики, поддерживает бастующих. Ему удастся добиться цели не прибегая к насилию, объявив голодовку.

В шестой главе "*Запретный плод*" повествуется о Манговом походе¹⁹ Ганги Джи, в ней *библейский сюжет о запретном плоде* оказывается в необычном – индийском – контексте. Британское правительство вводит в Индии налог на манго. Народ Индии восстает против нового налога, Ганга Датта возглавляет поход в рощу манго, и срывает первый плод.

В седьмой главе "*Восхождение сына*" (букв. перевод "И восходит сын" (*The Son Also Rises*)²⁰), описывается восхождение по карьерной лестнице добрачного сына Кунти Мухаммада Али Карны²¹. Вед Вьяс значительно видоизменяет историю эпического Карны: первенец Кунти был усыновлен мусульманской

¹⁸ Сатьяграха – тактика ненасильственной борьбы за независимость в Индии в период английского колониального господства. Разработана Махатмой Ганди в начале XX века.

¹⁹ Еще одна аллюзия на Соляной поход Махатмы Ганди. В 1930 году в Индии британское правительство ввело налог на соль, вызвавший возмущение по всей стране. Махатма Ганди возглавил поход к берегу моря, где вместе с другими участниками демонстрации начал выпаривать соль из воды. Соляной поход имел большое психологическое значение для индийцев и дал толчок новым протестам по всей Индии.

²⁰ Аллюзия на роман Эрнеста Хемингуэя "И восходит солнце" (англ. *The Sun Also Rises*, 1926).

²¹ Эта фигура соединяет в себе черты эпического Карны, старшего брата Пандавов, и Мухаммада Али Джинны – основателя Пакистана.

семьей шофера, работающего у магната Индра Дева, и получил свое имя, когда сам себе сделал обрезание. Впоследствии, когда под предводительством Карны при поддержке британских агентов северо-западная часть Индии будет отделена от страны, она получит название Карнистан – "Отрезанная Земля"²².

Название восьмой главы "*Родители полуночи*" (*Midnight's Parents*) – аллюзия на роман Салмана Рушди "*Дети полуночи*" (*Midnight's Children*). В то время как в знаменитом романе Рушди речь идет о детях, рожденных одновременно с независимой Индией, в главе "Великого индийского романа" читатель видит в действии "родителей": лидеров движения за независимость и будущих глав индийского государства.

Маленькая Прия Дурьодхани²³ обнаруживает свои жестокие наклонности: на своем Дне рождения она пытается отравить своего кузена Бхиму. Впервые на страницах романа появляется Джаяпракаш Дрона, наставник юных Пандавов. В это время в Партии Кауравов идет напряженное соперничество за пост президента партии между Панду и Дхритараштрой, причем последнего активно поддерживает Ганга Датта. И все же президентом становится Панду.

Название девятой главы "*Он, далекоидущий злодей*" (*Him – Or, the Far Power Villan*) содержит отсылку сразу к двум произведениям, действие которых разворачивается в Индии: роману Редьярда Киплинга "*Ким*" (*Kim*), 1901 и роману М. М. Кайе "*Далекие навильоны*" (*The Far Pavilions*), 1978. Глава посвящена Панду: благодаря действиям Ганга Джи тот теряет пост президента партии и затем присоединяется к японским нацистам. К нему приезжает Мадри. После того, как его формирование было разбито англичанами, Панду вместе с Мадри бегут из Индии на самолете. Во время полета он, вопреки наказу врача, предается страсти в объятиях Мадри и умирает от сердечного удара. В этот момент самолет подбивают англичане, и Мадри сгорает вместе с подбитым самолетом.

²² Аллюзия на название государства Пакистан (урду: Pākistān – "земля чистых"), которое было образовано при Разделе Индии в 1947 году.

²³ В этом образе соединяются черты эпического предводителя Кауравов Дурьодханы и премьер-министра Индии (1966 – 1977, 1980 – 1984) Индиры Приядаршини Ганди.

Этот эпизод – переработка истории гибели эпического Панду. В "Махабхарате" Панду был проклят брахманом, и должен был умереть в тот же миг, как со страстью коснется женщины. В конце концов Панду, поддавшись влечению, умирает, дотронувшись до Мадри. Во время его похорон Мадри всходит на погребальный костер.

Название десятой главы "*Тьма на рассвете*" (*Darkness at Dawn*) – аллюзия на роман Артура Кестлера "*Слепящая тьма*" (*Darkness at Noon*), 1940, в котором описывается эпоха массовых репрессий в СССР (хотя название государства прямо не указывается). В этой главе показана сложная политическая обстановка в Индии накануне обретения независимости. Дрона обучает Пандавов и своего сына Ашватхамана искусству войны и террора. После того, как Партия Кауравов обходит Мусульманскую группу на выборах, Карна предлагает победившей партии сформировать с ним коалицию, но Дхритараштра и Ганга Джи отказываются.

В это время вице-король Индии объявляет войну Германии, не учитывая мнение местных правительств, сформированных Партией Кауравов. После этого те массово уходят с должностей, и власть в провинциях переходит в руки Мусульманской Группы. Ганга Джи заявляет о начале движения "Вон из Индии!", лидеры Партии Кауравов оказываются в тюрьме, а Мусульманская группа объявляет курс на создание отдельного мусульманского государства – Карнистана.

В названии одиннадцатой главы "*Отречение, или Ложе из стрел*" (*Renunciation, – Or, the Bed of Arrows*) первая часть указывает, скорее всего, на *санньясу* (санскр. *saṁnyāsa*) – отказ от материальной жизни, практикуемый некоторыми брахманами в индуизме; вторая часть названия главы – аллюзия на историю смерти Бхишмы в "*Махабхарате*". Никто не мог одолеть Бхишму Гангадатту в битве на Курукшетре, но когда на поле боя появляется Шикхандин (переродившаяся царевна Амба, волшебным образом сменившая пол), Бхишма отказывается сражаться с воином – бывшей женщиной. Из-за спины Шикхандина Арджуна посылает в Бхишму тучи стрел, и тот умирает на ложе из них.

В Индии назначен новый вице-король – Берти Друпад. В его имени заключена аллюзия на царя Друпад, шурина Пандавов в "Махабхарате", а также на Луи Фрэнсиса Альберта Виктора Николаса Маунтбеттена, последнего вице-короля Британской Индии. Берти Друпад объявляет о намерении англичан покинуть Индию 15 августа 1947 года и работает над обозначением границ между будущими Индией и Карнистаном.

Вскоре после обретения Индией независимости и ее раздела Амба, которая сделала операцию по смене пола, став Шикхандином, свершает свою месть и убивает Ганга Датту.

В названии двенадцатой главы "*Человек, который не мог стать королем*" (*The Man Who Could Not Be King*) содержится аллюзия на новеллу Редьярда Киплинга "*Человек, который хотел быть королем*" (*The Man Who Would Be King*), 1888. В этой главе романа "человеком, который не мог стать королем" оказывается махараджа Манимира²⁴ – княжества, зажатого на границе между Индией и Карнистаном. Индии почти удастся присоединить Манимир, но Дхритараштра, теперь премьер-министр Индии, стремясь воспрепятствовать кровопролитию, призывает ООН, что только усложняет дело; ситуация так и остается не решенной.

26 января 1950 года, когда Индия была объявлена республикой, от незаконной связи между Дхритараштрой и Джоржиной, женой Берти Друпата, рождается дочь²⁵. Девочку отдают в приемную семью, и она получает имя Драупади Мокраси.

В названии тринадцатой главы "*Поездки по Индии*" (*Passages through India*) звучит аллюзия на роман Э. М. Форстера "*Поездка в Индию*" (*A Passage to India*), 1924. В главе Дрона вместе с сыном Ашватхаманом и Пандавами отправляется вести "конструктивную работу" в сельские районы страны. Узнав, что Прия Дурьодхани вынашивает коварные планы против Пандавов, их советник Видур

²⁴ Манимир (Manimir) – аллюзия на Кашмир (Kashmir): "Mani" и "Kash" произносятся одинаково с англ. money, cash – и то и другое означает "деньги".

²⁵ История эта имеет некоторую основу в реальности: в середине двадцатого века в Индии ходил слух о том, что Джавахарлал Неру и жена Лорда Маунтбеттена состоят в любовных отношениях.

прячет их вместе с Кунти в лесах. В это время Карна умирает, пытаясь вытащить из грязи увязшее колесо своего автомобиля.

В английском оригинале названия четырнадцатой главы "*Поддельная Веда*" (*Rigged Veda*) заключена игра слов: *Rigged Veda* созвучно *Rgveda*²⁶. Пандавы вместе с Кунти останавливаются в небольшом отеле, чей владелец Пурочан Лал оказывается приспешником Прии Дурьодхани. По поручению Дурьодхани он пытается спалить их вместе с отелем, но с помощью кодированной телеграммы их предупреждает Видур, в результате в огне гибнет лишь сам Пурочан Лал. Все считают Пандавов погибшими, а те странствуют по Индии, помогая обиженным и восстанавливая справедливость. Бхим спасает от ее жестокого брата красавицу Хидимбу и женится на ней, вскоре у них рождается сын Гхатоткач.

В это время Дхритараштра и Каника, Министр обороны, решают присоединить к Индии португальскую колонию Камиа²⁷. Пока они аннексируют Камиу, Народная Республика Чакры аннексируют Тибию²⁸ вместе с частью индийской территории. Эта новость разбивает сердце Дхритараштры, и тот умирает.

Название пятнадцатой главы "*Акт о свободном выборе*" (*The Act of Free Choice*) – аллюзия на историческое событие: территория Западной Новой Гвинеи была аннексирована Индонезией в 1969 году согласно *Акту о свободном выборе*, правомочность которого признаётся далеко не всеми.

Премьер-министром Индии назначают "честного, но ограниченного" [Tharoor, 1989, p. 761] Шишу Пала. Вскоре он умирает от инсульта, и его сменяет на посту Прия Дурьодхани.

Вед Вьяс ищет мужа для Драупади, которой отец ничего не оставил в своем завещании. И Вед Вьяс, и сама Драупади останавливают свой выбор на Арджуне. Бхим звонит Кунти, чтобы поделиться радостной новостью о предстоящей свадьбе

²⁶ Ригведа – древний священный текст индуизма, Веда гимнов.

²⁷ Камиа (Comea) – аллюзия на Гоа (Goa): игра слов: come – приходить, go – уходить.

²⁸ Аллюзия на присоединение Китаем Тибета в 1959 году: Народная Республика Чакры (People's Republic of Chakra) – аллюзия на Китайскую Народную Республику (People's Republic of China), Тибия – аллюзия на Тибет.

ее младшего сына. В шутку он называет Драупади "сюрпризом", который Пандавы приготовили для матери. Однако Кунти не нужны никакие сюрпризы и, не зная, о чем идет речь, она велит Пандавам всем вместе этим "сюрпризом" воспользоваться. Так Драупади становится женой всех пяти братьев Пандавов. Однако Арджуне тяжело хранить ей верность, и вскоре он женится ещё раз – на Субхадре, сестре своего лучшего друга Кришны, молодого секретаря фракции Партии Кауравов на юге.

Первая часть названия шестнадцатой главы *"Книга заблуждений или Эпоха ошибок"* – аллюзия на *"Книгу джунглей"* Редьярда Киплинга, вторая – скорее всего, на исторические события – *Эпоху Террора*²⁹ (с 5 сентября 1793 по 27 июля 1794 года) – период насилия, последовавший после начала Французской революции.

Президент Индии, доктор Мехрбан Имандар, умирает. Новым президентом с небольшим отрывом выбран ставленник Прии Дурьодхани. Отныне вся власть сосредотачивается в ее руках, и она делит Партию Кауравов надвое, создавая Партию Кауравов (R) и Партию Кауравов (O)³⁰.

В это время Джарасандха Кхан, военный диктатор, правящий в Карнистане, внезапно решает провести выборы. Выборы выигрывает партия, представляющая гелабинцев³¹ Восточного Карнистана. Результат выборов объявлен нулевым, в Восточный Карнистан правительство вводит войска. Прия Дурьодхани вступает в конфликт на стороне гелабинцев, с ее помощью гелабинцы выигрывают войну и образуют новое национальное государство. Победа Прии Дурьодхани в войне с Карнистаном резко увеличивает ее популярность в Индии, однако ее режим становится все более жестким.

²⁹ Игра слов: "the Reign of Terror" (на русском исторический период называется Эпоха Террора) и "the Reign of Error" (букв. "Власть Ошибки") – у Тхарура.

³⁰ Партия Кауравов (R) ("R" – real, реальная) и Партия Кауравов (O) ("O" – official or old guard; официальная либо "старая гвардия").

³¹ Игра слов: гелабинец (Gelabin) – аллюзия на бенгалец (Bengali). В декабре 1970 года на выборах в Восточном Пакистане победила партия Авами лиг, выступавшая за автономию. Но правительство Пакистана отказалось передать ей власть в Восточном Пакистане и ввело там военное положение.

Название семнадцатой главы "*Капля мёда (притча)*" (*The Drop of Honey – A Parable*) отсылает читателя к восточной притче "*Капля меда*"; в этой притче одна случайно оброненная капля меда привела к кровавой войне между государствами. В "Великом индийском романе" суд признает Дурьодхани виновной в нарушении ведения ее предвыборной кампании. Это побуждает ее объявить Чрезвычайное положение в стране и взять диктаторские полномочия. Вслед за этим она начинает массовый арест своих оппонентов.

Последняя, восемнадцатая глава называется "*Путь Спасения*" (*The Path of Salvation*). Прия Дурьодхани назначает выборы в стране. Начинается крупномасштабная и напряженная предвыборная кампания. Арджун колеблется, следует ли ему бороться со своей тетей и легитимным премьер-министром страны – Прией Дурьодхани. Кришна, который по просьбе Вед Вьяса возглавил кампанию оппозиции, убеждает друга в том, что ему надо вступить в политическую борьбу. Обращение Кришны к Арджуне оформлено в виде стиха и представляет собой явную аллюзию на "*Бхагавадгиту*" Махабхараты.

Выборы выигрывает оппозиция. Однако из-за своих внутренних разногласий в следующих выборах коалиция уступает Прии Дурьодхани, и она вновь становится у власти.

Как и в последней книге "Махабхараты", Пандавы с Драупади уходят в горы, чтобы там расстаться с жизнью. Кришна падает первым, не дойдя даже до подножья гор, наказанный за то, что отказался участвовать в политических баталиях, раздиравших Индию. Затем обессиливает Драупади, потом погибают младшие Пандавы; лишь Юдхиштхир достигает небес и встречается там лицом к лицу с богом Дхармой³² – эта встреча выливается в жаркий спор о сути и значении дхармы.

³² Дхарма — божество, персонифицирующее мировой нравственный закон, высшую справедливость (дхарму).

Проснувшись от сна, в котором Вед Вьяс увидел последний эпизод романа, герой-рассказчик решает, что изложил всю историю неверно, и должен начать свой рассказ заново, что и делает.

Повествование в романе ведется от первого лица, причем то и дело сюжетная линия прерывается комментариями и пояснениями, которые Вед Вьяс дает своему секретарю Ганапатхи³³. Этими неожиданными вставками, заключением "рассказа в рассказ" Тхарур создает видимость формы обрамленной повести³⁴, характерной для индийской литературной традиции [Гринцер, 1982].

1.3.2 Образная система

Можно сказать, что все действующие лица "Великого индийского романа" имеют "двойное рождение" или же обладают "двойной родословной". Как эпические герои согласно своим патронимам имеют земную и "небесную" родословную [Невелева, 2010, с. 22], так большинство персонажей "Великого индийского романа" имеют родословную земную и "эпическую": в одном образе воплощается герой древнего эпоса и политический деятель Индии. Миф архаический накладывается на миф политический.

Герои Тхарура "неравнозначны": если часть их (в первую очередь, старшее поколение) соединяет в себе фигуры героев "Махабхараты" и реальных исторических деятелей Индии XX века, то другие (в основном младшее поколение) не имеют основы в истории современной Индии, и представляют собой аллегории различных властей новообразовавшейся страны. Так, в то время как старшие персонажи имеют аналоги в современности (Ганга Джи/Махатма Ганди, Дхритараштра/Джавахарлал Неру, Панду/Субхас Чандра Бос³⁵, Дрона/Джаяпракаш

³³ Ганапатхи – южный вариант имени слоноголового бога Ганеши, который, согласно легенде, записал "Махабхарату" под диктовку божественного мудреца Вьясы.

³⁴ Обрамленная повесть – характерный для индийской литературной традиции жанр, при котором посредством связующей повествовательной рамки объединяются в одно целое разнородные рассказы.

³⁵ Субхас Чандра Бос – один из лидеров индийского движения за независимость; для борьбы с английскими колонизаторами пошёл на сотрудничество с немцами, затем с японцами.

Нараян³⁶ и т.д.), из Пандавов только Юдхиштхире соответствует Морарджи Десаи, четвертый премьер-министр Индии; Карна Али Джинна соединяет в себе фигуры Карны и Мухаммада Али Джинны; в Прие Дурьодхани соединяются образы премьер-министра Индиры Ганди и старшего сына Дхритараштры, злокозненного Дурьодханы.

Драупади Мокраси (Д. Мокраси) – живое воплощение индийской демократии. Она рождается 26 января 1947 года, в день, когда Индия была объявлена республикой. Роль персонажа Драупади в концепции романа раскрывается через отдельные выделенные курсивом предложения, перемежающие текст шестнадцатой главы романа. Глава начинается с победы Прии Дурьодхани на выборах, после чего она начинает все больше сосредотачивать власть в своих руках и проводит все более жесткую политику национализации и централизации. Все эти перемены непосредственно отражаются на здоровье Драупади: постепенно все еще прекрасная женщина начинает толстеть, на нее нападают приступы лихорадки и головокружений, а вскоре у нее диагностируют астму. В это время Прия Дурьодхани достигает пика своего могущества; "Королева-Императрица, помазанная на сотни лет царства" – именует ее герой-рассказчик. Ее непререкаемую власть он сравнивает с роскошными одеждами, однако недвусмысленно напоминающими новые одежды голого короля. "Новые одежды Императрицы сияли так ярко, так слепили глаза смотревших на нее, что нельзя было сказать, из чего они были сделаны, и сделаны ли они вообще из чего-нибудь" [Tharoor, 1989, p. 352]. Но затем эти одежды начинают разматываться. В этом эпизоде Тхарур соединяет сразу две отсылки: на широкоизвестную идиому "The emperor has/wears no clothes" (в русскоязычном варианте "А король-то голый!") родом из сказки Ханса Кристиана Андерсена *"Новое платье короля"* и на сцену оскорбления Драупади из *"Махабхараты"*, где с неё пытаются сорвать сари; полное раскрытие второй аллюзии происходит в изложении сна Вед Вьяса.

³⁶ Джаяпракаш Нараян – глава оппозиции Индире Ганди.

На протяжении романа Вед Вьясу периодически снятся сны. В своих снах он видит персонажей "Великого индийского романа", но в нехарактерной обстановке и неожиданных ролях. Сны словно переносят его в параллельную реальность – пространство "Махабхараты", действительность древнего мифа, который существует одновременно с мифом современным. Эти две действительности периодически пересекаются, дополняя и обогащая друг друга. Во снах Вед Вьяс видит эпизоды, ключевые для сюжета "Махабхараты", отсылающие нас к традициям и представлениям Древней Индии. Так, во снах герой-рассказчик становится свидетелем *сваямвары*³⁷ Драупади, игры в кости между Шакуни и Юдхиштхирой и всего, последовавшего за ней, беседы Юдхиштхиры с богом Дхармой и т. д. Однако картины, которые он видит, не являются прямыми цитатами из "Махабхараты", а доходят до нас словно "искаженным сигналом".

Таким образом выстраивается некоторый, нарушаемый помехами, диалог между мифическим и недавним прошлым, каждое из которых представляет из себя важный элемент культурной памяти индейцев. Именно эти и им подобные элементы культурной памяти помогают связать воедино идею коллективной надындивидуальной идентичности. Общая надындивидуальная память объединяет индивидов одного сообщества, передаваясь из поколения в поколение и кочуя из произведения в произведение.

Во сне Вед Вьяс становится свидетелем игры в кости, которую затеяла Дурьодхани по наущению Шакуни. Стоит заметить, что в романе Тхарура проведена явная аналогия между Шакуни и Сиддхартхом Шанкаром Раем, который был министром Западной Бенгалии при Индире Ганди; Рай также был ее ближайшим помощником и советником.

Юдхиштхира, в соответствии с "Махабхаратой", проигрывает Шакуни, и теряет свою власть, и братьев, и Драупади. Повествование доходит до трагической

³⁷ Сваймвара — букв. "собственный выбор", свадебный обряд, при котором девушка выбирает себе жениха из числа претендентов, которые должны доказать свое воинское умение; практиковался многими кочевыми народами Северо-Западной Индии, в эпосе распространен среди кшатриев, упоминается как привилегия царского дома.

кульминации, когда Духшасана по приказу Дурьодхани пытается сорвать одежды с Драупади. В "Махабхарате" и в романе Тхарура у Драупади, под действием магии Кришны, оказывается неиссякаемое число одежд, и Духшасана не может все их снять. У Тхарура этот эпизод приобретает дополнительное значение: на потолке залы появляется лицо Кришны, и он обращается к Дурьодхани: "В нашей стране она [Драупади] всегда будет иметь достаточно, чтобы поддержать свое самоуважение. А ты?" [Tharoor, 1989, p. 382]. Можно интерпретировать слова Кришны таким образом, что демократия, аллегорией которой выступает в романе Драупади, в Индии оказывается, несмотря на все трудности, выпадающие на ее долю, все же защищенной от беззакония, творящегося в стране, и в конечном итоге должна выстоять. Всевластие Прии Дурьодхани, попирающей демократические принципы, оказывается не таким устойчивым, как казалось. Этот сон Вед Вьяса выступает переломным моментом романа, после него ситуация в стране меняется; Дурьодхани проигрывает следующие выборы, к власти приходит оппозиция.

В своем предпоследнем сне Вед Вьяс становится свидетелем Великого Исхода Пандавов, Драупади и Кришны в Гималаи (в "Махабхарате" Кришна погибает раньше, смертельно раненный в пятку охотником). Первым из них падает Кришна, который не может больше идти из-за глубокой раны в пятке. Как поясняет герой-рассказчик, "он мог предотвратить все это, но предпочел бездействие. <...> В Индии слишком много Кришн. Его пламя сгорело, не осветив страну" [Tharoor, 1989, p. 414]. Это еще один персонаж-аллегория: Кришна романа Тхарура репрезентует молодые и талантливые умы Индии, которые предпочли комфорт и бездействие борьбе за демократию и свободу.

1.3.3 Жанровая специфика романа

История Индии в XX веке излагается в "Великом индийском романе", прежде всего, с политической точки зрения, автор включает в повествование все основные

события, произошедшие в Индии в этот важный период ее истории; в романе явственно прослеживается его собственная позиция.

Следует заметить, что политизация литературы – одна из наиболее характерных особенностей развития мировой литературы в двадцатом веке, особенно в его последние десятилетия [Гаврюшина, 2006, с. 55]. Политика постепенно стала важным элементом сферы интересов и сознания практически каждого человека, и соответственно, она нашла широкое отражение в литературе.

Процесс политизации можно отметить во многих литературах мира, не избежала этого и индийская литература. Причем, политическая направленность характерна не только для индийской литературы последних десятилетий, но присутствует в ней на протяжении всего двадцатого века.

Вместе с политизацией прозы происходили формирование и выбор специальных художественных средств для отображения политической реальности. Так постепенно в жанре романа сформировалась его особая разновидность – "*политический роман*" [Гаврюшина, 2006, с. 57].

Понятие "*политический роман*" предполагает особый тип конфликта, который связан с политической ситуацией; особый тип героя – он должен быть активно вовлечен в политику; масштабность событий, а также определенный способ художественного изображения политической ангажированности героев либо самого автора. К этому жанру можно отнести многие индийские романы, написанные в двадцатом веке и обусловленные историей страны; например, такие произведения Премчанда, как "*Поле битвы*" (*Rangbhūmi*, 1932), "*Жертвенная корова*" (*Godān*, 1936) и романы Яшпала "*Предатель*" (*Deśadrohī*, 1943), "*Ложная правда*" (*Jhūṭhā sac*, 1958-60), романы Манну Бхандари "*Большие поминки*" (*Mahābhoj*, 1979) и др. Эти романы различны по проблематике, но в каждом из них внимание акцентируется на каком-то определенном политическом событии или ситуации. Так, в романе Премчанда "*Жертвенная корова*" передано тяжелое социальное и экономическое положение индийских крестьян во времена британского господства; в романе "*Предатель*" Яшпал описывает жизненные

перипетии военного врача, борющегося в рядах Коммунистической Партии Индии за независимость страны; в романе "Большие поминки" Манну Бхандари убедительно изобразила нечестные приемы ведения предвыборной борьбы своекорыстными политиками.

Начальный этап формирования политического романа связан с развитием идеологии национально-освободительного движения, которому способствовали индийские общественно-политические деятели первой половины двадцатого века, среди которых ключевое место занимал Махатма Ганди.

Роман Тхарура имеет все черты политического романа: в его центре – политическая интрига (и не одна), все его герои, включая рассказчика, вовлечены в политический процесс, события масштабны, роман полон аллюзий на важные события истории Индии в двадцатом веке, и изобилует политическими терминами. Если сравнивать с другими произведениями этого типа, то "Великий индийский роман" можно назвать "концентрированным" по своей политизированности, а также объему отражаемой в нем политической реальности.

Действительно, в романе Тхарура достаточно подробно отражена политическая история Индии с самого начала двадцатого века, показаны ключевые вехи формирования и развития национально-освободительного движения, а также период первых нескольких десятилетий после обретения страной независимости. В "Великом индийском романе" автор стремится передать калейдоскоп политической жизни Индии того времени.

Однако политическая реальность романа имеет некоторые интересные особенности. Традиционно с каждым известным политическим деятелем, оставившим след в истории, связан определенный образ, комплекс устойчивых представлений, своего рода *стереотип*. Эти клише использует Тхарур в своем романе, дополняя их своим суждением об этих политиках. Так, первого премьер-министра Индии Дж. Неру принято признавать во многом идеалистом; в романе Тхарура образ Неру сливается с образом слепого царя Дхритараштры. Его дочь, Индира Приядаршини Ганди, считается крайне жестким (согласно другим

взглядам, жестоким) политиком; в романе Тхарура Прия Дурьодхани, родившаяся вопреки предсказанию, обещавшему ее матери сто сыновей, по словам Вед Вьяса, "будет равна по силе тысяче сыновей" [Tharoor, 1989, p. 45]. Махатма Ганди призывал людей обуздывать свои страсти, и в "Великом индийском романе" Ганга Джи принимает обет безбрачия.

Тхарур не просто соединяет фигуры политических деятелей Индии с героями "Махабхараты", но это служит ему средством, чтобы подчеркнуть общеизвестные черты этих политических деятелей, выявить, даже "выпятить", стереотипы.

Таким образом, в романе мы сталкиваемся с *"двойным мифом"*: мифом традиционным (т. е. "Махабхаратой") и мифом политическим (стереотипное восприятие новейшей истории Индии), которые накладываются друг на друга, формируя совершенно особую реальность.

Сатира и ирония – одни из основных художественных средств, к которым прибегает Тхарур в "Великом индийском романе". Из-за использования этих приемов Тхаруру, конечно, не удалось избежать обвинений в "несерьезном" отношении к важному и традиционно уважаемому культурному тексту. "'Великий индийский роман' – это, по сути, версия современной Махабхараты, созданная Тхаруром, и в этом смысле роман начисто лишен серьёзного тона оригинала. Тхаруру не интересен сам эпос, и он не питает к "Махабхарате" никакого уважения. Он просто использует его как рамку для другой истории" (Ghosh, 2008, p. 28), – замечает Тапан Кумар Гхош (Tapan Kumar Ghosh), один из исследователей "Великого индийского романа". Следует, однако, вспомнить, что ещё классик средневековой индийской драматургии Бхаса, о котором говорилось выше, прибегал к комическому в своих адаптациях эпоса (например, в "Пьесе о среднем брате"). Таким образом, "несерьезный" подход к переосмыслению сюжетов из "Махабхараты" не является изобретением Тхарура, а имеет корни в индийской литературной традиции.

Автор "Великого индийского романа" переосмысливает культурно-историческое наследие Индии: он включает историю Индии последнего столетия в

повествовательную рамку древнего индийского литературного памятника – "Махабхараты". Обе сюжетные линии (эпическая и историческая), несмотря на свою гетерогенность по отношению друг к другу, за счет *перекрестных аллюзий* оказываются слиты воедино. Но в "Великом индийском романе" есть и третий временной пласт – современность, в которой живет, диктует свои мемуары ироничный Вед Вьяс, к которому обращается герой-рассказчик Тхарура, его "*авторская маска*". Согласно фабуле романа, Вед Вьяс повествует о событиях, чьим непосредственным участником и свидетелем он был. Таким образом, читатель получает информацию обо всем произошедшем "из первых рук", от одного из действующих лиц, что словно сокращает дистанцию между нашим временем, недавней историей и мифической эпохой "Махабхараты".

Согласно наблюдению немецкого литературоведа Биргит Нейман, только недавно было сформулировано специальное жанровое обозначение для художественных текстов, в которых представлены процессы воспоминания, а именно "*литература памяти*" ("*fictions of memory*" – Neumann, 2008, p. 334). Для таких художественных произведений характерно, что их содержание представляет собой "воспоминания рассказчика или персонажа, который оглядывается на свое прошлое, пытаясь придать смысл всплывающим воспоминаниям с точки зрения настоящего" (Neumann, 2008, p. 335). Таким образом, в литературном произведении одним из самых частых методов передачи воспоминания является прием *ретроспекции*³⁸. События, имевшие место в прошлом, вспоминаются в настоящем, и представляются в виде воспоминаний, пережитых рассказчиком или героем произведения (Neumann, 2008, p. 335-336). На основании этих особенностей, которые верны для "Великого индийского романа", представляется корректным отнести роман Тхарура также к жанру "литературы памяти".

³⁸ Ретроспекция (от лат. *retro* – назад и *specto* – смотрю) – обращение к прошлому, рассматривание минувших событий. Прием ретроспекции в литературе подразумевает включение в повествование событий прошлого [Никольская, 2017, с. 1].

1.3.4 Идейное содержание

Образ Вед Вьяса служит индивидуализации и субъективизации мифа. Герой-рассказчик рождается вместе с началом XX века; как он сам о себе повествует, "я был рожден вместе с веком, внебрачный ребенок, однако внебрачный ребенок благородной традиции" [Tharoor, 1989, p. 19]. История Вед Вьяса – это история Индии в новое время, и, по словам героя-рассказчика, эта история "может стать не меньше, чем Великий индийский роман" [Tharoor, 1989, p. 18]. Однако все имеет свою предысторию, "истории никогда не кончаются, они просто продолжают где-то в другом месте" [Tharoor, 1989, p. 418]. Предыстория "Великого индийского романа" – это "Махабхарата"; "Махабхарата" – его первое рождение. История Вед Вьяса, подобно человеку, рождается, проходит инициацию, и, получив новое имя, вступает во взрослую жизнь.

В соответствие с изложенными в "Махабхарате" индуистскими представлениями о *сансаре* – круге перерождений, к которому принадлежат все живые существа, история Вед Вьяса также имеет циклическую природу. Итог этой истории мрачен: очнувшись от одного из своих снов, рассказчик видит "современную Индию. Нашу страну компьютеров и коррупции, мифов, политиков и торгашей с модными пластиковыми портфелями. Индию, терзаемую противоречиями, беспорядочно пробирающуюся в двадцать первый век" [Tharoor, 1989, p. 418]. Напрашивается параллель с наступлением последней эпохой по индуистскому мифологическому исчислению – *Калиюгой*, самой темной и мрачной. Согласно космогоническому мифу, в конце каждой эпохи Шива разрушает вселенную, чтобы тут же создать ее заново. Подобно ему, Вед Вьяс приходит к внезапному заключению, что до этого он рассказывал свою историю с совершенно неверной точки зрения и теперь должен пересказать ее снова.

"Они говорят мне, что Индия недоразвитая страна..." [Tharoor, 1989, pp. 17, 418] – с этой строки начинался роман Тхарура, этой же фразой он его и заканчивает, обещая продолжение истории – или же ее новое изложение.

Несмотря на то, что Тхарур сохраняет в основе повествования историю противостояния двух царственных родов, он заметно смещает акценты, меняет вектор, по которому развивается это противостояние и изменяет причину, по которой оно началось. В "Великом индийском романе" это уже не история братоубийственной борьбы за власть между Пандавами и Кауравами, а борьба Партии Кауравов за независимость Индии, а затем противоборство между двумя фракциями расколовшейся партии, одну из которых возглавит Прия Дурьодхани, дочь Дхритараштры. Партия Кауравов олицетворяет Индийский Национальный Конгресс, а в образе Дурьодхани нельзя не увидеть Индиру Ганди. В "Великом индийском романе" *сюжет "Махабхараты" и история современной Индии, переплетаясь, меняют друг друга и неизбежно меняются сами.*

В своем последнем сне Вед Вьяс видит эпизод из финала "Махабхараты": Юдхиштхира единственный достигает небес и встречается там бога Дхарму. Божество поздравляет его с успешно пройденными испытаниями, Юдхиштхира реагирует неожиданным образом: он начинает спрашивать божество про цель и смысл этих испытаний и *восстает против толкования дхармы, которое слышит от божества.* На слова Дхармы "жизнь бессмысленна без дхармы. Лишь дхарма вечна", Юдхиштхира отвечает: "Индия вечна <...> Но дхарма, подходящая ей на разных этапах развития, различна. Сожалею, но если есть сейчас что-то истинное, так это то, что нет истин, верных во все времена" [Tharoor, 1989, pp. 417-418]. Таким образом, утверждается вечная природа Индии и вместе с тем динамичная природа индийской идентичности; страна сохраняется, но она проходит разные этапы развития, и соответствующая ей индийская идентичность меняется, как и образующие ее значимые символы и понятия, такие как дхарма.

Стоит заметить, что идея о многих дхармах вполне соответствует индийской философии и была повторена многими мыслителями. Так, согласно Джавахарлалу Неру, "Без этого основания, дхармы, нет истинного счастья и общество не может существовать. ...однако сама дхарма относительна и зависит от времени и преобладающих в данное время принципов, как верность истине, ненасилие и т. д.

Эти принципы остаются неизменными и не меняются, но в остальном дхарма – соединение обязанностей и долга – меняется с изменением эпохи" [Неру, 1955, с. 109]. Согласно наблюдению исследователя Агнес Хеллер (Agnes Heller), идеологическое содержание нарративов меняется от одного государственного строя к другому, от одной эпохи к другой. Формирование идентичности происходит на основе старой культурной памяти, в процессе которого происходит выбор среди ее многочисленных элементов, при этом эти элементы культурной памяти заново интерпретируются, в них вливается новое содержание и опыт [Heller, 2001, p. 140].

Представляется, что именно такое видение составляет идейную основу романа Тхарура: не случайно в конце книги Вед Вьяс, осознав, что рассказал всю историю с неверной точки зрения, стремится тут же все исправить, рассказав ее заново: "Я понимаю, что у меня нет выбора. Я должен пересказать ее" [Tharoor, 1989, p. 418]. Можно предположить, что, когда Вьяс закончит новый пересказ, он поймет, что его история вновь неверна и начнет ее заново, так как к моменту завершения повествования время и ситуация изменятся и потребуют очередной адаптации старой истории.

Таким образом, в романе Тхарура эпос (который, согласно Хонко, является "песней истины" или "сагой идентичности" [Honko, 1996]) воспринимается как *вечная история, которая, однако, не может быть изложена одинаково*, так как наполняющие ее истины со временем меняются; таким образом, только *трансформируясь, живут и сохраняются культура и идентичность нации*. Здесь видится уместным замечание исследователя Венди Донигер (Wendy Doniger), согласно которому гибкость вообще характерна для индийского отношения ко всем видам истины [Doniger, 1991, p. 34].

В данном контексте представляется справедливым и соответствующим наблюдение исследователя Стюарта Холла (Stuart Hall), в соответствии с которым культурная идентичность "является объектом "становления", или "бытия". Оно принадлежит будущему в той же мере, что и прошлому. Это не то, что уже

существует, вне места, времени, истории и культуры. Культурные идентичности откуда-то берутся, имеют историю. Но, как и все историческое, они претерпевают постоянные изменения. Далекие от того, чтобы вечно закрепляться в каком-то эссенциализированном прошлом, они подвержены непрерывной "игре" истории, культуры и власти. Далекие от того, чтобы быть основанными на простом "восстановлении" прошлого, которое ждет, чтобы быть найденным, и которое, когда оно будет найдено, сохранит наше ощущение себя в вечности, идентичности — это имена, которые мы даем различным способам, в соответствие с которыми мы позиционируемся и позиционируем себя внутри нарративов прошлого" [Hall, 2015, p. 225].

На страницах романа Тхарур постоянно обращается к теме *дхармы* и *адхармы* применительно к современной Индии. Когда говорится о новых выборах в стране, где выбирают между оппозицией и правительством Прии Дурьодхани, возникает параллель между демократией и диктаторским режимом, а также между *дхармой* и *адхармой*. Демократия приравнивается к *дхарме*, а диктаторский режим к *адхарме*, и народ Индии должен проголосовать и выбрать между ними. В центре сюжета "Махабхараты" находится кровопролитная война. В "Великом индийском романе" понятие о битве амбивалентно: с одной стороны, в романе нет сражения на Курукшетре, занимающего большую часть повествования древнеиндийского эпоса. С другой стороны, согласно заявлению Вед Вьяса, все повествование романа от начала и до конца разворачивается на Курукшетре [Tharoor, 1989, p. 391]. На вопрос журналиста перед выборами, можно ли назвать эти выборы современной Курукшетрой, Вед Вьяс отвечает в том числе: "Эти выборы — не Курукшетра; жизнь есть Курукшетра. История это Курукшетра. Борьба между *дхармой* и *адхармой* — это сражение, которое наш народ, и каждый из нас, ведет каждый день нашего существования. Эта борьба, эта битва происходила перед этими выборами; она будет продолжаться после них" [Tharoor, 1989, p. 391].

Таким образом, Курукшетра предстает в романе как бой *дхармы* и *адхармы*, которую Индии суждено вести вечно. Это соображение достраивает концепцию

времени и истории в романе Тхарура, и сопоставимо с индийским представлением *о югах*. При таком взгляде на ход романа, его события – будь то победа на выборах Прии Дурьодхани или оппозиции и т. д. – осознается лишь как временные закономерные колебания между *дхармой* и *адхармой*, а не окончательная победа добра или зла. И то, что политическое повествование романа заканчивается на победе Прии Дурьодхани на выборах, становится вполне объяснимым: "Дхарма сделала полный круг" [Tharoor, 1989, p. 411]. Сопоставлением жизни и истории с Курукшетрой Тхарур словно помещает всю историю Индии, включая её прошлое, настоящее и будущее, в хронотоп самой "Махабхараты".

В конце романа Вед Вьяс говорит об Индии наших дней; как и различных *дхарм*, в романе много разных Индий. Что же такое современная Индия? Вед Вьяс вновь вступает в полемику с воображаемыми оппонентами: "Они скажут, что Индия эпических воинов умерла на полях мифологических боя, и что современная Индия – это страна мошенничества, спекуляции, коррупции, коммунальных раздоров" и т. д. [Tharoor, 1989, p. 412]. Индия же Вед Вьяса, очевидно более близкая и автору романа, – "Индия, где в эпических битвах бьются ради великих целей, где сражение за свободу и демократию ведут, выигрывают, предают и проигрывают" [Tharoor, 1989, p. 412]. Таким образом, Тхарур различает две Индии: Индию, погрязшую во всех современных пороках и Индию – страну эпических битв и великих героев, "страну Рамы" [Tharoor, 1989, p. 411].

Согласно культурологу М. Л. Шуб, культурная память ориентирована либо на стимулирование повторения сакрального, предельно значимого, воспроизведение героического, либо на стимулирование запрета на повторение травмирующего опыта [Шуб, 2016, с. 74]. Данный случай можно, несомненно, отнести к первому варианту.

Тхарур берет апокалиптическую картину начала *Калиюги* из "Махабхараты" как образ Индии наших дней [Tharoor, 1989, p. 413]. Однако, надежда на возрождение есть – и не просто надежда, но гарантия возрождения, которая дается самой традицией, к которой и обращается в своем романе Тхарур: *Калиюга* –

последняя, самая жестокая и страшная из четырех юг, она характеризуется общим падением нравственности и духовной деградацией; *Калиюга* завершается концом света – *Пралаей*, и круг юг возобновляется, колесо дхармы поворачивается снова. На смену мрачной *Калиюге* непременно должны прийти *Сатья*, *Трета* и *Двапара-юги*. Здесь следует заметить, что помимо того, что культурная память формирует у сообщества представление о его прошлом, корнях и истоках, она также моделирует некое желаемое будущее [Шуб, 2016, с. 74].

Таким образом, на страницах романа Тхарура история Индии предстает процессом, в котором мифологическое и эпическое неразделимо срастается с реальным и фактическим; закономерным процессом, чей ход определяется традиционными индуистскими представлениями: обрядами жизненного цикла, сменой юг, наконец, вечной борьбой дхармы и адхармы.

Такой подход не позволяет согласиться с уже упоминавшимся утверждением Гхоша о том, что "Тхаруру не интересен сам эпос, и он не питает к "Махабхарате" никакого уважения. Он просто использует его как рамку для другой истории" [Ghosh, 2008, p. 28]. Напротив, "Махабхарата" представляется имеющей большое значение для выражения позиции Тхарура как важнейший текст культурного наследия Индии; именно это культурное наследие дает ключ к пониманию настоящего Индии и ее будущего: "если бы они только прочитали "Махабхарату" и "Рамаяну", изучили Золотые Века Маурьев и Гуптов и даже этих мусульманских ребят Моголов, они бы поняли, что Индия не только не недоразвитая страна, но страна высокоразвитая в прогрессирующей стадии упадка" [Tharoor, 1989, p. 17], – говорит Вед Вьяс про современных индийских политиков. Исследователь Меривирта видит в романе Тхарура вызов сложившейся историографии, который осуществляется посредством использования древнеиндийской устной эпической традиции, а также таких литературных средств, как сатира и магический реализм [Merivirta, 2007, p. 6].

В романе Тхарура читается явное влияние идей Эдварда Саида, который в своих трудах настойчиво стремился к устранению оппозиций "между

Востоком и Западом, западным знанием и западной силой, научной объективностью и мирскими мотивами, дискурсивными режимами и авторскими намерениями, дисциплиной и желанием, репрезентацией и реальностью и так далее" [Prakash 1995, p. 201]. Важная особенность романа Тхарура заключается в многообразии идей, персонажей и историй, которые его образуют. Как говорит Вед Вьяс, обращаясь к Ганапатхи: "для каждой истории, которую я тебе рассказал, для каждой идеи, которую я тебе изложил, есть сотни равнозначных альтернативных историй и идей, которые я упустил и о которых ты не знаешь" [Tharoor, 1989, p. 373].

Роман был написан во время, когда вслед за завершением эпохи внутреннего единства, которое было так важно для десятилетий борьбы за независимость и построения нации в период правления Неру, пришло стремление в ретроспективе осмыслить сущность новой нации и новоиспеченного государства [Мее, 1998, p. 127]. Гомогенизирующий национальный миф разбился на множество отдельных историй и сама история Индии теперь может рассматриваться как сумма нарративов, нередко вступающих в противоречие, но равнозначных по своей сути. Не случайно Тхарур выстраивает параллель между историческим путем Индии и "Махабхараты", устная природа которой способствовала появлению многочисленных вариаций повествования.

Примечательно, что в то время, как при создании критического (Пунского) издания "Махабхараты" целый ряд альтернативных или дополнительных эпизодов оказался за пределами основного текста, современные авторы, черпающие вдохновения в "Махабхарате", нередко обращаются к тем сюжетам и персонажам, которые были опущены критическим изданием.

Представляется возможным заключить, что древнеиндийский эпос в наши дни воспринимается авторами не только как единый нарратив, но и как многообразие историй, для которых есть альтернативные изложения и толкования, а для которых характерна не линейность, а скорее, цикличность, присущая мифу. Сама же "Махабхарата" представляется как крайне подходящий медиум для

изложения "нелинейной" истории Индии. Схожим образом в своем историческом романе "Бродячая эпопея: Хроника" (*The Trotter-Nama: A Chronicle*) И. Аллен Сили противопоставляет свой инклюзивный метод *нама*, или хроники, иерархиизирующему методу европейской историографии. Таким образом, как Тхарур, так и Сили в стремлении переписать постколониальную историю замещают жанр колонизатора жанром колонизованного [Мее, 1998, pp. 132-133]. При этом структура произведения и сам процесс повествования оказываются выдвинуты на первый план и приобретают особое значение.

"Великий индийский роман" обладает многими свойствами массовой, развлекательной литературы – изощренным сюжетом, обилием юмора и сатиры. Роман написан на политическую тему, в Индии очень популярную; он наполнен узнаваемыми для индийского читателя аллюзиями и персонажами. Вместе с тем, чтобы разглядеть все аллюзии романа, надо владеть поистине энциклопедическими знаниями. Аллюзии есть и в именах и образах героев, и в географических и политических названиях, и в наименованиях глав романа. Это аллюзии на персонажей и эпизоды "Махабхараты", политическую историю Индии в XX веке, а также выдающиеся романы зарубежных авторов об Индии.

Явственно читается точка зрения автора на различные феномены истории, культуры и политики Индии. По утверждению самого Тхарура, его романы "это, в некоторой степени, дидактические работы, прикинувшиеся развлекательной литературой" [Oubre, 2017]. Автор не скрывает своей субъективности: "Когда я пишу об индийской культуре, я полностью осознаю свою субъективность; возможно, есть более, чем одна индийская культура и, несомненно, существует более одного взгляда на индийскую культуру" [Oubre, 2017]. Таким образом, утверждается открытость как многообразию взглядов на исторический процесс и саму Индию, так и множественность альтернативных историй, составляющих исторический процесс. Поскольку все истины множественны, неудивительно, что истинная версия любой истории также множественна [Doniger, 1991, p. 35].

Причем такое отношение в целом характерно для индийской традиции; так, согласно американскому индологу Венди Донигер (Wendy Doniger), в санскритских текстах сказитель может рассказывать миф определенным образом, пока кто-либо из аудитории не прервет его повествование замечанием, что они "слышали это по-другому". После того, как человек в аудитории рассказывает известную ему версию мифа, сказитель отвечает: "Это тоже верно, но ваша версия произошла в другую мировую эпоху", либо "в другом перерождении". Таким образом, одно и то же событие происходит снова и снова, но оно может не происходить каждый раз одним и тем же образом, но несмотря на изменения, каждый раз оно истинно [Doniger, 1991, p. 35].

1.4 "Махабхарата" в современной индийской литературе

С. Л. Бхаираппа (S. L. Bhairappa), писатель родом из Карнатаки, один из самых популярных авторов, пишущих на языке каннада, наибольшую известность получил благодаря роману "Парва" (*Parva*, 1979). В своем произведении он переписал "Махабхарату", прибегнув к методу демифологизации, лишив свою адаптацию эпоса чудесных явлений, героев – божественности, преобразовав эпический нарратив в псевдоисторический. Согласно исследователю Шарайю Потнис (Sharayu Potnis), Бхаираппа пересматривает эпос с социально-культурным ключе [Potnis, 2013]. Так, в "Парве" дэвы и ракшасы – это не боги и демоны, а два племени, чьи различия во внешнем облике, темпераменте, образе жизни и традициях обусловлены географическим детерминизмом и разной расовой принадлежностью. Таким образом, Бхаираппа эпизод за эпизодом трансформирует и реконструирует фабулу "Махабхараты", создавая реалистичную и пронизанную социо-культурной рефлексией историю.

Писатель наполняет сюжетную канву, заимствованную им из эпоса, придуманными им эпизодами, которые позволяют ему лучше раскрыть и исследовать своих персонажей. Согласно наблюдению индийского исследователя

Киран Будкулей (Kiran Budkuley), в этих эпизодах, вписанных в контекст повествования, автор обращается в первую очередь к представителям периферии, маргинальных и подчиненных слоев социума – таким, как женщины, прислуга, автохтонные племена – с тем, чтобы развенчать идеологию патриархального и иерархического господства. В этих сценах писатель изображает второстепенных персонажей, таких как Экалавя и Хидимба, и привлекает внимание к таким важным темам, как *многообразие культур, кризис идентичности, этничность, подчиненное положение женщин в патриархальном обществе, справедливость и правомерность различных социальных обычаев*, описанных в эпосе и т. д. Причем, все эти темы рассматриваются не по отдельности, а во взаимодействии, в чем можно видеть как отражение сложносоставности и многопроблемности любого социума, так и рефлексию над противоречиями человеческого существования. По замечанию автора, его главное намерение состояло не в том, чтобы по-своему переписать "Махабхарату", а в том, чтобы посредством этого произведения попытаться найти ответы на важные вопросы жизни, касающиеся смерти, природы добра и зла, сексуальности, человеческих взаимоотношений [Budkuley, 2010, p. 22-23].

Автор уделяет большое внимание внутреннему миру героев, вскрывая конфликты, происходящие в их душе. Например, он описывает, как Бхимасена делает выбор между своей ракшасской семьей, состоящей из жены-ракшаси и сына Гхатоткачи, и своей матерью и братьями, имеющими арийское происхождение и соответственно придерживающихся отличных ценностей и традиций, в пользу последних, а по прошествии времени переосмысливает свое поведение и мучается угрызениями совести потому, что не уделил своему сыну должного времени и заботы [Bhairappa, 2007, p. 165]. В другом эпизоде Кунти страдает от того, что, с ее точки зрения, она теряет свою арийскую идентичность, пребывая в окружении ракшасов под опекой заботливой невестки, что заставляет Пандавов принять нелогичное решение покинуть безопасный приют и отправиться в дальнейшее рискованное путешествие, грозящее им обнаружением со стороны Кауравов

[Potnis, 2013, p. 134]. Так, социокультурный аспект произведения Бхаираппы дополняется психологизмом, в то время как вопрос идентичности и связанные с ним конфликты и противоречия занимают в романе важное место.

В этом произведении ключевую роль играет Кришна, который лишен ореола иррациональной божественности и изображен одновременно хитроумным, практичным и человеческим. В отличие от Кришны в "Махабхарате", герой Бхираппы не открывает свою истинную форму Арджуне, но, подобно современному психотерапевту, консультирует друга и помогает ему найти выход из того хаоса, что царит в его душе.

Как замечает исследователь Л. В. Шантакумари (L. V. Shantakumari), обращение к древнеиндийскому наследию дает Бхаираппе возможность переосмыслить современность на фоне ее мифического прошлого, а также произвести свою интерпретацию традиции с точки зрения современности [Shantakumari, 2022].

Писатель из штата Махараштра **Шиваджи Савант** (Śivājī Sāvānt) получил наибольшую известность благодаря своему роману на маратхи "Победа над смертью" (*Mṛtyunjaya*, 1967), в котором он излагает историю одного из главных персонажей "Махабхараты" – Карны. Произведение Саванта было переведено на хинди, английский, каннада, гуджарати, малаялам и получило множество наград.

Стоит отметить, что образ Карны традиционно вызывает особый интерес как со стороны ученых [Гринцер, 1974; Ибрагимов, 2009; McGrath, 2004], так и писателей и других авторов. Старшего брата Пандавов часто называют трагическим героем древнеиндийского эпоса. Трагизм его судьбы заключается в том, что вопреки всем благоприятным предзнаменованиям, которые сопровождают его рождение и историю детства (божественное происхождение, тот факт, что он принадлежит царскому роду, воспитывается подкидышем у приемных родителей, "растет героем" и т. д.), он по воле рока попадает в лагерь непримиримых противников главных героев и становится лучшим другом и соратником их предводителя Дурьодханы, более того, его родные младшие братья, не говоря о

многих других персонажах, воспринимают его как низестоящего – представителя низкой касты колесничих-сум. Это трагическое измерение истории и характера героя, построенное вокруг его расколотов идентичности, постарались с разных точек зрения и с помощью различных подходов раскрыть и творчески переосмыслить индийские авторы Рабиндранат Тагор (Rabindranath Tagore) в поэме на бенгали "Диалог Карны и Кунти" (*Karna Kunti Sangbad*, 1900), Удай Бхембре (Uday Bhembre) в пьесе на конкани "Карнапарва" (*Karna parv*, 1962), Шиваджи Савант (Śivājī Sāvānt) в своем вышеназванном романе, Рамдхари Сингх "Динкар" (Rāmdhārī Sinh "Dinkar") в поэме на хинди "Колесничий Солнца" (*Raśmirathī*, 1978), Мари Селварадж (Mārī Selvarāj) в недавнем тамильском фильме "Карнан" (*Karṇan*, 2021 – подробно рассмотрен в разделе 3.3 данной работы).

Савант детально воссоздает эпический путь Карны, вплетая в сюжет несколько напряженных вымышленных сцен, которые позволяют ему привлечь симпатии читателей к персонажу, следуя при этом фабуле "Махабхараты". Автор фокусирует внимание на вопросах *легитимности рождения, социальной стигматизации незамужних матерей, репрессивных аспектах института брака, самоуважения представителей низших слоев общества*, а также на понятиях *справедливости и праведности*, подчеркивая на протяжении всего повествования позицию маргинальной идентичности своего главного героя. Тем самым автор стремится подорвать систему ценностей, основанную на значимости высокого происхождения, вместе с тем сохраняя в своем произведении верность базовым ценностям оригинального эпоса [Budkuley, 2010, p. 28].

Некоторые авторы в своих произведениях адаптировали не весь эпос либо историю одного из центральных персонажей, как в вышерассмотренных случаях, но отдельный небольшой эпизод или же историю второстепенного персонажа "Махабхараты". Так, в романе "Яяти" (*Yayāti*, 1959) В. С. Кхандекар (V. S. Khāṇḍekar) взял за основу историю индийского царя Яяти из "Адипарвы" "Махабхараты". Яяти считается предком как Пандавов, так и Кауров. Эпический сюжет повествует о его сложных взаимоотношениях с женами; Яяти пренебрегает

своими царскими обязанностями и ведет жизнь, полную удовольствий, а когда, вследствие проклятия, он резко состаривается, то просит своих сыновей передать ему их молодость. Позднее, осознав свою неправоту, он возвращает им их дар.

Кхандекар расширил и внес некоторые изменения в сюжет; в своей интерпретации этого эпического нарратива он апеллирует к общечеловеческой морали и идентичности: используя историю из *"Махабхараты"* как *метафору*, он показывает внутренний конфликт и слабость человека в нигилистическом современном обществе, лишенном моральных ориентиров и ценностей [Gupta, 1982, p. 151]. Таким образом, происходит актуализация материала *"Махабхараты"*, где *сюжет из эпоса используется для осмысления проблем современности* [Thorat, 2005, p. 135].

Исследователь Харишчандра Тхорат (Harishchandra Thorat) отмечает, что роман Кхандекара до сих пор пользуется большой популярностью в среде литературы на маратхи, более того, после его публикации адаптации *"Махабхараты"* стали наиболее распространенным типом литературных произведений на этом языке [Thorat, 2005, p. 128]. За *"Яти"* последовал роман *"Победа над смертью"* Шиваджи Саванта, *"Великий человек"* (*Mahāpuruṣ*, 1969) Ананда Садхале (Ānand Sādhale), *"Радхея"* (*Rādheya*, 1973) Ранджита Десаи (Raṇajīt Desāi) и др. В целом, современная поэзия, драма и литература на маратхи испытала большое влияние *"Махабхараты"* [Thorat, 2005, p. 129].

В своей драме в стихах *"Слепая эпоха"* (*Andhā Yug*, 1954) **Дхарамвир Бхарати** (Dharmavīr Bhārati) также пересмотрел избранный эпизод эпоса, а именно, финальный восемнадцатый день битвы. Изначально пьеса произвела фурор как радиоспектакль, а затем приобрела большую известность на сцене. В своем знаменитом произведении индийский драматург прибегает к метафоризации и актуализации эпоса. Битва на поле Куру используется как метафора разрушения человеческих жизней, краха этических ценностей и кризиса национальной идентичности, которые сопровождали Раздел Индии в 1947 году. Драма была написана в рамках движения *"театр корней"*, которое зародилось в Индии в 1950-х

годах и характеризовалось тем, что в поисках новой идентичности индийский театр обратился к национальным эпосам и мифам как источникам вдохновения, содержания и формы. Драматурги стремились к актуализации мифических и эпических нарративов посредством современных интерпретаций.

Одним из таких переосмыслений является пьеса на хинди **Бхишама Сахни** (Bhīṣm Sāhnī) "Мадхави" (*Mādhavī*), впервые поставленная на сцене в 1982 году и позже опубликованная в виде книги. Согласно сюжету из "Книги стараний" (*Udyoga Parva*) "Махабхараты", дочь царя Яяти Мадхави была наделена даром, который позволяет ей иметь детей от великих царей и восстанавливать свою девственность после каждого родов. Отец отдал ее в дар ученику мудреца Вишвамитры, чтобы она родила сыновей от нескольких царей. После этого она возвращает себе девственность, а на последующей *сваямваре* выбирает своим мужем лес и превращается в голубку. Сахни не прибегает к серьезным изменениям в сюжете, однако, в отличие от эпоса, стремится показать внутренний мир Мадхави, которую, не спрашивая ее на то желая, передают от одного царя к другому; его пьеса приобретает явный феминистский уклон, повествование пронизано критикой эксцессов патриархата [Budkuley, 2010, p. 25].

В своей англоязычной дилогии "Непобедимый: Бросок костей" (*Ajaya: Roll of the Dice*, 2013) и "Непобедимый: Восхождение Кали. Махабхарата Дурьодханы" (*Ajaya: Rise of Kali. Duryodhana's Mahabharata*, 2015) автор из Кералы **Ананд Нилакантан** (Anand Neelakantan), большая часть творчества которого посвящена пересмотру индийских эпосов, пересказывает "Махабхарату" с точки зрения побежденной стороны – Кауравов, и таким образом все знакомые по эпосу эпизоды и персонажи предстают в совершенно ином (по сути, противоположном) свете. Примечательно, что такой подход современного индийского автора к трактовке эпоса созвучен научной теории, зародившейся в рамках европейской индологии ещё в XIX веке, согласно которой главными героями "Махабхараты" изначально были Кауравы, а не Пандавы (так называемая "теория инверсии"). И хотя было доказано, что эпизоды "Махабхараты", в которых Кауравы описываются в

положительном ключе, не являются доказательством существования древней поэмы, прославлявшей Кауравов, а лишь свидетельствуют о специфике идейно-концептуальной структуры "Махабхараты", которая заключалась в равенстве добродетелей героев и их антагонистов, эта теория периодически возрождается в той или иной форме [Васильков, 2010, с. 17] – как в трудах исследователей (например: [Эрман, 2009, с. 286, 288]), так и в художественных произведениях.

Кастовая дискриминация и борьба с ней являются одной из главных идей произведения Нилакантана, и все персонажи словно разделены на две группы в соответствии с тем, поддерживают они или нет кастовую систему. В обоих романах дилогии много созданных воображением автора эпизодов, подробностей, которые отсутствуют в эпосе, но служат для более детального и живого изображения характеров и взаимоотношений героев. Большую роль играют низкокастовые персонажи, многие из которых также придуманы автором. Писатель изображает Суйодхану (так, по мысли автора изначально звучало имя Дурьодханы, позже исковерканное победителями-Пандавами)³⁹ как честного, самоуверенного и смелого юношу, который не верит в кастовую систему и стремится реформировать общество; ему противостоят конформисты-Пандавы, которые показаны лицемерными и надменными, подверженными всем кастовым предрассудкам. Кришна Нилакантана – хитрый интриган и ярый традиционалист, возмнивший себя аватарой бога Вишну на земле, пришедшего, чтобы защитить кастовую систему и устой общества.

В своей дилогии Нилакантан осуждает косную традицию, слепое следование доктрине, *религиозный фанатизм и предрассудки*; с этими общественными пороками борется и терпит поражение царевич Суйодхана. Автор порицает корыстолюбивое использование священных текстов *смрити*⁴⁰ и их превратное толкование жрецами, гуманизм в его романах противопоставляется догматизму.

³⁹ Su – санскр. префикс, означающий "хороший, отличный, правильный, добродетельный"; dur – санскр. префикс, означающий "плохой" или "трудный" [Monier-Williams, 2009].

⁴⁰ Смрити (Skt. Smṛti) – предания, основой которых считалась традиция, мнение древних мудрецов, дававших свое истолкование буквы и духа священного Знания — Вед [Альбедиль, 1996, с. 402].

Именно *догматизм и косная кастовая система* оказываются факторами, которые приводят к разрушению страны. Консервативные брахманы прибегают к религиозным концепциям с целью достичь среди людей нужного им подчинения либо отвлечь внимание жителей Хастинапура от насущных проблем. Как и "Парву", диологию отличает *демифологизация*, а также *политизация* материала.

По словам самого автора, он начал смотреть на Дурьодхану совершенно иначе после того, как посетил деревню Поруважи в Керале, где расположен храм царевича Кауравов [Neelakantan, 2013, p. 4]. Согласно локальным сказаниям, глава рода Кауравов, разыскивая Пандавов посетил этот край и даже провел здесь несколько лет, предаваясь медитациям, став в результате покровителем и защитником местных жителей. В храме Дурьодханы все церемонии выполняются не брахманами, а людьми, принадлежащими к низкой касте *куравов* (kurava) [Malanda, 2021]. Отталкиваясь от существующих реалий, Нилакантан создал произведение, в основу которого заложил переосмысление (по сути, инверсию) "Махабхараты" с точки зрения резкой критики кастовой иерархии и кастовой идентичности, где им противопоставляются гуманистические ценности и возведение в абсолют человеческой жизни как таковой.

Следует заметить, что тенденция к смелым пересмотрам "Махабхараты", столь характерная для наших дней, не является недавним изобретением и ее можно проследить еще в санскритских пьесах **Бхасы** [Budkuley, 2010, p. 28]. В пьесе "Посланец Гхатоткача" Бхасы, датируемой первыми веками до н. э., Дурьодхана изображен не только высокомерным и безрассудным, но и обладающим безусловным мужеством и чувством чести [Гринцер, 1979, с. 94]. Эмоциональное содержание другой его пьесы – "Посольство" (*Dūtavākyaṃ*), в которой Кришна накануне битвы прибывает с посольством к Дурьодхане, "определяется в первую очередь мужеством Дурьодханы, вступившего в конфликт не с одними пандавами, но и с непрекаемой волей бога, мужеством, которому он не хочет изменить, хотя не может не знать, что оно сулит ему гибель" [Гринцер, 1979, с. 99]. В пьесе "Пять ночей" (*Pañcarātram*) он изображен не как эпический злодей, а как мужественный

и благородный правитель. Пообещав отдать Пандавам половину царства, если они будут найдены в течение пяти дней, он держит свое слово, и пьеса заканчивается всеобщим примирением [Гринцер, 1979, с. 101]. Интересно, что решающую роль в умиротворении Дурьодханы играет Карна, который в эпосе выступает последовательным и непреклонным сторонником Кауравов и противником Пандавов. Так, в эпосе, когда Пандавы находятся в изгнании в лесах, Карна побуждает Дурьодхану на поход к месту уединения Пандавов, чтобы поглумиться над их несчастьями (Мбх III.226). В пьесе Бхасы, напротив, именно Карна поддерживает колеблющегося Дурьодхану в его решении примириться к Пандавами [Woolner, 1985a, p. 117].

В пьесах "Сломанное бедро" (*Urubhaṅgam*) и "Участь Карны" (*Karṇabhāram*) трактовка образов обоих персонажей – Дурьодханы и Карны – принципиально отличается от трактовки эпоса [Гринцер, 1979, с. 103]. В пьесе "Участь Карны", где описывается канун сражения между Карной и Арджуной, сын Сурьи предстает трагическим героем, который сам идет навстречу своей гибели, полностью сознавая свою вину как человека, который выбрал неправую сторону [Гринцер, 1979, с. 105]. Если "в "Махабхарате" поведение Карны определялось гневом и личной обидой; у Бхасы Карна жертвует собой, повинувшись долгу щедрости и верности слову, отказывается, по существу, от главной цели своей жизни — мести Арджуне" [Гринцер, 1979, с. 108]. Таким образом, мотивация старшего брата Пандавов в пьесе древнеиндийского драматурга иная, чем в эпосе. Стоит также отметить, что в обоих этих произведениях Бхаса, в целом следуя сюжету "Махабхараты", несколько отступает от него в некоторых моментах. Так, накануне смерти Дурьодхана видится со своими родителями, женой и сыном; диалоги с ними позволяют лучше раскрыть его сложный характер.

В рамках осмысления синтеза традиции и современности в выше рассмотренных произведениях следует отметить, что, согласно справедливому замечанию французского историка и философа Цветана Тодорова (Tzvetan Todorov), сакрализация прошлого не служит сохранению его живым в настоящем;

когда продукт памяти, не став объектом обвинений в святотатстве, застывает в постоянных формах, которые нельзя изменить, это служит особым интересам его защитников, а не сохранению заключенного в этом тексте прошлого [Цит. по: Bell, 2003, р. 63]. В настоящее время в мире происходит процесс, который российский исследователь А. Б. Гофман называет "модернизацией традиционности"; этот процесс характеризуется тем, что в современном обществе традиции подвижны и свободно интерпретируются самыми разнообразными социальными субъектами [Гофман, 2010, с. 242].

Британский исследователь Джон Томпсон (John Thompson) выделяет четыре аспекта традиции: герменевтический (передаваемая индивидами от поколения к поколению интерпретативная система, способ понимания мира), нормативный, аспект легитимации и аспект идентичности [Цит. по: Гофман, 2010, р. 242]. И если с модернизацией обществ наблюдается последовательный упадок традиционного основания действий и власти (т.е. уменьшается значение нормативного и легитимационного аспектов традиции), то в других отношениях, а именно в качестве средства придания миру смысла (герменевтический аспект) и способа создания чувства принадлежности (идентификационный аспект), она сохраняет свое значение. При том, однако, традиция все больше отрывается от социального взаимодействия. В соответствии с положением Томпсона, сохранение традиции обеспечивается только непрерывным внедрением в новые контексты [Цит. по: Гофман, 2010, с. 242].

Согласно концепции Яна Ассмана, культурная память существует в двух модусах: во-первых, в модусе потенциального архива, который сформирован аккумулярованными текстами, образами и правилами поведения, которые выступают как тотальный горизонт, и, во-вторых, в модусе актуальности, где каждый современный контекст придает объекту культурной памяти релевантное значение [Assmann, Czaplicka, 1995, р. 130]. Так, "Махабхарата" сохраняет свое влияние и значение для индийского общества за счет постоянного воспроизведения в адаптированных и актуализированных формах, в том числе (а возможно, и в

первую очередь) посредством различных художественных произведений, включая художественные книги, фильмы и др., существуя одновременно в модусе потенциального архива, неиссякаемого источника сюжетов и идей, и в модусе актуальности, снова и снова перерождаясь в многочисленных адаптациях. Тем самым "Махабхарата" удерживается в культурной памяти индийской нации, оставаясь важнейшим основанием для воспроизведения культурной и национальной идентичностей.

Обращение к традиционным культурным ориентирам особенно важно для постколониальных наций; циркуляция культурных символов позволяет активизировать и поддерживать национальную идентичность этих сообществ. Согласно американскому исследователю индийского происхождения Хоми Бхабха (Homi Bhabha), недостаточно одного желания вернуть отнятые в процессе колонизации идентичности; "должна быть предпринята осознанная попытка из пространств Другого, перезапуск истинного существования, реализующего хотя бы возможность быть на равных с бывшими угнетателями" [Ghosh, Abdi, Naseem, 2008, p. 63]. Интерес к национальному эпосу, Пуранам и мифам, и прежде всего, к "Махабхарате" как одному из основополагающих символов индийской идентичности, сопровождающий движение за независимость, антиколониальную борьбу и постколониальную рефлексию, а также появление многочисленных адаптаций как центрального, так и небольших сюжетов "Махабхараты" представляется важным рассматривать именно как такую посттравматическую попытку перезагрузки национальной индийской идентичности.

Остается отметить, что проблема формирования национальной идентичности на основе текстов прошлого сама по себе содержит много сложностей. Так, с точки зрения теоретика постколониализма Стюарта Холла, учитывая, что колонизация не ограничивается контролем над покоренным народом, но искажает саму его историю, важный вопрос заключается также в том, является ли обращение постколониальных народов к своему прошлому, которое было похоронено и подавлено колониализмом, актом выявления сокрытой

преемственности, или же оно представляет из себя совершенно иную практику – не повторное открытие, а производство новой идентичности, в результате чего идентичность основывается не на выявлении, а на произвольном пересмотре прошлого [Hall, 2015, p. 224].

1.5 Выводы

В "Великом индийском романе" Шаши Тхарур противопоставляет "Махабхарату", один из главных текстов нематериального культурного наследия Индии, нарративу ориентализма и колониализма, который на протяжении длительного периода времени являлся доминирующим. Тхарур стремится показать относительность значительности колониального дискурса на контрасте с многовековыми традициями и историей Индии. При этом он переплетает мифологическую и реальную историю Индии, а предлагает плюралистический взгляд на само явление истории, не отрицая при этом субъективности своей позиции. Его цель можно трактовать как желание продемонстрировать субъективность любой позиции, включая имперскую; таким образом, он не просто опровергает колониальный нарратив при помощи нарратива "Махабхараты", а скорее, через наложение турбулентной истории Индии в XX веке на "рамку" "Махабхараты", растворяет его в многообразии историй, которыми наполнен эпос, отрицая однозначность и настаивая на релятивизме истины. Тем самым, посредством своего литературного пересмотра истории, автор бросает вызов традиции западной историографии с ее однозначным взглядом на исторический процесс и претензией на универсализм.

Тхарур стремится утвердить самобытность и самостоятельность Индии, ее особую, уникальную *культурную идентичность*, которая уходит корнями в мифологическое прошлое. В обращении к полноводной традиции этих мифологических истоков народ черпает не просто веру, а уверенность в будущем; в нём писатель видит возможность преодоления травмирующего опыта

колониализма и нахождения пути дальнейшего развития для страны. Таким образом, по версии Тхарура, именно на культурной идентичности, зиждется *идентичность национальная*.

Однако, как явствует из финала его романа, необходимым оказывается также переосмысление этих культурных ценностей, которые не являются константой, но релятивны относительно исторического и социального контекста. То есть культура должна "переопределяться" через современные для индийского общества реалии – не тянуть его в прошлое, а помогать осмысливать настоящее и проектировать будущее. Крайняя важность для социума традиции уравнивается безусловной значимостью обновления и актуализации этой традиции. Не случайно текст романа предворяют слова Пурушоттамы Лала (Purushottama Lal), индийского писателя, переводчика и исследователя "Махабхараты": "Махабхарата важна постольку, поскольку ее содержание имеет значение для нас во второй половине XX века. Никакой эпос, никакое произведение искусства не может быть священным само по себе; если оно не имеет смысла для меня сейчас, то оно – ничто, оно мертво" [Цит. по: Tharoor, 1989, p. 7].

В "Великом индийском романе" происходит осмысление *корреляции культурной, постколониальной и национальной идентичности* с целью поиска путей определения "индийскости" как таковой, а также осмысления прошлого, настоящего и будущего Индии. На основе проведенного в данной главе анализа можно сделать вывод о том, что Тхарур прибегает к "Махабхарате", прежде всего, с тем, чтобы идентифицировать через нее Индию, ее историю и общество; обрести понимание явлений настоящего через обращение к культурному наследию Индии; вписать последнее столетие истории страны в контекст ее историко-культурного развития – в связи с чем представляется крайне важным отметить, что *идентификационная, объяснительная и стабилизационная (т. е. обеспечение ощущения непрерывности времени) функции* культурной памяти выделяются учёными в качестве ключевых [Шуб, 2016; Ассман, 2022, с. 83-84]. Таким образом, в романе индийского писателя "Махабхарата", несомненно, фигурирует как

авторитетный и фундаментальный *текст культурной памяти* индийского социума, с которым, однако, возможен как диалог, так и спор.

В заключение, следует также указать на многообразие подходов к "Махабхарате" в современных литературных произведениях индийских авторов. Так, писатели выбирают в качестве основы своих произведений различные сюжеты (помимо основного) из многообразия нарративов, представленных в "Махабхарате", (например, история царя Яти в одноименном романе В. С. Кхандекара, история Мадхави в одноименном произведении Бхишама Сахни); делают главным действующим лицом одного из персонажей эпоса (например, Карна в романе "Победа над смертью" Шиваджи Саванта и в поэме "Колесничий Солнца" Рамдхари Сингха "Динкара", Яти в романе Кхандекара), используют эпос как проводник для идей, которые они стремятся донести до читателей. Стоит подчеркнуть, что эти идеи касаются в первую очередь таких актуальных для современного индийского общества тем, как осмысление индийской *культурной, постколониальной и национальной идентичности* в современном контексте и историческом разрезе (в "Великом индийском романе" Тхарура), проблемы и ограничения, связанные с *гендерной* ("Мадхави" Бхишама Сахни), *маргинальной* ("Победа над смертью" Шиваджи Саванта, "Колесничий Солнца" Рамдхари Сингха "Динкара", "Радхея" Ранджита Десаи), *кастовой идентичностью* (диалогия "Непобедимый" Ананда Нилакантана), а также *кризис идентичности* ("Парва" Бхаираппы, "Слепая эпоха" Дхарамвира Бхарати).

2. Гендерный аспект: эволюция женской идентичности через призму феминистских адаптаций "Махабхараты"

2.1 Образ героини "Махабхараты" Драупади в древнеиндийском эпосе и современном индийском обществе

Проблема гендерной идентичности была актуальна для индийского общества давно, что нашло свое отражение в том числе и в литературе. Феминистские темы можно найти в произведениях писательниц на различных индийских языках; например, в эссе Тарабаи Шинде (Tārābāī Śinde) на маратхи в 1882 года "Сравнение женщин и мужчин: эссе, показывающее, кто на самом деле порочен и аморален, женщины или мужчины?". В 1905 году Рокея Сахават Хоссейн (Rokeya Sakhawat Hossain) написала на английском языке рассказ "Сон Султаны", переведя его затем на бенгальский язык, на котором она позже стала известна как эссеист и романист. "Сон Султаны" — это феминистская притча, в которой женщины построили справедливое и гуманное общество [Dalmia, Sadana, 2012, p. 129-130].

Примечательно, что авторами монументальных романов-переложений истории Индии являются в первую очередь авторы-мужчины. Авторы противоположного пола, если и обращаются к теме построения нации, то прежде всего фокусируют свой нарратив на вопросах места женщины в индийской нации [Mee, 1998, p. 136-137]. Такой подход можно найти в произведениях Шаши Дешпанде (Shashi Deshpande) – "Корни и тени" (*Roots and Shadows*, 1983), "Вопрос времени" (*A Matter of Time*, 1996), "Лечение" (*Small Remedies*, 2000). В романе "Тысяча лиц ночи" (*The Thousand Faces of Night*, 1992) Гиты Харихаран (Githa Hariharan) вернувшаяся из-за границы героиня стремится создать свой собственный нарратив; в романе ярко показано, как нарративы могут не только освобождать, но и закабалить, заостеневая в ограничивающие формы, особенно когда они используются в отношении женщин. Этот мотив звучит и в романе "Бог мелочей" (*The God of Small Things*, 1997) Арундати Рой (Arundati Roy).

Таким образом, героиня произведений индийских авторов-женщин, как

правило, противопоставлена не только европейскому нарративу, но и *закабаляющей ее традиции*. Образ женщины постколониального мира оказывается в ловушке между патриархатом и империализмом, традицией и современностью [Spivak, 2015, p. 102; Pande, 2018, 7].

В целом, можно заметить, что для женской прозы менее характерен эпический размах романов, однако и вне их есть целый ряд произведений, основанных на индийском эпосе. Многие писательницы, прежде всего сторонницы феминизма, стремились переписать и "присвоить" мифы с тем, чтобы создать новые пути репрезентации женщины [Ponzanesi, 2012, p. 94]. Индийские авторы в первую очередь обращались к национальным неиссякаемым источникам вдохновения и важнейшим культурным ориентирам – "Махабхарате" и "Рамаяне", помещая в центр многочисленных адаптаций главных героинь древнеиндийских эпосов – Драупади и Ситу.

Фигура эпической героини занимает важное место среди персонажей эпоса. Этот образ тесно связан с центральным для эпоса образом – образом царя. Героиня также обязательно имеет царское происхождение, для нее характерно чудесное рождение. Драупади по всем параметрам соответствует фигуре эпической героини: дочь царя *панчалов*⁴¹ Друпеды, она появляется на свет чудесным образом: вместе с братом Дхриштадьюманой она выходит из огня, зажжённого брахманами на алтаре. При ее появлении невидимый голос произносит пророчество о том, что царевне суждено вызвать гибель воинов-*кишатриев*. До этого царь Друпед был пленен Арджуной по распоряжению Дроны, своего бывшего друга, после чего он обратился к богам с просьбой помочь ему отомстить за унижение.

Согласно "Махабхарате", богиня Шри, олицетворяющая царскую власть, воплощается на земле как Драупади. Мужья Драупади Пандавы являются воплощением пятерых Индр (земной царь считался воплощением Индры на земле). Героиня "Махабхараты" имеет несколько имен: Драупади (*Draupadī* – патроним,

⁴¹ Панчалы – жители страны Панчалы, которая находилась к западу от Хастинапура.

имя по отцу); Кришна (*Kṛṣṇā* – в переводе с санскрита "темнокожая"); Панчали (*Pañcālī* – по названию царства *Pañcāla*, из которого она происходит); Яжнясени (*Yājñaseni* – родившаяся в результате жертвоприношения-*яджны*).

Драупади описывается как несравненно прекрасная, ее красота раскрывается в многочисленных эпитетах и сравнениях с явлениями природы: молнией, огнем, луной, лианой и другими. Героиня неразрывно связана со своими царственными супругами и наделяется общими с ними качествами, такими как мудрость, приверженность дхарме и истине. Однако главное из качеств эпической героини – *пативрата* (санскр. *pativrata*), верность супружескому обету; соответственно, ее главная задача в эпосе – *шушруша* (санскр. *śuśrūṣā* – услужение): отринув гордыню и гнев, жена должна почитать и ублажать супруга как бога. Такова суровая дхарма эпической жены и героини [Невелева, 1996].

Анализируя структуру различных мировых эпосов, П. А. Гринцер пришел к выводу, что иерархически организующим элементом эпической композиции является мотив похищения или покушения на жену героя [Гринцер, 1974, с. 246]. В "Махабхарате" этот мотив, согласно Гринцеру, предстает в измененном варианте, хотя полностью сохраняет свою определяющую композиционную функцию [Гринцер, 1974, с. 195]. К войне Пандавов и Кауравов привела длинная цепочка причин, но в качестве главной эпос все же выделяет оскорбление Кауравами Драупади. Так, Юдхиштхира во время злополучной игры в кости с Шакуни проигрывает все, и последней ставит на кон Драупади. Ни одна потеря не вызывала у Пандавов до этого такого гнева и смятения, как эта. Оскорбления Драупади сопровождаются различными грозными предзнаменованиями, после чего царица проклинает своих обидчиков; ее проклятию суждено полностью сбыться.

Таким образом, фигура Драупади – одна из ключевых для "Махабхараты". С одной стороны, это обязательный для эпоса образ эпической жены, неразрывно связанный с центральной фигурой царя и героя. С другой стороны, сцена оскорбления Драупади является организующим элементом всего эпоса.

Если мы обратимся к одной из современных адаптаций эпоса – невероятно

популярному в Индии сериалу "Махабхарата" 1988 года, спродюсированному Б. Р. Чопрой (B. R. Chopra) и снятому его сыном Рави Чопрой (Ravi Chopra), как замечает в своем исследовании культуролог и теоретик феминизма Пурнима Манкекар (Purnima Mankekar), эпизод сериала, в котором изображено оскорбление Драупади, имеет особенное значение. Именно этот эпизод представляет собой поворотный момент повествования: война ведется за честь женщины, которая рассматривается как составляющая часть чести патриархального клана. За оскорбление женщины мстят мужчины, которые интерпретируют это оскорбление как посягательство на их мужественность [Mankekar, 1999, p. 217].

Как можно видеть из примера с сериалом Б. Р. Чопры, в, вероятно, самой известной адаптации "Махабхараты" причиной мщения за посягательство на героиню выступает *защита патриархальной собственности*. В связи с этим неудивительно, что метафора ярости Драупади была изначально использована ранними националистами как призыв к действию для индийских мужчин, и лишь позднее Махатма Ганди и его современники прибегли к образу Драупади с целью побудить индуистских женщин участвовать в освободительной борьбе. Таким образом, представления об индийской женщине как хранительнице традиции и символе нации были в центре колониальных и антиколониальных дискурсов.

Модифицированные в постколониальном контексте, эти представления продолжали иметь огромное значение для формирования разных типов идентичности в конце двадцатого века. Фигура этой эпической героини и ее разрушительного гнева и жажды мести была апроприирована националистами в качестве символа всех женщин Индии и, далее, индийской нации, и долгое время — прежде всего, в период борьбы с британским господством и становления молодого индийского государства — акцент в трактовке образа Драупади применительно к современным реалиям был смещен с исследования условий, делающих женщин уязвимыми, на представления о независимости, гражданском обществе, традиции и государственности.

Такая интерпретация образа Драупади, с точки зрения Пурнимы Манкекар,

объективирует его, лишая его – и тем самым, женщин, которых он олицетворяет, – сложной субъективности. Согласно серии интервью, проведенных Манкекар с зрительницами сериала "Махабхарата" Б. Р. Чопры, для самих женщин характерна другая трактовка этого образа и, прежде всего, эпизода оскорбления: они обращают внимание прежде всего не на ярость Драупади как причину войны, а на *уязвимость героини в мужском обществе* и идентифицируются с ней, сопоставляя момент ее оскорбления с собственным опытом домогательств, унижений, и т.д. Многие индианки рассматривают образ решительной и яростной Драупади как более соответствующий современной индийской женщине, чем образ кроткой и покорной Ситы, героини эпоса "Рамаяна", которая традиционно воспринималась в культуре как идеал индийской женщины. Согласно исследованию П. Манкекар, заметна двойственность в восприятии Драупади со стороны проинтервьюированных ею женщин: воспринимая ее как *воплощение индийской женственности*, они также используют ее историю и, прежде всего, сцену ее оскорбления для критики и теоретизирования существующих гендерных отношений. Сосуществование этого многообразия взглядов и интерпретаций иллюстрирует, как гегемонистские дискурсы могут использоваться для критики существующих систем власти [Mankekar, 1999]. Можно прийти к выводу, что женская интерпретация образа Драупади в целом контрастирует с националистической и патриархальной интерпретациями и *стремится к субъективизации эпической героини*.

Глубоко укоренено видение женщины как символа традиции, и потому переработка традиции в значительной степени осуществляется путем пересмотра положения женщин в обществе [Pande, 2018, p. 5]. Так, необычайное внимание, уделяемое женским проблемам в XIX веке, будь то в отношении брачного возраста, обряда *сати* или повторного брака вдов, согласно исследователю Джанаки Нейр (Janaki Nair), — свидетельствовало о дебатах по поводу индийской традиции. В соответствие с наблюдением исследователя Латы Мани (Lata Mani), "традиция, таким образом, не была основой на которой оспаривался статус женщины. Верно

было, скорее, обратное... На кону были не женщины, а традиции" [Цит. по: Nair, 1994, p. 86].

Согласно исследователю Рекхе Панде (Rekha Pande), организация женских исследований в Индии с самого начала представляла собой часть женского движения; они рассматриваются как важнейший инструмент социальных изменений и развития в контексте социальной реальности в Азии. В рамках этих исследований подвергаются критике существующие формы знания, и всестороннее освещение и анализ жизни женщин осуществляются с целью положить конец гендерному неравенству [Pande, 2018]. При этом феминизм не только в критическом ключе прибегает к разработанным в рамках патриархального общества и мышления теориям, но и стремится к созданию собственных концепций.

Показателен случай, когда в 1928 году Мадан Мохан Малавия, один из первых идеологов индуистского национализма, сославшись на предписания *шастры*⁴², высказал свое несогласие с повышением возраста вступления в брак, представительницы Всеиндийской женской конференции (All India Women's Conference) потребовали создания новых *шастры* [Nair, 1994, p. 82].

Теоретики феминистской историографии, как и сторонники направления Исследований угнетенных, видят свою задачу, прежде всего, в критике методологий самой исторической дисциплины [Nair, 1994, p. 82]. Примечательно, что Школа маргинальных исследований подвергается критике представителей феминистского движения за свое невнимание к вопросам гендера в проводимом ими историческом анализе [Nair, 1994, p. 84]. В то время как ученые Школы маргинальных исследований боролись с авторитетом метрополии, представители сферы женских исследований стремились развенчать якобы гендерно-нейтральные, но, с их точки зрения, на самом деле гендерно-слепые парадигмы

⁴² Шастра (санскр. śāstra – наука, знание, правило, предписание, норма), понятие индийской традиционной культуры, означающее: 1) систему норм и правил, по которым должна строиться культурно значимая деятельность в той или иной области; 2) знание, теорию, науку о том или ином предмете [Кравец, 2014].

сложившейся историографии. В феминистской интерпретации истории они видели важный шаг к социальной трансформации: от пересмотра роли и места женщины в истории к пересмотру ее положения в обществе.

2.2 "Драупади" Пратибхи Рай

Пратибха Рай (род. 1943 год) – известная индийская писательница, автор романов, рассказов и критических статей. Она родилась в деревне в штате Орисса (совр. название – Одиша), много лет преподавала в школе, защитила PhD по теме "Трайбализм и преступность у горцев бондо" [Chitra, Tenzin, 2021, p. 35]. Писательница прославилась в литературной среде тем, что во время написания книги об этом очень уязвимом племенном сообществе родного штата, она носила одежду женщин племени бондо [PTI, 2012].

Пратибха Рай известна как борец за социальные реформы и против несправедливости в обществе. Так, она выступила против священнослужителей храма Джаганнатха в Пури, возмущенная их враждебным поведением по отношению к не-индуистам. Также она активно протестовала против домашнего насилия и нарушения прав женщин. Свое осуждение и протест Пратибха Рай выражала в статьях, которые получили достаточно широкую известность в Индии. Особенно известна ее статья "Цвет религии – черный" [FPJ Web Desk, 2023].

Романы Пратибхи Рай популярны в Индии, их переводят с ее родного языка ория на английский, хинди и другие. За свою литературную деятельность писательница была удостоена нескольких престижных наград. Семья Пратибхи Рай относится к последователям вишнуизма, и писательница не отступает от семейной традиции; на титульном листе ее книги "Драупади" можно прочесть посвящение Кришне [Ray, 2012, p. 6].

2.2.1 Композиция

"Драупади" – название переведенного на хинди с языка ория романа Пратибхи Рай *Yajñasenī* (1984). Роман получил широкую известность в Индии, завоевал несколько наград, был переведен на многие языки [Nanda, 2018, p. 87].

В романе Пратибхи Рай сохранена сюжетная канва "Махабхараты". Однако персонажи переосмыслены писательницей, раскрыты их характеры и образ мыслей. В центр истории помещена фигура Драупади. На протяжении романа повествование ведется от ее лица, ее характер, мысли и чувства описаны наиболее подробно, все события "Махабхараты" переданы через восприятие главной героини. Таким образом, она является персонажем-рассказчиком романа.

Роман состоит преимущественно из внутренних монологов героини и диалогов между Драупади и другими персонажами, что позволяет автору максимально полно раскрыть этот образ. События "Махабхараты", не имеющие прямого отношения к Драупади, переданы крайне схематично. В романе нередко нарушена хронология эпических событий: так, вначале Драупади выходит замуж за Пандавов, лишь потом излагается предшествующая история. Таким образом, читатель знакомится с различными событиями и действующими лицами в той последовательности, в которой о них узнает Драупади. При этом для женщины в традиционном обществе героиня оказывается очень хорошо информирована.

Роман написан как предсмертное обращение Драупади к Кришне. Царица умирает в снегах Гималаев, покинутая мужьями, думает о близящейся смерти и прожитой жизни и мысленно обращается к Кришне – своему лучшему и любимому другу и покровителю. Она с горечью думает о том, что в наступающей эпохе – *Калиюге* – она будет осмеяна, а ее имя опорочено, потому что людям не понять, как сложно быть женой пяти мужей, и потому принимает решение рассказать Кришне всю правду о своей трагической судьбе [Ray, 2012, p. 10].

Роман П. Рай включает в себя элементы различных жанров. Это элементы эпистолярного романа, а также мемуаров и элегии: весь роман представляет собой

письмо Драупади, обращенное к Кришне, в котором она излагает все свои воспоминания, начиная с чудесного рождения из жертвенного огня и заканчивая одинокой смертью, он представляет собой последнее, посмертное письмо героини, которое начинается и заканчивается ее тоскливыми размышлениями об одиночестве, страдании, смерти и судьбе. Минорные настроения характерны и для многочисленных монологов героини. Как и "Великий индийский роман" Шаши Тхарура, произведение П. Рай, в котором история Драупади излагается в форме воспоминания, можно также отнести к жанру "литературы памяти" (Neumann, 2008, p. 334).

Особенно интересная черта построения романа заключается в его замкнутой "обратной" форме: роман начинается со слова "конец" и заканчивается "началом". Драупади рассуждает о жизни и смерти, начале и конце и приходит к выводу, что "смерть – не конец жизни, а ее начало"; так почему бы не начать с конца и закончить началом? [Ray, 2012, p. 260]. Благодаря такому построению, во-первых, в значительной мере снимается трагическое настроение "письма"; во-вторых, "письмо" Драупади приобретает циклическую, вечную природу, которая в целом характеризует традиционное индийское представление о времени [Альбедиль, 2010; Альбедиль, 2013]. Таким образом, с помощью одного только композиционного построения своего произведения, автор делает отсылку к индийской традиции.

2.2.2 Образная система

По словам самой Пратибхи Рай, решение создать роман от имени Драупади пришло к ней, когда она узнала об истории индийской девушки Кришны⁴³. Та покинула своего пропойцу-мужа и вернулась в родительский дом. Благожелатели советовали ей выйти замуж во второй раз. Но после ее второго удачного замужества те же люди, вместо того, чтобы порадоваться за нее, обратились против

⁴³ Кришна (Kṛṣṇā) – одно из имен Драупади, буквально переводится как "черная".

девушки: "Девушка с именем Кришна может быть счастлива лишь после второго замужества. Кришне-то не хватило и ее пяти мужей, она влюбилась еще и в Карну с Кришной..." [Ray, 2012, p. 262]. Пратибха Рай задается вопросом, насколько мы знаем, какой была Кришна "Махабхараты"? По ее словам, она решила написать роман, чтобы раскрыть для своих современников этот образ [Ray, 2012, p. 263]. Преследуя эту цель, Рай не везде следовала ходу событий, изложенных в "Махабхарате". Согласно автору, главным для нее было "изобразить внутреннюю сторону жизни Кришны, удивительной и трудной, как и у какой-нибудь смертной женщины" [Ray, 2012, p. 263].

Автор наделяет свою героиню живыми чувствами, она очень человечна, и все события вызывают неприменный отклик в ее душе. Повествование в романе ведется от лица Драупади, то есть, для романа ориентальной писательницы характерна перспективизация⁴⁴. Это дает, вероятно, наилучшую возможность непосредственно передать все чувства и мысли главной героини романа.

С точки зрения П. Рай, личная трагедия Драупади в том, что она мечтает об обычном женском счастье [Ray, 2012, p. 102], судьба же ее оказывается куда изощренней, величественней и тяжелее. Драупади с самого начала знает, что она родилась для защиты дхармы на земле и уничтожения Кауравов, и возмущена этим: "Неужели во все времена именно женщине предстоит быть орудием защиты дхармы и уничтожения зла?" [Ray, 2012, p. 11].

Героиня Пратибхи Рай чувствительна и сострадательна. Она стремится изменить мир и все общество к лучшему. И для этого она готова быть жестокой, если это необходимо. Так, после того как Духшасана оскорбил ее в зале Собрания, она вслед за эпической Драупади, клянется не заплетать волосы, пока не омоет их в его крови [Ray, 2012, p. 168]. Смерть Кауравов будет уроком всем, кто попытается оскорбить женщину.

Все личные переживания и обиды героини неизменно приводят ее к мыслям

⁴⁴ Перспективизация – субъективное восприятие мира вымышленным субъектом [Hühn, 2009, p. 3].

о несправедливости в этом мире, прежде всего, по отношению к женщинам. Так, когда Пандавы приводят Драупади домой и Кунти, не зная о своей ошибке, говорит сыновьям владеть ею сообща, Драупади возмущена бессловесным согласием Арджуны, которого она уже считала своим единственным мужем [Ray, 2012, p. 43]. Несмотря на боль и негодование, Драупади соглашается выйти замуж за пятерых Пандавов, так как понимает, что этим она укрепит их единство. Из "Махабхараты" мы не узнаем личных мыслей и эмоций Драупади по этому поводу.

Пратибха Рай в деталях передает характеры всех пяти Пандавов, описывает взаимоотношения каждого из них с Драупади – конечно, с точки зрения самой героини. Отношения эти оказываются очень непростыми. В романе подробно описан ход мыслей Драупади: характеры и интересы ее мужей столь различны, ради каждого из них ей придется меняться, подстраивать себя под новые требования, чтобы всем угодить [Ray, 2012, p. 54]. Все эти размышления окрашены мрачными тонами, передают безысходность, тоску и возмущение, царящие в душе женщины. Мужья Драупади ни в чем ей не помогают, наоборот, делают ее жизнь еще более невыносимой. Так, Бхима постоянно требует ее внимания и заботы, а мудрый Юдхиштхира слишком занят политическими делами, чтобы вникать в ее проблемы. В романе Драупади предстает невинной жертвой обстоятельств, отважно встречающей свой тяжкий рок.

В романе Пратибхи Рай Карну и Драупади связывают крайне сложные отношения. Увидев Карну впервые на *сваямваре*, Драупади принимает его за Арджуну, восхищается его красотой и силой [Ray, 2012, p. 33]. Однако Дхриштадьюмана заявляет, что мужем его сестры не может стать сын колесничего. Далее в романе появляется много дополнительных (созданных воображением автора) эпизодов, связанных именно с Драупади и Карной. Все эти эпизоды выявляют очень противоречивые отношения между двумя персонажами. Так, Карна, когда гостит вместе с Дурьодханой в Индрапрастхе, отказывается принять пищу, приготовленную Драупади, объясняя это тем, что боится испортить свою карму, попробовав еды из рук жены пяти мужей. Затем Карна спасает жизнь

Драупади, когда та тонет в реке. После своего спасения Драупади постепенно начинает задумываться обо всех несправедливостях, выпавших на долю героя, и против воли проникается к нему сочувствием. Однако и это происшествие не упрощает их взаимоотношений. Лишь в конце последней встречи им наконец-то удается помириться и попросить друг у друга прощения за все взаимные обиды [Ray, 2012, p. 240].

Совершенно особые отношения связывают Драупади и Кришну. Драупади восхищается Кришной с его первого появления во дворце ее отца, Кришну она называет своим другом, защитником и повелителем [Ray, 2012, p. 223]. Между ними существует некая духовная связь; когда Пандавы оказываются в изгнании в лесах после игры в кости, именно по Кришне она тоскует больше всего, он снится ей, и его приход она предчувствует, когда никто его не ожидает [Ray, 2012, p. 183]. Когда тот внезапно приходит, выясняется, что он тоже видел ее во сне [Ray, 2012, p. 184].

Пратибха Рай называет их отношения в романе "духовной любовью" и пишет, что в созвучии их имен – *Kṛṣṇa* и *Kṛṣṇā* – она увидела отражение духовной связи, которую выразила в своем произведении [Ray, 2012, p. 263]. Поэтому именно к Кришне Драупади адресует свое посмертное обращение.

Накануне битвы Драупади признается мужьям и Кришне в трех своих главных слабостях. И главная из них – это не Арджуна (хотя в "Махабхарате" Драупади умирает, потому что любила Арджуну более других своих мужей (Мбх XVII.2.6)), а сам Кришна, и Драупади признается, что всегда чувствовала неземную связь, существующую между ними [Ray, 2012, p. 243]. Вторая ее слабость – Карна, к которому она испытывает глубокое сочувствие и сострадание [Ray, 2012, p. 243]. И только третья – Арджуна (стоит заметить, что в отношениях Драупади и Арджуны отсутствуют интенсивность и глубина, характеризующие ее взаимоотношения с двумя вышеуказанными героями). Кришна и Карна оказываются теми персонажами, через взаимодействие с которыми раскрывается образ Драупади и конструируется ее личность. При этом, Кришна предстает как

некий высший и постоянный моральный ориентир, к которому она тянется, в то время как отношения с Карной носят куда более противоречивый характер, он то обижает, то вызывает ее сочувствие, отталкивает и притягивает ее. Таким образом, эти героини оказываются двумя полюсами, позволяющими автору лучше выразить сложность и субъектность ее героини.

2.2.3 Идейное содержание

2.2.3.1 Гендерная идентичность в романе Пратибхи Рай

После битвы на Курукшетре Кришне приходится напоминать Драупади о том, что истребление Кауравов и многие другие смерти были необходимы: "Воздаяние за грехи Духшасаны, уничтожение несправедливости – дхарма Владыки Времени⁴⁵. После того, как погибнут такие, как Духшасана, земля будет избавлена от греха. На земле вновь утвердится дхарма. В этом цель моей и твоей жизни" [Ray, 2012, p. 246]. Здесь понятие долга-дхармы вполне соответствует концепции дхармы "Махабхараты": "И уже ради соблюдения долга не должен ты колебаться. Нет для кшатрия высшего блага, чем праведная битва" (Мбх VI.24.31), – говорит Кришна Арджуне, когда тот в смятении отказывается сражаться; *дхарма* – высший долг и людей, и богов, и он должен выполняться, здесь нет места сомнениям.

В ответ на слова Кришны Драупади указывает на то, что Абхиманью, сын Арджуны и Субхадры, не совершил ничего плохого, но тоже был убит [Ray, 2012, p. 246]. На что Кришна отвечает: "Таковы ужасающие перемены, к которым приводит сражение. Для блага земли на пути уничтожения зла праведным людям приходится расставаться с жизнью. Ради всеобщего благоденствия человеку приходится жертвовать личными интересами. Человеку приходится отдавать ради этого и свою жизнь" [Ray, 2012, p. 246]. В "Бхагавадгите" Кришна приводит Арджуне совершенно иные доводы, чтобы тот не печалился о грядущих смертях:

⁴⁵ Владыка Времени (санскр. Mahākāla) – эпитет Шивы.

"Ты горюешь о тех, о ком горевать не нужно, и [притом] ведешь мудрые речи, а меж тем ни об умерших, ни об оставшихся в живых мудрецы не горюют. Не было никогда так, чтобы я не существовал, как и ты, и эти владыки народов, и после этого мы все существовать не перестанем" (Мбх VI.24.11-12).

Таким образом, согласно роману Пратибхи Рай, невинным людям приходится иногда жертвовать собой ради всеобщего блага – это необходимость, которую приходится принять. В "Бхагавадгите" же Кришна сообщает, что горевать не следует, потому что бытие никогда не прекращается: никто не умирает и не прекращает существовать; таким образом, вопрос о невинных жертвах снимается сам собой. В то время как в "Бхагавадгите" важно философское и беспристрастное осмысление проблемы, в романе упор делается на ее моральную сторону; так, Кришна говорит Драупади о гибели сына Сурьи: "Карна погиб из-за своей гордыни. Победив гордыню, Арджуна победил и остался в живых. Поэтому не грусти по Карне. Никто никого не убивает. Человек сам идет навстречу своей гибели" [Ray, 2012, p. 252].

Здесь можно видеть кардинальное отличие в философии "Махабхараты" и в принципах, изложенных в романе индийской писательницы. В "Драупади" все внимание обращено на вопросы и проблемы, характерные для современного общества, на беды и страдания людей и пути борьбы с ними; там практически нет места философским размышлениям. В этом отношении показателен один эпизод. Драупади знает о сути того, что Кришна поведал Арджуне перед битвой, и размышляет над этим: "Если душа бессмертна, если после смерти тела душа соединяется с высшим духом, зачем же скорбеть о смерти?" [Ray, 2012, p. 247] Объятая этими мыслями, на минуту героиня забывает о горе. Но тут ей сообщают о том, как тяжело Уттара, молодая вдова Абхиманью, переживает свою утрату, и, вновь погрузившись в печаль, Драупади спешит ей на помощь. Драупади ближе земные проблемы, а не высшие доводы и абстрактные рассуждения.

Книга индийской писательницы проникнута феминистскими настроениями. В романе Драупади предстает борцом против гендерной дискриминации. Драупади

ведет постоянный внутренний монолог о бесправном и угнетенном положении женщины в обществе. Ее сознание полнится вопросами, такими как "...разве женщина является собственностью мужчины? ... Если я женщина, то неужели я себе не принадлежу?" [Ray, 2012, p. 157]. Драупади нередко сокрушается о том, что для мужчин женщина просто красивая вещь, которую каждому хочется получить к себе в собственность [Ray, 2012, p. 34].

Героиню беспокоит не только (и не столько) ее собственная судьба, но участь всех женщин. Так, после унижения, перенесенного ею в зале Собрания, ее более всего заботит то, чтобы ни одной женщине не пришлось бы больше пройти через такое, и она просит Кришну защитить от этой участи всех женщин [Ray, 2012, p. 167]. Она заявляет о том, что женщина не должна смиряться с несправедливостью: "дхарма женщины не заключается в смирении с несправедливостью. Если муж поступает несправедливо, а женщина молча это терпит, это беда для всех" [Ray, 2012, p. 168]. Драупади утверждает, что Кауравы, оскорбив ее, оскорбили всех женщин земли [Ray, 2012, p. 162]. Жажда героини отомстить за это оскорбление преобразуется в романе в ее заступничество за всех женщин, ее желанием показать силу женщины: "Считая женщину слабой, Духшасана потащил меня за волосы... он оскорбил меня, я же омою волосы его кровью, он увидит, что сердце женщины нежное, но не слабое" [Ray, 2012, p. 168]. Поэтому Драупади приветствует приближающуюся битву между Пандавами и Кауравами: жестокая кара будет уроком для будущих поколений, тогда такое бесчестное отношение к женщине не повторится [Ray, 2012, p. 228].

Драупади рассуждает об обязанностях мужчины перед женщиной, которыми тот пренебрегает. Даже ее преклонение перед Кришной во многом объясняется именно его отношением к женщине: "Муж – повелитель женщины. Но если он не способен защитить женщину, как он станет ее повелителем? Им будет тот мужчина, который будет ее защищать. Потому я почитала своего друга Кришну как своего повелителя" [Ray, 2012, p. 223]. Драупади восхищается его готовностью к заступничеству, когда Кришна рассказывает историю о том, как он убил демона

Наракасуру, освободил похищенных им женщин и взял их в жены. Кришна объясняет, что взял их в жены из любви не к их телам, а к их душам – желая защитить их от порицания [Ray, 2012, pp. 104-105].

Рассуждая о несправедливостях, творящихся в обществе по отношению к женщинам, Драупади приводит примеры страданий героинь из древних сказаний. Она вспоминает историю о соблазнении дочери рыбака Сатьявати великим мудрецом Парашаром: от девушки, которой Парашар после их союза вернул девственность, родился риши Кришна Двайпаяна. Драупади замечает: "Мудрейшей матери Сатьявати приходилось сносить в обществе порицание и насмешки из-за ее прошлого. Но Парашар? Он был почитаем всеми" [Ray, 2012, p. 67]. Однако в эпосе нет ни слова ни о порицании Сатьявати, ни о ее мудрости.

В целом, можно заключить, что Пратибхе Рай свойственно крайне заострять эпический конфликт, прежде всего в отношении положения женщин. Согласно исследователю Суналь Шарма (Sunal Sharma), роман П. Рай принадлежит эпохе, которая в первую очередь отражала рефлекссию о последствиях колониального господства. Происходило как восстановление традиционных норм, так и переоценка привычных установок в рамках пересмотра определенных ролей и отношений. Отношение мужчины и женщины были одной из главных тем, анализируемых в контексте меняющихся обстоятельств. Роман орисской писательницы отражает ранние этапы развития этого движения, направленного на изменение положения женщин в индийском обществе, он передаёт и те сложности, которые создает воздействие происходящего на личности индийских женщин. Автор придает Драупади характеристики эпической героини, но вместе с тем наделяет ее новыми измерениями, которые позволяют читательской аудитории идентифицировать себя с ней [Sharma, 2019, p. 221-222]. Этими особенностями периода, в который было создано произведение, объясняется рефлексия над традицией, которой проникнут роман, заостренность гендерных проблем и отождествление Драупади со всеми женщинами. Таким образом, автор рефлексиирует над сложностями, связанными с женской идентичностью в Индии в

меняющихся обстоятельствах. Тяготы, выпавшие на долю Драупади, становятся символом трудностей, с которыми сталкивается каждая женщина; П. Рай не стремится дать ответы на мучающие ее героиню вопросы, ее задача видится скорее в том, чтобы заявить о недопустимости неподобающего обращения с женщиной и продемонстрировать субъектность женской идентичности посредством передачи богатого внутреннего мира героини, которая чутко реагирует на всё происходящее с ней и вокруг нее и которая выступает здесь как обобщенный образ индийской женщины.

2.2.3.2 Проблемы, связанные с кастовой и этнической идентичностями

Помимо гендерного вопроса, в романе П. Рай большое внимание уделяется проявлениям *социальной несправедливости*. Во время *сваямвары*, когда Карна хочет принять участие в состязании, брат Драупади Дхриштадьюмана заявляет, что сын колесничего не может стать мужем его сестры. В романе царица чувствует себя виноватой за резкие слова, брошенные ее братом Карне [Ray, 2012, p. 34] Драупади, изображенная Пратибхой Рай, отрицательно относится к социальному неравенству по рождению: "Если рождение и смерть предопределены судьбой, как же можно порицать за это человека?" [Ray, 2012, p. 35]. Мысленно царица извиняется перед Карной за эту обиду, расценивая поступок брата как несправедливость [Ray, 2012, p. 125]. Именно образ Карны в романе, противоречивого и оскорбленного героя, становится символом несправедливости кастовой системы, и через точку зрения своей героини автор транслирует осуждение косности и надменности традиционного порядка. Стоит отметить, что в "Махабхарате" эпизод с Карной на *сваямваре* выглядит иначе: так, в критическом издании "Махабхараты" Карна участвует в соревновании, но оказывается не в силах даже согнуть лук (Мбх I.179.4), а в некритической версии эпизода сама Драупади оскорбляет героя, сказав, что не выйдет замуж за сына возницы [Ganguli, 1883-1896]. В романе отрицается предопределенность жизни по рождению и, тем

самым, кастовая система – основа традиционного индийского общества. В XX веке многие индийские писатели и общественные деятели выступали против кастовой системы [Dhanda, 2020, p. 85; Jangam, 2015, p. 68], и Пратибха Рай, судя по идеям, которые пронизывают ее роман, также ее осуждает. Истоки такого отношения можно найти в ее семейной традиции. Отец писательницы был верным последователем Махатмы Ганди, который известен как борец с кастовыми предрассудками [Dhanda, 2020]; всё это не могло не найти отражения в творчестве.

В своем произведении П. Рай затрагивает также проблемы *этнической дискриминации*. В лесу, где поселяются Пандавы на время своего двенадцатилетнего изгнания, живет народ *кираты*, который враждует с ариями, к которым принадлежат царицы. Там Драупади, по совету миролюбивого Юдхиштхиры, спасает кирата от смерти во время его боя с Бхимой. Драупади заявляет о том, что все люди равны и кираты не хуже других народов; более того, отныне Пандавы и кираты будут принимать пищу вместе [Ray, 2012, pp. 178-179]. В результате между Пандавами и киратами устанавливаются дружеские отношения. На замечание женщины киратов о том, что Драупади испортит свою дхарму, ухаживая за неарийским ребенком, та отвечает: "Различия между ариями и другими народами – выдумка. Кровь у всех одна. Материнское молоко у всех одно и то же" [Ray, 2012, p. 181]. Таким образом, помимо гендерных проблем, в романе уделяется внимание и другим крайне актуальным для современного индийского общества вопросам, а именно, сложностям межкастового и межэтнического взаимодействия, кастовой и этнической идентичности и дискриминации. В Индии наших дней проблемы, связанные с дискриминацией на основе касты, социальные вопросы, касающиеся положения и прав *далитов* и *адиваси*⁴⁶, остаются среди важных и резонансных задач [Desai, Kulkarni, 2008] и продолжают находить свое отражение в литературе [Wessler, 2020].

Как сама Пратибха Рай оценивает эпическую героиню, можно узнать из

⁴⁶ Адиваси (хинди: "исконные жители") – официальное название Зарегистрированных племен в Индии, также может называться любая из различных этнических групп, считающихся коренными жителями Индийского субконтинента.

небольшого раздела в конце романа "В заключение": "Драупади – это воззвание от лица всех женщин. Это воплощение кармы, знания, любви и силы" [Ray, 2012, p. 262]. Таким образом, Драупади для Пратибхи Рай видится как некий реализованный в эпосе идеал, сочетающий в себе все лучшие женские качества.

2.2.3.3 Философия "Бхагавадгиты" в контексте романа "Драупади"

Пратибхи Рай

Полностью философия романа раскрывается перед самой смертью героини. Как уже было отмечено, в романе особое внимание уделяется моральным качествам героев; так, именно недостатки характера ведут героев к гибели (Карна гибнет из-за своей гордыни, предводители Кауравов – из-за непочтительного отношения к женщине; а Арджуна, победив свои недостатки, спасается). Когда вслед за мужьями Драупади поднимается в Гималаи, мысли героини обращены к человеческим достоинствам – она размышляет о трех *гунах*⁴⁷: "Три гуны – *саттва*, *раджас* и *тамас* сковывают душу живого существа. Гуна тамас порождает иллюзии, гуна раджас – страсти и неистовые желания, гуна саттва – праведность. И все же саттва – это тоже оковы. Поэтому мое восхождение на Гималаи кажется мне золотыми кандалами" [Ray, 2012, p. 256]. "Бхагавадгита" также уделяет внимание теории трех качеств-гун; так, Кришна говорит Арджуне, что для достижения высшего понимания надо отказаться от всех трех гун: "Кругу трех нитей-качеств принадлежат Веды, отрешись от [тех] трех нитей в совокупности их, о Арджуна, и от двойственности, пребывай утвержденным в истовости, чуждый скопидомства, владеющий собою" (Мбх VI.24.45). В романе Драупади также рефлексировала о том, что никто не свободен от иллюзий, которые ослепляют человека, и в жизни человек бредет по дороге, не разбирая пути, подобно Пандавам

⁴⁷ Гуна (букв, нить) — свойство, качество. Согласно индийской философской школе санкхья гуны — три взаимно соотносительных онтологии, аспекта любого природно сущего, взаимодействие и полагание результатов взаимодействия, суть которых — движущая сила, механизм разворачивания мира. Названия гун: саттва — ясность, прозрачность, истовость; раджас — энергия, пыл, движение и тамас — инертность, косность, тупость [Альбедиль, 1996, с. 154-155].

и Драупади, поднимающимся в Гималаи [Ray, 2012, p. 257]. Опять же, положение о власти иллюзий над человеком и опасности, от этих иллюзий исходящих, есть в "Махабхарате": "Разветвляется многообразно и завершенности не знает разум нерешительных" (Мбх VI.24.41.2).

Задумавшись о высоких материях, Драупади спотыкается о выступающую на тропинке золотую породу (вероятнее всего, аллюзия на "золотые кандалы" – гуну саттву); она падает и остается на тропе в одиночестве, мужья уходят дальше [Ray, 2012, p. 257]. На пороге смерти Драупади думает о том, что гордыня ослепляет человека, а беспомощность заставляет его прозреть и осознать себя как творение бога, который и есть его сила и поддержка; тогда "небесные врата открываются для человеческой души" [Ray, 2012, pp. 257-258]. Эти слова достаточно точно передают идеи "Бхагавадгиты": "Кто всюду видит меня и все во мне видит, для того я не пропадаю и тот не пропадает для меня. Меня, во всех существах пребывающего, кто почитает, в единстве утвержденный, где бы ни существовал он, тот сопряженный существует во мне" (Мбх VI.28.30-31). А "сопряженные с мудростью ... идут в беспечальную обитель" (Мбх VI.24.51). Итак, в обоих случаях, главная цель – слиться с богом, осознав себя как его часть. Тогда человеческая душа обретает высший мир. Осознание того, что бог всемогущ, необходимо для просветления; в этом роман Пратибхи Рай следует концепции "Махабхараты".

В результате Драупади препоручает богу и свою гордыню, и свою беспомощность [Ray, 2012, p. 258]. Следуя логике "Бхагавадгиты", душа Драупади должна слиться с *Брахманом* [Maretina, 2022b, p. 2]. На пороге смерти Драупади просит Кришну не освобождать ее от новых перерождений, так как она хочет вновь родиться в священной земле Бхараты [Ray, 2012, p. 260].

Таким образом, у этой истории оказывается нехарактерный с точки зрения традиционной индуистской философии, но вполне сообразный с идейным содержанием романа, конец. Единению с Брахманом Драупади предпочитает земную жизнь со всеми ее трудностями. Героиню романа Пратибхи Рай более всего волнуют проблемы людей; земной мир ей ближе, она хочет оставаться с людьми, а

не идти путем богов [Ray, 2012, p. 259]. Таким образом, автор до конца остается верна гуманистическим идеям и принципам, которые она противопоставляет традиционному для индуизма восприятию главной цели человеческого существования, а именно освобождению от сансары и слиянию с Брахманом; человеческая жизнь как таковая утверждается в романе как высшая ценность [Maretina, 2022b, p. 2].

Гендерный и социальный аспекты центральны для произведения П. Рай. В декорациях "Махабхараты" рассматриваются злободневные проблемы современного индийского общества: прежде всего, сложное положение женщин, а также дискриминация по кастовому и этническому признаку. Пратибха Рай смотрит на эпос с точки зрения человека нашей эпохи, истолковывая "Махабхарату" в контексте современных общественных проблем. В её интерпретации эпоса Драупади изображается как собирательный образ всех женщин Индии, которые, несмотря на врожденную мягкость и доброту, не готовы молча терпеть несправедливость и стремятся, в меру своих сил, преобразовать общество в лучшую сторону, что можно трактовать как видение автором идеала индийской женщины, т. е. как модель индийской женской идентичности.

Эта модель контрастирует с символизацией женщин как носителей культуры и традиций, которая особенно характерна для постколониальных обществ в рамках политики конструирования национальной идентичности, где религия и культура, как правило, оказываются политически окрашены, а женщинам отводится роль культурных символов и хранителей традиции [Winter, 2016]. Таким объективированным символом выступает, например, Драупади Мокраси в выше рассмотренном романе Шаши Тхарура, где эта героиня становится символом индийской демократии. При том, что П. Рай идеализирует свою героиню и отождествляет ее со всеми женщинами, она не объективирует ее как некий идеальный символ: П. Рай стремится передать ее внутренние сомнения и переживания, ее отрицательное восприятие как той роли, которую ей навязывают, так и несправедливого к ней отношения; таким образом, автором утверждается, и

во-первых, субъектность женской идентичности, во-вторых, ее сопротивление и ее агентность.

2.3 "Дворец иллюзий" Читры Банерджи Дивакаруни

Читра Банерджи Дивакаруни (род. 1956 г.) родилась в Калькутте, в двадцатилетнем возрасте уехала учиться в США, там в Университете Калифорнии она защитила PhD по английской классической литературе. Дивакаруни – автор многочисленных романов, повестей и рассказов, в которых, как правило, обращается к индийской культуре и традициям; многие из них посвящены судьбе в США эмигрантов из Южной Азии. В настоящее время Дивакаруни преподает в Университете Хьюстона литературное творчество. Помимо этого, она участвует в деятельности организаций, помогающим женщинам из Южной Азии, пострадавшим от домашнего насилия.

Учитывая ее индийское происхождение и эмиграцию, Дивакаруни называют индийско-американским автором. Стоит заметить, что большой процент населения Индии проживает за рубежом, образуя диаспоры. Диаспора является одним из главных терминов для определения этнических групп в отрыве от основной жизни этноса [Котин, 2001, с. 115]. Согласно определению исследователей Ж. Т. Тощенко и Т. И. Чаптыковой, "диаспора — это устойчивая совокупность людей единого этнического происхождения, живущая за пределами своей исторической родины (вне ареала расселения своего народа) и имеющая институты для развития и функционирования данной общности"; "наиболее четко этническая культура проявляется в литературе, искусстве, в этнической символике, традициях, некоторых формах материальной культуры" и др. [Цит. по: Котин, 2001, с. 115-116].

При этом, в соответствие с исследователями Ж. Т. Тощенко и Т. И. Чаптыковой, "по истечению некоторого срока, этническая культура диаспоры уже не является идентичной культуре этноса, от которого откололась этническая

общность. На нее накладывает отпечаток культура иноэтнического окружения, а в результате возможной потери связи с материнским этносом утрачивается преемственность культурных традиций"; "сохранение этнической культуры во многом зависит от культурной дистанции между диаспорой и иноэтническим окружением, толерантности государства и, наконец, желания самой группы сохранить свою культуру" [Цит. по: Котин, 2001, с. 116]. В случае Индии нельзя, конечно говорить об индийском этносе, здесь скорее подойдет термин "индийская нация" (народ) [Котин, 2001, с. 121].

И. Ю. Котин рассматривает индийскую диаспору в качестве совокупности общин выходцев из исторической Индии (которая включала в себя современные Индию, Пакистан и Бангладеш), проживающих за пределами Индийского субконтинента, но сохранивших особенное этническое или религиозное самосознание, поддерживающих многочисленные связи с родиной и соотечественниками за рубежом, а также в той или иной мере сохранивших "миф о родине" и "миф о возвращении на родину" [Котин, 2001, с. 122]. Представители диаспоры часто несут с собой свою культуру, верования и традиции, мифы и легенды, к ним же обращаются писатели диаспоры. Стремление обращаться к текстам родной культуры в принимающей стране можно увидеть у многих диаспоральных писателей, среди которых наиболее известны Салман Рушди, Амитабх Гош, Шаши Тарур и Читра Банерджи Дивакарони [Goswami, 2022, p. 2227].

Ч. Б. Дивакарони – эмигрант в первом поколении, и в своих произведениях, как и многие другие англоязычные авторы родом из Индии, она прежде всего поднимает вопросы о том, как трансформируется национальная идентичность в новых условиях и как избежать ее утраты [Челнокова, 2019, с. 58-70]. Индийский исследователь Джурити Госвами (Juriti Goswami) отмечает характерное для творчества Дивакарони стремление "вернуться в мифическое прошлое страны в поисках своих корней" [Goswami, 2022, p. 2227].

Автором созданы два романа, в каждом из которых она адаптирует один из

великих эпосов Индии, обращаясь к материалам из разных источников, наполняя свои произведения новыми деталями и подробностями. Представляется верным суждение Джурити Госвами о том, что писательница совершает пересмотр древних нарративов в феминистском ключе, переосмысливая образы индийских эпических героинь с точки зрения отчетливой современной позиции [Goswami, 2022, p. 2227]. Таким образом, работы Дивакаруни расходятся со стереотипными представлениями, связанными с индийской женской идентичностью, ставя под сомнение актуальность традиционных социальных и патриархальных структур.

По словам самой писательницы, она, как многие индийские дети, выросла на "грандиозных, разнообразных, завораживающих" историях "Махабхараты" [Divakaruni, p. XIII]. Но при всем восхищении древним эпосом ее не устраивали образы женщин в "Махабхарате", и потому она решила создать свою версию, поместив в центре повествования образ Драупади, чтобы героиня сама рассказала историю своих радостей и сомнений, побед и поражений, "передала бы свой неповторимый женский взгляд на свой мир и свое место в нем" [Divakaruni, 2008, p. XV].

2.3.1 Композиция

Композиция романа Дивакаруни, при сохранении фабулы "Махабхараты", не соответствует структуре эпоса. Примечательно, что первая и последняя главы имеют одинаковое название – "Огонь": в первой главе рассказывается о рождении Драупади из огня, в последней – о ее превращении в огонь и свет после смерти. Таким образом, в своей структуре роман содержит элемент цикличности, что роднит его с рассмотренными выше произведениями Ш. Тхарура и П. Рай.

Как и в романе Пратибхи Рай, в центре повествования находится Драупади, читатель видит все события ее глазами, через призму ее эмоций и мыслей. Однако "Дворец иллюзий" – роман гораздо более динамичный, он лишен развернутых монологов и длинных диалогов, события быстро сменяют друг друга. Одним из

образующих элементов романа являются истории, которые рассказывают друг другу персонажи; из них читатель узнает о важных сюжетных линиях и событиях. Так, о чудесном рождении Драупади рассказывает юной царевне ее няня, о дружбе и последующей вражде царя Друпата и воина-брахмана Дроны читатель узнает из истории, которую попеременно пересказывают друг другу Драупади и Дриштадьюмана, и т.д. Эти отступления придают структуре текста фрагментарность, усложняют ткань повествования и наделяют "Дворец иллюзий" сходством с обрамленной повестью. Текст романа мозаичен: его образуют истории, которые рассказывают друг другу персонажи, размышления Драупади, отдельные описания, несущие и декоративную, и суггестивную функцию, а также видения, сны героев, даже песни.

2.3.2 Образная система

На протяжении романа образ Драупади показан в своем развитии. Вначале она изображена самоуверенной девочкой, живущей во дворце своего отца и мечтающей о великой судьбе. Она амбициозна и самоуверенна, главный вопрос, который ее беспокоит – сможет ли она изменить историю, обладает ли качествами, необходимыми для героини [Divakaruni, 2008, p. 4-5]. Образ мыслей Драупади все больше отличаются от того, как думают окружающие ее женщины [Divakaruni, 2008, p. 26]. Однако, когда мудрец Вьяса сообщает царевне, что по ее вине в кровавой битве погибли многие люди, в том числе ее брат Дхриштадьюмана, Драупади готова отказаться от своей великой доли, раз за нее стоит заплатить такую цену. Жизнь ее брата и других люди для нее, несомненно, важнее собственного величия [Divakaruni, 2008, p. 39]. Однако, по словам Вьясы, характер Драупади сам будет способствовать свершению мрачного рока: ее гордость, ее вспыльчивость, ее мстительность сделают предначертанную битву неотвратимой [Divakaruni, 2008, pp. 40, 39].

Действительно, после унижения, перенесенного Драупади в зале Собрани,

в ней просыпается жажда мести, и лишь кровь Кауравов способна ее удовлетворить [Divakaruni, 2008, p. 199]. В отличие от героини Пратибхи Рай, которая во время двенадцатилетнего изгнания в лесах вместе со своими мужьями готова радоваться живописной и щедрой природе [Ray, 2012, p. 175], Драупади Дивакаруни проводит время в горьких воспоминаниях и ни на минуту не дает ни себе, ни Пандавам забыть былых обид [Divakaruni, 2008, p. 199]. По словам героини, таким образом она смогла выиграть бой со временем, которое иначе могло бы притупить их мстительность, а возможно, и стереть ее совсем [Divakaruni, 2008, p. 200]. Именно так Драупади способствует свершению событий, которые должны случиться, о чем предупреждал ее Вьяса, и которых она стремилась избежать [Divakaruni, 2008, p. 41]. Таким образом, Драупади можно рассматривать как трагическую фигуру, которая своими собственными действиями навлекает ту судьбу, которую изначально хотела избежать.

Несмотря на все тяготы, выпавшие на ее долю, Драупади не сдается и стремится сама, насколько это возможно, определять ход истории. Она заявляет: "Возможно, Время – это главный игрок. Но в границах, дозволенных для людей в этом мире <...> я тоже буду игроком" [Divakaruni, 2008, p. 59]. Дивакаруни изображает Драупади как сильную и сложную индивидуальность, полную амбиций и стремлений, которая осознает себя как личность, как самостоятельного игрока в истории.

Как и в романе Пратибхи Рай, в произведении Дивакаруни появляются многочисленные новые эпизоды и подробности, связанные с Драупади. Эти вставные сюжеты, вероятно, были созданы, чтобы раскрыть характер главной героини, а также чтобы представить нам главных персонажей через видение Драупади, в ее трактовке. Так, Драупади лично встречается не только с Вьясой, но она ведет долгие беседы с Шикхадни, своей старшей сестрой, чудесным образом изменившей пол, что заставляет ее задуматься о пределах дозволенного для женщин [Divakaruni, 2008, pp. 44-52]. Появляются в романе и герои, которых вовсе не было в "Махабхарате". Среди них – няня Драупади Дхаи Ма, которой во "Дворце

иллюзий" отведена роль советчицы и воспитательницы непоседливой юной царевны. Еще один новый персонаж – колдунья с татуировкой в виде звезды на лбу, посланная Вьясой, чтобы подготовить Драупади к ее великой судьбе, равно как и к тяготам, которые выпадут на ее долю. Она приходит во дворец Друпиды и надолго остается там, обучая героиню [Divakaruni, 2008, pp. 60-66]. Таким образом, роман Дивакаруни, сохраняя фабулу "Махабхараты", пополняется дополнительными эпизодами и персонажами, одни из которых помогают лучше передать характер героини, другие придают произведению причудливую составляющую жанра фэнтези.

В романах Дивакаруни и Пратибхи Рай даются крайне различные взгляды на взаимоотношения Драупади с ее мужьями Пандавами. В отличие от героини Рай, Драупади Дивакаруни – не несчастная жертва обстоятельств; писательница изображает ее как сильную и независимую личность, исходя из этого строятся ее отношения с мужьями. Драупади ощущает свое, в некотором роде, главенствующее положение: "Они были жемчужинами, а я – золотой нитью, на которую они были нанизаны. Без меня они бы растерялись, закатились бы каждый в свой пыльный угол" [Divakaruni, 2008, p. 151]. В отличие от героини Пратибхи Рай, Драупади Дивакаруни не меняется ради своих мужей, а сама стремится их изменить [Divakaruni, 2008, p. 122]; Пандавы прислушиваются к ее мнению и следуют ее предложениям [Divakaruni, 2008, p. 180]. Даже сын бога Дхармы Юдхиштхира обращается к ней за советом [Divakaruni, 2008, p. 148]. Ее голос оказывается решающим, когда Пандавы обсуждают, стоит ли им принять приглашение Дурьодханы посетить его дворец [Divakaruni, 2008, p. 177].

Однако Драупади во "Дворце иллюзий" – не только умный советчик в политических вопросах, но и вспыльчивая, ревнивая женщина. Когда ее мужья берут себе других жен, Драупади впадает в ярость [Divakaruni, 2008, p. 151]. Ее вспышки раздражения "стали почти столь же известны, как праведность Юдхиштхиры, и с годами многие песни были сложены о ревности Драупади" [Divakaruni, 2008, p. 151]. Стоит отметить, что подобная вспыльчивость полностью

противоречит понятию *пативрата*; индийская жена, согласно своей суровой дхарме, должна почитать мужа как бога, а не усложнять ему жизнь своими причудами. Тем более, что многоженство не противоречит нормам традиционного индуистского общества.

В жизни героини романа большую роль играет Карна. Во "Дворце иллюзий" перед сваямварой юной царевне показывают портреты претендентов, чтобы она смогла их узнать во время состязания. Портрет сына Сурьи, чьи "глаза наполнены древней тоской" [Divakaruni, 2008, p. 69], завораживает Драупади с первого взгляда. Снова, как и в романе орисской писательницы, в произведении Дивакаруни изображаются сильные личные чувства, связывающие Драупади и Карну. Но если в романе Пратибхи Рай речь идет лишь о сострадании со стороны Драупади, то во "Дворце иллюзий" героиня влюблена в Карну. Она пытается бороться с запретным чувством, но оно оказывается сильнее; однако отношения между героями складываются крайне сложные. Чувства Драупади к Карне – это и любовь, и негодование, и "обжигающий огонь" [Divakaruni, 2008, p. 356], и черный цветок, который отказывается покидать ее сердце [Divakaruni, 2008, p. 130].

Во время сваямвары Дхриштадьумана преграждает Карне дорогу на состязание [Divakaruni, 2008, p. 94]. Карна разгневан, и между двумя воинами готов завязаться бой. Стремясь спасти брата, Драупади выступает вперед и спрашивает Карну, кто его отец [Divakaruni, 2008, p. 95]. Пристыженный герой вынужден отступить, но с этого момента затаивает обиду на высокомерную красавицу. Оба персонажа пытаются наладить отношения, но каждый раз обстоятельства мешают им это сделать. Если в произведении орисской писательницы Кунти сама посылает Драупади к Карне с различными поручениями, всячески пытается сгладить взаимоотношения своей невестки и старшего сына, во "Дворце иллюзий" Кунти словно что-то подозревая следит за Драупади [Divakaruni, 2008, p. 187], что вынуждает жену Пандавов против воли обращаться с Карной особенно высокомерно.

Таким образом, Дивакаруни, как и Пратибха Рай изображают между

Драупади и Карной совершенно особые, сложные личные отношения. Внимание к Карне в современных романах можно объяснить противоречивостью и необычностью этого персонажа для индийского эпоса, на что уже обращали внимание ученые-эпосоведы. П. А. Гринцер, уделивший в своих трудах много внимания изучению этого образа, видел особый интерес персонажа в его сходстве с главными эпическими героями других эпосов. Сравнению Карны с главным героем "Илиады" посвящена статья П. А. Гринцера "Карна в "Махабхарате" и Ахилл в "Илиаде"; обращается он к образу Карны и в одном из своих основных трудов – книге "Древнеиндийский эпос".

С Кришной Драупади также связывают особые отношения. Как и в романе Пратибхи Рай, Драупади Дивакаруни испытывает к Кришне некую высшую любовь. Вот как это чувство описывает сама героиня: "она пронизывало мое тело, мои мысли, мое трепещущее сердце и проникала в ту часть меня, о существовании которой я не знала" [Divakaruni, 2008, p. 166]. Кришна дает Драупади мудрые советы, которым, в отличие от Драупади Рай, та следует далеко не всегда. Так, в зале Собрания, когда Духшасана пытается стащить с жены Пандавов сари, перед ее мысленным взором возникает Кришна и пытается смягчить ее гнев [Divakaruni, 2008, p. 193]. Но это не действует, Драупади не может противостоять жажде мести и прокликает Кауравов [Divakaruni, 2008, p. 194]. Примечательно, что когда она уже почти поддается мягкому влиянию Кришны, перед ней возникает лицо Карны – и именно это воспоминание разжигает ее ненависть. Таким образом, как и в романе Рай, Кришна и Карна оказываются для Драупади двумя полюсами, взаимоотношения с которыми позволяет раскрыть весь спектр ее характера.

2.3.3 Идеиное содержание

2.3.3.1 Диаспоральная, индивидуальная и гендерная идентичности в романе Читры Банерджи Дивакаруни

Важным событием на жизненном пути Драупади оказывается встреча с

Вьясой – в романе именно от Вьясы Драупади получает свое истинное имя. С самого начала повествования героиня недовольна своим именем: отец назвал ее Драупади⁴⁸ – разве не мог он подобрать "что-нибудь более подходящее для девушки, которая должна изменить ход истории?" [Divakaruni, 2008, p. 5]. Кришна зовет ее иначе; он называет ее женской формой своего имени – "Krishnā" [Divakaruni, 2008, p. 12]. Но своим истинным именем героиня признает то, которым ее нарекает Вьяса: "Панчали", указывающее на ее принадлежность к ее родной стране, – "имя, сильное как земля, имя, знающее, как все преодолеть" [Divakaruni, 2008, p. 42].

Учитывая, что автор романа относится к индийской диаспоре, проживающей вдали от родины, этот ход создает очевидную параллель с поиском своих истоков и своей идентичности. Эта проблема крайне актуальна в наши дни и особенно остро стоит перед представителями диаспор. Подобно тому, как ее героиня осознает свою истинную идентичность, соединяющую ее с ее землей, посредством имени, полученного ей от мудреца-хранителя древней традиции, Дивакаруни раз за разом обращается в своих произведениях к индийской культуре и истории. Наречение нового имени в традиционной культуре является одним из этапов обряда инициации – посвящения во взрослую жизнь [Пропп, 1998, с. 33; Невелева, 2010, с. 43]. Эпизод наречения в романе представляется важным моментом инициации героини, ее вступлению во взрослую жизнь; в нем также прослеживается вероятный элемент саморефлексии автора относительно ее собственного места в мире.

Примечательно, что в то время как Тхарур в своем романе стремился изобразить инициацию самой "Махабхараты", которая переживала повторное рождение на страницах "Великого индийского романа" в качестве "дваждырожденной истории", как воплощение метафоры перерождения индийской национальной идентичности, которой, в первую очередь, и посвящено

⁴⁸ Драупади (Draupadī) – патроним от имени Друпад (Drupad).

произведение писателя, в романе Дивакаруни инициация ее героини коррелирует с поиском человеком своей идентичности и своих корней в современном мире, что также отражает главную тему, к которой вновь и вновь обращается в своем творчестве писательница. Таким образом, тема инициации и имянаречения крайне важна в обоих этих романах и затрагивает близкие каждому из авторов вопросы.

В отличие от Пратибхи Рай, Драупади Дивакаруни не размышляет о всеобщем благе – ее волнуют, прежде всего, ее собственная судьба и судьба тех, кто ей дорог. Если Драупади Рай выступала идеализированным символом всех женщин, и на протяжении романа автор конструировала модель женской идентичности, то Драупади Дивакаруни изображена как яркая индивидуальность, в фокусе повествования – рефлексия над идентичностью индивидуальной. Исходя из этого индивидуализированного образа главной героини, который соответствует человеку наших дней, формируются основные проблемы и идеи романа.

"И кто вообще решил, что главная задача женщины – поддерживать мужчину? ... Я планирую заниматься другими вещами в своей жизни", – говорит Драупади [Divakaruni, 2008, p. 26]. При этом, она стремится искать "женский путь" и действовать в соответствие с его сильными сторонами [Divakaruni, 2008, pp. 52, 139]. В романе Дивакаруни нет феминистских идей в той форме, как они присутствуют в романе Пратибхи Рай: Драупади Дивакаруни восстает не против гендерной дискриминации как явления, а отстаивает свою личную независимость и интересы. Таким образом, тема гендерной идентичности коррелирует в романе Дивакаруни с темами индивидуального выбора и самоидентификации.

Важное место в романе Дивакаруни занимает идея поиска своего истинного места в мире, который показан через поиск героиней своего настоящего дома, а точнее, дворца. Героиня решает, что нашла свой настоящий дом, когда поселяется с мужьями в волшебном дворце в Индрапрастхе. Этот дворец для Пандавов создает данав-архитектор Майя, он пропитывает его своей магией, и Драупади дает ему имя "Дворец иллюзий". Она воспринимает его как живое существо [Divakaruni, 2008, p. 148], отождествляет себя со своей обителью: "Что есть наши дома как не

наши фантазии, обретшие форму, наши тайные мысли, выставленные наружу" [Divakaruni, 2008, p. 113]. Именно во дворце Драупади учится чувствовать себя по-настоящему счастливой [Divakaruni, 2008, p. 148], там она становится истинной царицей [Divakaruni, 2008, p. 149]. И именно здесь Дурьодхана испытывает свое самое большое унижение, когда падает в озеро, приняв поверхность воды за прозрачный мост [Divakaruni, 2008, p. 173], после этого случая он таит злобу на Пандавов, и его месть становится неизбежной; более того, стремление Дурьодханы расправиться с Пандавами объясняется в романе его завистью и желанием захватить их роскошный дворец: "все, что он сделал Пандавам, было лишь ради этого – владеть дворцом, который он не смог повторить, владеть местом его бывшего унижения, его нынешнего триумфа" [Divakaruni, 2008, p. 197]. Об опасности слишком сильно привязываться к своему дому Драупади предупреждает Кришна: "Все в этом мире меняется и исчезает – что-то через многие годы, что-то за одну ночь" [Divakaruni, 2008, p. 149]; "если ты будешь столь сильно отождествлять его с собой, это принесет тебе горе" [Divakaruni, 2008, p. 149]. Слова Кришны сбываются, когда Пандавы, благодаря козням Дурьодханы, уходят в изгнание. Они лишаются дворца, но не достается он и Дурьодхане – после ухода Пандавов волшебный дворец растворяется в воздухе [Divakaruni, 2008, p. 198].

Все основные конфликты романа разрешаются в самом конце, в последней главе, носящей то же название, что и первая – "Огонь". Драупади, покинутая мужьями, лежит одна на склоне Гималаев. Постепенно она перестает ощущать свое тело. В этот момент она сравнивает его с дворцом: "как каждый дом, в котором я жила, это тело (мой последний, рассыпающийся дворец) также начинает подводить меня" [Divakaruni, 2008, p. 350]. На пороге смерти Драупади осознает свое тело как еще один дом, которого ей суждено лишиться. Эта аналогия напоминает о том, как Драупади уже лишилась давно своего, как ей казалось, бессмертного дома – Дворца иллюзий. Теперь и ее тело оказывается подобной иллюзией. Тема мимолетности жизни, иллюзорности мира как нельзя полнее отражается именно здесь.

2.3.3.2 Философия "Бхагавадгиты" в контексте романа "Дворец иллюзий" Читры Банерджи Дивакаруни

На пороге смерти Драупади вспоминает о Кришне, и тут же слышит его голос [Divakaruni, 2008, p. 351]. Только Кришна незримо присутствует с ней, и тут она понимает, что во все тяжелые моменты ее жизни он был рядом и поддерживал ее. Вопрос, зародившейся у нее – когда и как они встретились первый раз? – ведет к ответу на все ее вопросы. Драупади вспоминает момент до своего рождения из жертвенного огня, когда у нее еще не было ни тела, ни имени: Кришна отправляет ее исполнить задачу на земле – изменить историю. Он – исполнитель, она же – инструмент, – говорит ей Кришна, побуждая не волноваться и отправляться на землю [Divakaruni, 2008, p. 351]. В "Бхагавадгите" Кришна обращается к Арджуне с похожими словами: "Помни, что живые существа — все из этого лона. Я же — всего мира происхождение и растворение" (Мбх VI.29.6). Драупади вспоминает, как, напуганная величиной и чудовищностью задачи, которую ей предстояло выполнить на земле (сделать битву на Курукшетре неминуемой), она спросила у Кришны: "А что же мне делать с грехами, которые я навлеку на себя из-за разрушений, чьей причиной я буду?" [Divakaruni, 2008, p. 357]. Кришна разрешает ее сомнения: "Постарайся запомнить, что ты – инструмент, а я – деятель. Если ты будешь помнить об этом, никакой грех тебя не коснется" [Divakaruni, 2008, p. 357].

Точно так же, в "Бхагавадгите" Арджуна говорит Кришне перед битвой на Курукшетре: "Увы, то великий грех собрались мы совершить, из жажды радостей царствования убить готовые ближних своих!" (Мбх VI.23.45). Так же, как и Драупади в романе Дивакаруни, Арджуна рассматривает свое участие в битве на Курукшетре как великий грех, который он не готов на себя принять. Кришна отвечает Арджуне: "Кто действует, отдав свои деяния Брахману⁴⁹, отрешившись от привязанности, тот не пачкается грехом, как лист лотоса не пачкается водою" (Мбх VI.27.10). Согласно специалисту в области индийской философии Сарвепалли

⁴⁹ Брахман (санскр. Brahman) — абсолют, основа мироздания.

Радхакришнану (Sarvepalli Radhakrishnan), в "Бхагавадгите" "поэт представляет Кришну говорящим о себе как о Брахмане" [Радхакришнан, 1956, с. 463]. Таким образом, в романе достаточно точно передана концепция "Бхагавадгиты" о том, что тот, кто осознает себя лишь как орудие действия и доверяется в своих поступках Кришне, избавляется от греха.

Драупади опасается, что, попав в человеческий мир, она забудет то, что ей открыл Кришна, и тот не спорит: "Это обманный ход, которым тебя завлекает мир. Ты будешь страдать из-за этого – или тебе будет сниться, что ты страдаешь" [Divakaruni, 2008, p. 357]. Очевидно, в романе Дивакаруни утверждается идея иллюзорности мира: мир оказывается сном, завлекающим обманом. В "Бхагавадгите" Кришна объясняет Арджуне: "Соприкосновения с предметами, о сын Кунти, дают [ощущения] холода и жара, приятного и неприятного. Они приходят и уходят, непостоянные, переноси их, о Бхарата!" (Мбх VI.24.14). Идеи иллюзорности и непостоянства этого мира присутствуют как в "Махабхарате", так и в романе Дивакаруни, что нашло отражение в названии произведения индийско-американской писательницы. В ткань повествования включены истории, легенды, сны и тексты песен, лирический герой обращается к событиям прошлого и будущего. Ощущение иллюзорности усиливается благодаря различным сложным фигурам образной речи, например, развернутым сравнениям. Так, время в романе сравнивается с цветком, "внешние лепестки которого раскрываются, обнажая внутренние лепестки. Внутренний лепесток никогда не узнает о старых, внешних лепестках, хотя он был сформирован ими, и только тот, кто сорвал цветок, сможет увидеть, как каждый лепесток соединяется с другими" [Divakaruni, 2008, p. 188]. Таким образом, тема иллюзорности мира исподволь пронизывает все произведение Дивакаруни. Ощущение иллюзорности придает роману и его структура, и стиль текста.

В "Бхагавадгите" Кришна подробно объясняет Арджуне устройство мироздания: "Земля, вода, огонь, ветер, пространство, сознание, разум, а также самость — такова моя восьмичастно разделенная природа. То — низшая; узнай же

о другой, высшей моей природе, о мощнорукий, которая есть духовное существо, ею же поддерживается этот мир" (Мбх VI.29.4-5); "Нет ничего высшего, нежели я, о Завоеватель богатств, вся эта вселенная нанизана на мне, как жемчуга на нити" (Мбх VI.29.7).

Итак, согласно "Бхагавадгите", человеческая реальность – это низшая природа. Высшая природа – это сам Кришна. Космогония "Дворца иллюзий", как можно увидеть далее, соответствует этим положениям "Бхагавадгиты". Согласно Радхакришнану, низшая природа – это *пракрити*: "Пракрити является источником заблуждения, так как скрывает от взора смертного истинную природу реальности" [Радхакришнан, 1956, с. 460]; высшая природа – *Пурушоттама* (*Брахман* – то же самое, но в состоянии вечного покоя [Радхакришнан, 1956, с. 463]). Кришна, вероятно, тождественен Пурушоттаме [Радхакришнан, 1956, с. 464]. *Пракрити* создается верховным богом с помощью иллюзии *майи* [Радхакришнан, 1956, с. 466]. Все эти положения философии "Бхагавадгиты" не высказываются во "Дворце иллюзий" напрямую; однако, можно заключить, что именно на этих принципах строится идейная система романа Дивакаруни. Драупади в романе "Дворец иллюзий" много страдала на земле, потому что забыла о своей божественной природе и своей задаче в мире людей. Однако, подумав перед смертью о Кришне, она вспоминает и обо всем остальном. Это соотносится со следующим постулатом "Бхагавадгиты": "трудноодолима эта моя божественная, из нитей-качеств слагаемая майя, но те, кто прибегнут ко мне, эту майю преодолеют" (Мбх VI.29.14).

Драупади Дивакаруни вспоминает, как она перемещается в мир, и в процессе этого перехода приобретает тело [Divakaruni, 2008, p. 357], которое теперь, на склонах Гималаев, начинает ее впервые подводить [Divakaruni, 2008, p. 349]. И тогда к ней обращается Кришна: "Ты сделала то, что должна была. Сыграла свою роль превосходно" [Divakaruni, 2008, p. 358]. Действия Драупади привели к великой битве на Курукшетре – в этом и была ее задача, ее долг, ее *дхарма*. В "Бхагавадгите" Кришна замечает: "Лучше свой долг, бесталанно исполненный, чем чужой, соблюденный превосходно; лучше смерть при исполнении своего долга,

чужой долг опасностью чреват" (Мбх VI.25.35). Можно сделать вывод, что важно не то, каким является долг (*дхарма*) человека, а то, что этот долг им полностью выполнен. Вероятно, именно о дхарме говорит Кришна, когда во "Дворце иллюзий" он хвалит Драупади за выполнение ее долга [Divakaruni, 2008, р. 358]; таким образом, в романе Дивакаруни, как и в "Махабхарате", проблема исполнения "чудовищного" по сути и последствиям замысла – кровавой битвы на поле Куру – снимается, так как в случае с Арджуной его дхарма кшатрия – сражаться и убивать врагов, а дхарма Драупади – "вызвать" эту битву. В обоих случаях, это их высший долг, поэтому сомнениям здесь не место.

Однако Драупади не верит, как она могла сыграть свою роль превосходно [Divakaruni, 2008, р. 358], если сделала столько ошибок в своей жизни и принесла вред стольким людям. "Ты не навредила им так уж сильно. Смотри!" [Divakaruni, 2008, р. 358], – отвечает Кришна, и Драупади видит лучезарные фигуры умерших: их невесомые тела избавлены от ран, принесших им смерть на Курукшетре, их лица лучатся удовлетворением актеров, успешно исполнивших роли в великой драме [Divakaruni, 2008, р. 358]. Сам Кришна называет жизнь пьесой: на вопрос Драупади, умирает ли она, Кришна отвечает: "Ты можешь назвать это так" [Divakaruni, 2008, р. 359] и добавляет: "Ты можешь также назвать это пробуждением, или паузой, как когда одна пьеса заканчивается, а другая еще не началась" [Divakaruni, 2008, р. 359]. Все это вполне соответствует философии "Бхагавадгиты". Так, в "Бхагавадгите" Кришна говорит: "Ты горюешь о тех, о ком горевать не нужно, и [притом] ведешь мудрые речи, а меж тем ни об умерших, ни об оставшихся в живых мудрецы не горюют. Не было никогда так, чтобы я не существовал, как и ты, и эти владыки народов, и после этого мы все существовать не перестанем" (Мбх VI.24.11-12); далее: "Кто думает о нем, что он убивает, и кто мыслит его убитым — оба те не ведают [истины]; он не убивает, и его не убивают. Не рождается он никогда и не умирает; не становясь, он и не становится впредь; нерожденный, постоянный, вечный, древний, не умерщвляется он, когда умерщвляется тело" (Мбх VI.24.19-20). Таким образом, мир, в котором живут и действуют люди,

согласно философии "Бхагавадгиты", – иллюзия, как и тела людей – лишь временные оболочки для вечного духа. После смерти никто не перестает существовать, так как умирает не он сам, а лишь недолговечное тело.

Стоит также отметить, что среди "лучезарных фигур" умерших Драупади видит как Пандавов, так и Кауравов, – все они наслаждаются своим посмертным состоянием [Divakaruni, 2008, p. 358]. Такое описание соответствует логике эпоса: "Все без исключения (курсив С. Л. Невелевой) эпические герои в итоге обретают свое место на небесах" [Невелева, 2010, с. 274]: Кауравы, как и Пандавы, пали, храбро сражаясь и до конца исполнив свою кшатрийскую дхарму, и потому им всем уготовано посмертное блаженство.

Представляется важным, что перед смертью Драупади Кришна просит ее вспомнить самые счастливые моменты ее жизни [Divakaruni, 2008, p. 353]. Думая об этом, она успокаивается и вскоре обращается мыслями к самому Кришне, поняв вдруг, что именно он всегда был для нее источником счастья. Таким образом, она, во-первых, умирает в умиротворенном состоянии, получив от Кришны ответы на все мучившие ее при жизни вопросы, и узнав даже более того, чем ожидала. Во-вторых, она умирает, обратясь всеми мыслями и чувствами к Кришне. В "Бхагавадгите" Кришна говорит: "Кто обретает счастье внутри, радость внутри [себя], в ком внутренний свет, тот сопряженный, с Брахманом слиянный, достигает угасания в Брахмане. Обретают угасание в Брахмане мудрецы, истребившие грехи, рассекшие двойственность, Себя подчинившие, в благе всех существ находящие радость. Для подвижников, подчинивших помышления, отринувших желание и гнев, Себя познавших, — близко угасание в Брахмане" (Мбх VI.27.24-26). Таким образом, после смерти в *Брахмане* оказывается тот, кто смирил свои страсти и обратился вглубь себя (пусть и перед самой смертью). Кроме того, в это бытие входят те, кто полностью посвящает себя Кришне: "Отрешившиеся от страсти, страха и гнева, проникшиеся мною, прибегшие ко мне, многие, подвигом [того] знания очистившись, в мое бытие вошли. Как кто прибегает ко мне, так я их и приемлю; моим путем, о Партха, последуют люди во всем" (Мбх VI.26.10-11).

Драупади перед смертью формально соответствует двум этим условиям, и, если следовать логике "Бхагавадгиты", должна оказаться в бытие Кришны – в *Брахмане*, что, насколько можно судить, и происходит с героиней. В романе безымянная, безграничная и бестелесная, Драупади поднимается со столь же свободным духом Карны к своему последнему дворцу, чьи стены – пространство, чей пол – небо, чей центр повсюду [Divakaruni, 2008, p. 360].

Таким образом, при больших общих расхождениях с "Махабхаратой" в изображении персонажей и передаче сюжета, космогония, религиозные и философские концепции романа во многом соответствуют положениям "Бхагавадгиты".

В отношении романа Ч. Б. Дивакаруни возможно также говорить о синтезе восточного и западного мировоззрений, ее произведения – это, прежде всего, взгляд эмигранта, представителя диаспоры на свое культурное наследие [Maretina, 2022a]. В романе "Дворец иллюзий" психология главного персонажа соответствует психологии и мировосприятию индивидуализированного западного человека, при этом, автор использует элементы философских концепций "Бхагавадгиты" [Maretina, 2022a]. Автор поднимает темы индивидуальной и гендерной идентичностей. Важное место занимает также мотив осознание героиней своей *индивидуальной идентичности через инициацию*, в ходе которой она получает имя Панчали, связывающее ее с ее родной землей. При этом, свой истинный, нематериальный дом она обретает только после смерти, постигнув наконец природу мира, разъясненную в соответствии с философией "Бхагавадгиты"; тогда же она чувствует себя "по-настоящему Панчали" [Divakaruni, 2008, p. 360]. Таким образом, настоящую связь с родиной она устанавливает, только постигнув основы индийского традиционного мировоззрения, то есть обретя, по сути, *индийскую культурную идентичность*.

Таким образом, роман представляется рефлексией представителя диаспоры над своим культурным наследием, метафорой обретения себя через возвращение к своим корням. Произведение можно рассматривать как продукт культурной

(традиция и современность) и кросс-культурной (западное мышление и ценности индийской культуры) гибридизации [Maretina, 2022a].

Тема наследия в целом занимает одно из ключевых мест в работах Ч. Б. Дивакаруни. Соединение предания и современности, индийской космогонии и западного мировоззрения в романе можно рассматривать одновременно посланием для тех, кто придерживается косного ортодоксального традиционализма, и тех, кто вырван из морально-этических норм своей культуры [Vanitha, 2017, p. 335]. Большое внимание уделено также гендерной идентичности, которая в романе Дивакаруни, в отличие от произведения Рай, рассматривается через призму идентичности индивидуальной.

2.4 Пересмотр "Махабхараты" с точки зрения *écriture féminine*

В рассмотренных романах ярко проявляет себя феминизация текста, причем, на различных уровнях повествования – это касается как идейного содержания, так и стиля, где феминизация повествования выступает как конкретная форма субъективизации и гендеризации [Vanitha, 2017, p. 332] текста. В целом авторы сохраняют сюжетную канву "Махабхараты", но объективное безличное повествование сменяется субъективным и личным. Лиричность и эмоциональная окрашенность текстов подсознательно ассоциируют их с женским изложением; учитывая эти особенности, действительно, романы воспринимаются как женские переложения/пересмотры эпоса [Singh, 2019, p. 127]. Появляется новое измерение повествования, отсутствовавшее в оригинальном эпосе – категория оценки и интерпретации происходящего. Исследователь В. Ванитха (V. Vanitha) трактует возникновение романов, где эпические события излагаются с женской точки зрения, как часть "Воображаемого бунта" (Fictional rebellion). Литературовед и теоретик феминизма Элен Сиксу (Helene Cixous), автор концепции "женской литературы" (*Écriture féminine*) в своем исследовании "Смех Медузы" заявляет, что женщина "должна создать для себя пространство в тексте, которое одновременно

создаст для нее место в реальном мире" [Цит. по: Vanitha, 2017, p. 333]. Ее слова коррелируют с наблюдением Дивакаруни о том, что "миф и эпос – очень влиятельные явления. Они проникают глубоко внутрь нас и изменяют наше восприятие самих себя. Поэтому я считаю, что текст, в центре которого находится женщина, как "Дворец иллюзий", основанный на эпической Махабхарате, может изменить наши взгляды на значимость и авторитет женщин в нашем обществе" [Ask the Author, 2022].

Французское направление феминизма, ярким представителем которого является Э. Сиксу, традиционно уделяет большое внимание литературному тексту. Согласно этому течению, для того, чтобы из объекта стать субъектом, женщина должна научиться выражать себя в литературной форме [Spivak, 1981, p. 165]. Только используя свой специфически фемининный голос для самовыражения, женщина может освободиться от патриархата [Al-Mahfedi, 2019, p. 54]. Включение в текст сопоставляется Э. Сиксу с включением женщины в общество и в историю: "Женщина должна включить себя в текст — как в мир и в историю — своим собственным движением" [Cixous, 1976, p. 875]. Французский исследователь рассматривает литературное творчество как саму возможность изменения, "пространство, которое может служить трамплином для подрывной мысли, предвестником трансформации социальных и культурных структур" [Cixous, Cohen, 1976, p. 879]. Таким образом, идея предвосхищает и предваряет реальное изменение, и чтобы завоевать желаемое ею место в мире, женщина должна заявить о себе в тексте. Определяющее значение в *écriture féminine* также имеет категория стиля; по мысли теоретиков этой концепции, женское письмо характеризует открытый, незавершенный и неопределенный стиль, для которого характерны использование аллюзивной метафоры, поэзии, образного языка и мимесиса, а также нарушение структурных условностей [Vacchani, 2019, p. 19].

Весьма примечательно, что, противопоставляя женские устремления и патриархальные установки, в своем трактате "Смех медузы" Э. Сиксу бросает вызов традиции разума-логоса, предупреждая о сцепленности всей истории

литературы с историей разума, "по отношению к которой он является одновременно следствием, опорой и одним из привилегированных алиби" [Cixous, Cohen, 1976, p. 879]. По сути, она ставит знак равенства между традицией логоса и "фаллоцентрической" патриархальной традицией. В этом свете женское письмо – *écriture féminine* – становится само по себе оружием анти-логоса, стремящееся противопоставить себя разуму. Это письмо, однако, обладает определенными свойствами: подобно устной эмоциональной речи, оно лишено таких качеств, как линейность, объективированность и обобщенность. При этом личная история женщины не является сугубо индивидуальной; наоборот, согласно Сиксу, "в женщине личная история сливается с историей всех женщин, а также национальной и мировой историей" [Cixous, Cohen, 1976, p. 881-882]; женское письмо стремится к многоголосию.

Можно прийти к заключению, что стремление отказаться от логоса, линейности и объективированности, тяготение к калейдоскопичности и фрагментарности повествования характеризует, таким образом, не только исторические англоязычные романы индийских авторов, противопоставляющих себя ориентализму и европейской историографии, но и женскую прозу. Схожей особенностью этих двух литературных течений является и их тяготение к использованию мифов и сказаний, а также часто присущее обоим жанрам представление исторического процесса не как объективной иерархизируемой истории, а скорее как конгломерата равнозначных субъективных историй.

Это соответствие на литературном поприще вытекает, вероятнее всего, из схожих предпосылок. Так, теоретик постколониальных исследований Эдвард Саид проводит параллель между своими изысканиями, имеющими цель пересмотреть концепции ориентализма и европоцентризма, и "схожими вопросами, поднятыми в рамках феминизма или женских исследований, афроамериканских и этнических исследований, социалистических и антиимпериалистических исследований" [Said, 2014, p. 91], видя их общность в том, что все они "имеют в качестве своей отправной точки право ранее не представленных, или же представленных в ложном свете

групп людей говорить и представлять себя в областях, определенных политически и интеллектуально как традиционно их исключаящие, присваивающие себе их значимые и репрезентирующие функции, отвергающих их историческую реальность" [Said, 2014, p. 91].

Таким образом, причины определенного сходства этих двух литературных течений можно видеть в том, что оба они репрезентованы ранее маргинальными группами, которые стремятся апроприировать место и право, которого они были лишены, в социуме и истории, создавая свое собственное изображение – в одном случае как нации, в другом, как гендера в определенном национальном и культурном контексте. Примечательно, что сопоставление пересмотра ориентализма и феминистских исследований, сделанное Э. Саидом, работает и в другую сторону – многие ученые отмечают склонность ориенталистов изображать Восток как "иррациональный, странный, слабый, феминизированный "Другой", противопоставляя его рациональному, понятному, сильному, мужественному Западу" [Hamadi, 2014, p. 40].

Можно заключить, что путем апроприации патриархального по своей сути эпоса, который является не просто уважаемым источником культуры, но важным ценностным ориентиром и символом индийской идентичности как таковой, писательница (осознанно или неосознанно) стремится к тому, чтобы "переписать" занимаемое ее гендером место в индийском обществе. Причем, в "фемининном" переложении эпоса важны как категория содержания, так и категория стиля; с точки зрения содержания, автор изображает свою героиню как самостоятельного мыслителя и активного деятеля, имеющего свои амбиции, свое видение и устремления, а не пассивного и покорного участника событий, с точки зрения стиля – у этих произведений можно заметить ярко выраженную эмоциональную окраску (мозаичность и лиризм в романе "Дворец иллюзий" Ч. Б. Дивакаруни и сентиментализм в романе "Драупади" П. Рай).

Развивая концепцию женского письма, Э. Сиксу сама прибегает в своем анализе к мифологии. Самый знаменитый трактат французской исследовательницы

"Смех Медузы" является по своей сути постмодернистским манифестом и пародией на эссе "Голова Медузы" Зигмунда Фрейда, в котором австрийский психоаналитик рассуждает о комплексе кастрации. При деконструкции теории Фрейда Сиксу обращается к мифу о Медузе Горгоне, интерпретируя убийство последней Персеем как метафору стремления мужчины заглушить голос женщины [Al-Mahfedi, 2019, p. 58]. В "Смехе Медузы" Сиксу реконструирует миф, наделяя Медузу голосом и стремясь показать и разоблачить способы, которыми женщин лишают власти – ограничения и контроль. Сиксу выносит на рассмотрение амбивалентность мифа о Медузе и мифов о женщине вообще.

Стоит заметить, что основная цель *écriture féminine* виделась в том, чтобы обеспечить репрезентацию подавленной, искаженной фемининности в дискурсах западной культуры [Vacchani, 2019, p. 12].

2.5 Выводы

Таким образом, представители литературного направления феминизма в рамках своей критики патриархальных устоев общества стремились пересмотреть и переписать, с помощью приемов деконструкции и реконструкции, влиятельные в контексте западного социума мифы, философские концепции и даже сам язык. Аналогичные явления мы можем наблюдать в индийской женской литературе конца XX – начала XXI веков, где писательницы обращаются к ключевым для индийской культуры текстам, среди которых особое место занимают древнеиндийские эпосы, и переосмысливают патриархальный текст с феминистских позиций.

При этом сами феминистские позиции отличаются разнообразием; так, согласно культурологу, теоретику феминизма Донне Харауэй (Donna Haraway), "не существует единой феминистской точки зрения" [Haraway, 2020, p. 590]. В целом, для феминистского дискурса характерна субъективность, которую Харауэй трактует как проявление "ситуативного знания" представителей определенного

гендера, то есть знания, обусловленного его позиционированием и вытекающей из этого позиционирования пристрастности [Naraway, 2020, p. 589].

В романах П. Рай и Ч. Б. Дивакаруни представлены различные феминистские позиции и разные подходы к интерпретации гендерной идентичности, при том, что для реализации своих трактовок они обе выбрали одного и того же персонажа древнеиндийского эпоса: Драупади Рай – идеал, модель индийской гендерной идентичности, обладающая, однако, субъектностью; у Дивакаруни же она изображена как индивид, который приходит к осознанию своей индивидуальной идентичности посредством постижения идентичностей гендерной и культурной. Другое их различие заключается в позиционировании Драупади Рай как невинной жертвы, а Драупади Дивакаруни – как бунтарки против сложившихся устоев. Таким образом, две эти героини оказываются на противоположных концах спектра концепции женской агентности; каждый из этих крайних случаев подвергался критике в рамках самой феминистской теории [Nair, 1994, p. 83].

Так, касательно парадигмы *женщины как жертвы* исследователь Линда Гордон замечает, что "неверно и невозможно рассматривать историю женского опыта как бессильную" [Цит. по: Nair, 1994, p. 83], в то время, как парадигма *бунтарской героини* может стать лишь компенсацией упрощенных концепций женской агентности. Исследователь Джанаки Наир приходит к выводу о необходимости разработки в рамках женского исторического знания комплексной и динамичной концепции женской агентности, которая не представляет эти парадигмы как противоречащие или взаимоисключающие [Nair, 1994, p. 83]

Разницу в подходах писательниц можно объяснить различным позиционированием самих авторов, то есть различием во времени написания романов и их принадлежности отличным культурным контекстам: Рай является представителем индийской интеллигенции и последователем вишнуизма, в то время как Дивакаруни – эмигрант, житель индийской зарубежной диаспоры. В этом отношении справедливым представляется наблюдение исследователя Стюарта Холла о том, что "мы все пишем и говорим из определенного места и времени, из

специфичных истории и культуры"; т. е. то, что мы говорим, всегда находится в контексте, всегда позиционируется [Hall, 2015, p. 222].

Оба выше рассмотренные произведения (при всех их различиях как с "Махабхаратой", так и между собой) объединяет то, что, как и роман Тхарура, трансформируя "Махабхарату", они воспроизводят важные элементы оригинального эпоса. Так, актуализируя содержание "Махабхараты", авторы стремятся сохранить и адаптировать для современного читателя многие философские идеи "Бхагавадгиты". Таким образом, происходит адаптация наследия в культурных контекстах наших дней, то есть его сохранение. Литературные адаптации "Махабхараты" способствуют трансляции индийского культурного наследия. Тем не менее, пересмотр наследия, который можно наблюдать в этих произведениях, в первую очередь связан с идеей изменения. Задачу авторов можно видеть не столько в сохранении культуры, сколько в ее преобразовании, направлении как своего внимания, так и внимания читателей на то, что они хотели бы видеть, а не на то, что представлено в оригинальном тексте.

Действительно, феминистский пересмотр текстов конца XX века прежде всего нацелен на трансформацию [Plate, 2013, p. 613]. В процессе деконструкции культуры как таковой, переписывания классических, канонических, наиболее важных для культурной идентичности данного сообщества произведений, происходит "повторная сборка" текстов прошлого, в результате чего создается то, что можно назвать "полезными воспоминаниями", которые порождают "полезное прошлое" [Цит. по: Plate, 2013, p. 613-614]. В этом отношении представляется справедливым наблюдение исследователей Марианны Хирш (Marianne Hirsch) и Валери Смит (Valerie Smith), согласно которому в основе феминистской литературы лежит "желание переопределить культуру с точки зрения женщин" [Hirsch, Smith, 2002, p. 3], противопоставляемое традиционной патриархальной идеологии.

Таким образом, совершается попытка пересмотра культурной памяти сообщества. В данном контексте важно, что одной из ключевых функций

культурной памяти, наравне с *идентификационной функцией*, многие исследователи признают именно ее *легитимизирующую функцию*. Сущность этой функции заключается в том, что культурная память обосновывает право определенного сообщества или группы на его существование в настоящем [Шуб, 2016, с. 74]. Стремление переписать важнейший для индийского социума культурный текст с современной феминистской точки зрения можно объяснить желанием пересмотра культурной памяти с тем, чтобы легитимизировать изменения в положении женщин в обществе наших дней, утвердить через призму актуализированной и адаптированной традиции их обновленную гендерную идентичность. Вероятно, именно поэтому большое внимание в романах уделено переложению концепций "Бхагавадгиты"; можно предположить, что посредством включения в свои произведения философских идей из эпоса, а также явным отсылкам к священному и крайне влиятельному тексту, которым является "Бхагавадгита", авторы стремятся придать своим версиям "Махабхараты" большую легитимность, тем самым легитимизируя свой взгляд на гендерную идентичность в индийском обществе.

3. Индийская идентичность в контексте кинематографических адаптаций "Махабхараты"

3.1 "Махабхарата" в индийском кинематографе

3.1.1 Мифологические корни кинематографа Индии

Сюжет "Махабхараты" нашел новые рождения как в литературе, так и в индийском кинематографе. Кинематограф в наши дни является, вероятно, самым популярным в Индии видом искусства. Он имеет в стране долгую историю. Всего через несколько месяцев после своего возникновения на Западе в конце XIX века кино пришло в Индию: уже к 1910 году там были построены первые кинотеатры, где публика могла увидеть фильмы иностранных режиссеров [Меренкова, 2010, р. 38]. В 1913 году состоялась премьера первого индийского художественного фильма "Харишчандра" о благородном индийском царе, снятого режиссером Дадасахебом Пхальке (Dādāsāhab Phālke), которого считают родоначальником индийского игрового кинематографа. Сюжет этого фильма был адаптирован из индийской мифологии.

Согласно исследователю индийского кино М. К. Рагхавендре (М. К. Raghavendra), кинотворчество Пхальке было нацелено на "воссоздание мифического прошлого в качестве национальной идеи" [Рагхавендра, 2020, р. 14]; практически все его фильмы воспроизводят сюжеты из индуистской мифологии – "Сатьяван и Савитри" (*Satyavān Sāvitrī*, 1914), "Сожжение Ланки" (*Lankā Dahan*, 1917), "Рождение бога Кришны" (*Shrī Kṛṣṇa Janma*, 1917), "Нисхождение Ганги" (*Gangāvataraṇ*, 1937) и т.д. Примечательно, что Пхальке создавал свои фильмы как снятые на пленку спектакли, не ставя при этом цель сделать их натуралистичными – он стремился не отобразить реальность, как это было характерно для европейского кинематографа, сформировавшегося на идее мимесиса Аристотеля, а ввести в поле кинематографа традиционную сакральность мифа. В своих кинокартинах он пытался не воспроизвести реальность, а воссоздать атмосферу священного ритуала [Рагхавендра, 2020, р. 14-15].

Заметное влияние на творчество Пхальке оказала эстетика театра парсов – городского театра, сформировавшегося в XIX веке [Dwyer, 2006, p. 18]. Так, Пхальке прибегал к фронтальной съемке вместо более натуралистичного стиля; он стремился в первую очередь не придать мифологическим кинокартинам физическое измерение, а передать и подчеркнуть сакральность сказания [Рагхавендра, 2020, с. 13-14]. Фронтальный стиль приближает фильм к понятию *даршана*, в соответствии с которым человек предстает перед божеством или священнослужителем-брахманом, чтобы получить благословение [Dwyer, 2006, p. 19]. Таким образом, Пхальке на самом раннем этапе существования кинематографа в Индии имитировал не реальную жизнь, а священное храмовое действо. При этом сам он рассматривал свои фильмы как "реалистичные", в том смысле, что в них транслируются высшие истины, с его точки зрения, более реальные, чем окружающий мир, который стремился отразить западный кинематограф. Встреча человека с божественным – именно в этом, вероятно, для него и заключалась цель киноискусства [Рагхавендра, 2020, с. 15].

Съёмки постановок на традиционные сюжеты способствовали привлечению в кинотеатры широкой индийской аудитории. Именно *мифологический жанр* можно назвать основополагающим для всего индийского кино и одним из самых продуктивных для раннего индийского кинематографа. Ранний мифологический жанр опирался на широкий спектр современных и традиционных элементов, это было важно, чтобы индийские кинематографисты смогли создать свой собственный отличительный гибридный стиль, тесно связанный и с индийской массовой культурой XIX века и другими формами кино, которые возникли в то же время в других странах. Стоит также отметить, что к этому моменту истории из Пуран и эпосов уже долгое время были опосредованы ранее существовавшими жанрами, начиная от санскритских текстов, повествовательных пересказов, народных сказок, песен, стихов, музыкальных картин, в рамках которых уже сложилось сочетание визуальных, музыкальных и драматических условностей [Dwyer, 2006, p. 15-16].

Согласно М. К. Рагхавендре, большинство картин индийского массового кинематографа традиционно снимались "в формате" эпоса, в них действовали легендарные персонажи, взятые из мифологии, при том, что сюжет был перенесён в наши дни [Рагхавендра, 2020, р. 10]. Эти фильмы основывались на устной традиции Индии, в рамках которой сформировалась вся древнеиндийская литература, и которой проникнута вся культура страны. Арт-кино несколько отошло от этой традиции, и в 50-е годы на волне увлечения социалистическими и коммунистическими идеями стало появляться всё больше фильмов, повествующих о простых людях – персонажах скорее романа, чем эпоса [Рагхавендра, 2020, с. 10]. Однако и в этих фильмах присутствовали, как правило, в менее явной форме, отсылки к эпическим сюжетам и героям. В начале XXI века мифологический жанр в целом не утратил своих позиций в индийском кинематографе. Можно согласиться с наблюдением американского индолога Рейчел Двайер (Rachel Dwyer), согласно которому, мифы выживают не потому, что они исторически верны или же ложны, а потому, что они воспринимаются как истинные в народной традиции [Dwyer, 2006, р. 56]. И хотя индийский кинематограф далеко не всегда воспроизводит ортодоксальные версии мифов, он, как правило, транслирует широко распространенные мифические сюжеты, вариации традиционных историй, которые зрители легко могут соединить с реалиями своей повседневной жизни.

Важно отметить, что было бы некорректно рассматривать мифологические фильмы исключительно как эскапистские фантазии. Мифологические фильмы, особенно в колониальный период, были оптимальным средством для создания аллегорий на реальные события, часто этот жанр выбирали с целью избежать колониальной цензуры [Dwyer, 2006, р. 59]. Так, фильм "Курукшетра" (*Kurukṣetra*, 1945) был назван критиком "современной аллегорией в мифологическом обличье" [Цит. по: Dwyer, 2006, р. 59]: в нем Пандавы и Кауравы сражаются друг с другом, но затем объединяются против общего врага, что может читаться как аллюзия на необходимость объединения Индии против Британского господства. Позже, в независимой Индии, кино мифологического жанра не исчезло, как не исчезла и

цензура. Так, согласно наблюдениям критиков, фильм "Сати Ахалия" (*Satī Ahalyā*, 1949), снятый по сюжету из "Рамаяны" и посвященный судьбе похищенных женщин и неприятию их обществом, представлял собой мифологическую картину, снятую при этом на тему, которая не утратила актуальности и сегодня [Цит. по: Dwyer, 2006, p. 60] (вероятно, имеется в виду крайне сложное положение женщин, оказавшихся по другую сторону границы во время Раздела Индии). Как справедливо замечает Рейчел Двайр, мифологические фильмы остаются важным средством интерпретации мира [Dwyer, 2006, p. 60] – можно добавить, как и другие мифологические произведения, относящиеся к различным видам искусств.

3.1.2 Кинематографические адаптации "Махабхараты" в рамках мифологического жанра индийского кинематографа

Подобно авторам литературных произведений, индийские режиссеры и сценаристы часто в поисках материала обращались к национальным мифам и сказаниям. Связь индийского кино с *лилой*, традиционным религиозным действием, определяла выбор режиссеров: уже к 1920 году было снято множество фильмов на сюжеты "Махабхараты" и "Рамаяны"; самые популярные части эпоса экранизировались по несколько раз. Именно национальные эпосы явились основным источником вдохновения для индийских режиссеров. Большинство фильмов экранизировали отдельные эпизоды, которые они стремились подробно передать и адаптировать в соответствии с нарративными условностями кинематографа [Dwyer, 2006, p. 16]. Ниже будут рассмотрены примеры популярных индийских фильмов и сериалов, в рамках которых был экранизирован основной сюжет "Махабхараты".

В 1965 году вышла киноверсия "Махабхараты" режиссера Бабубхаи Мистри (Bābūbhāi Mistrī). Примечательно, что у фильма был неожиданный счастливый конец, и финальная сцена показывала Юдхиштхиру сидящим на троне. Как и в случае с устными пересказами эпоса, старые фильмы затмеваются "лучшими"

версиями; и вскоре "Махабхарату" Мистри затмила телевизионная адаптация, а именно сериал Б. Р. Чопры (B. R. Chopra) 1988-го года. Исследователь Рейчел Двайер приводит случай, как, пытаясь получить в архиве версию "Рамаяны", снятую Бабубхаи Мистри, столкнулась с недоумением сотрудников по поводу того, почему ее вместо этой старой версии не устроит более новая и технически совершенная, а именно телесериал "Рамаяна" (*Ramayan*, 1987) Рамананда Сагара (Rāmānand Sāgar) [Dwyer, 2006, p. 44]. Таким образом, можно говорить о том, что экранизации эпоса воспринимаются, скорее, как версии или адаптации одной истории, а не как самостоятельные произведения.

Телесериалы "Махабхарата" и "Рамаяна", вышедшие на экраны в конце 1980-х и имевшие оглушительный успех, были восприняты зрителями совершенно иначе, чем ранние мифологические фильмы. Имело место превращение пространства, где располагались зрители, в священное пространство, поскольку вокруг телевизоров проводились религиозные церемонии, как если бы сами божества присутствовали на экране [Dwyer, 2006, p. 53]. Одновременный просмотр, присущий телевизионному формату, означал, что зрители совместно обсуждали смыслы эпоса, создавая новые интерпретационные континуумы, а также то, что происходило формулирование и согласование ощущения общего исторического (а точнее, мифологического) прошлого.

При этом сериал "Рамаяна" Рамананда Сагара не раз сталкивался с обвинениями в пропаганде индуистского национализма, в то время как "Махабхарата" Б. Р. Чопры вызывал гораздо меньше споров, поскольку этот телесериал рассматривался скорее как историческая (мифологическая) кинокартина, а не религиозный фильм, и потому никогда не был напрямую связан с какими-либо политическими кампаниями [Dwyer, 2006, p. 52-53; Mankekar, 1999]. Это подтверждает наблюдение Я. В. Василькова о том, что существенное отличие между восприятием в Индии двух великих эпосов, "Махабхараты" и "Рамаяны", заключается в том, что "Махабхарата" никогда не становилась знаменем индусской исключительности и агрессивной гиперидентичности, направленной против

мусульман [Васильков, 2022, с. 231]. Исследователь Пурнима Манкекар отмечает, что телевизионная версия "Махабхарата" Б. Р. Чопры привлекла к просмотру и обсуждению также многих зрителей из числа мусульман и сикхов [Cit. ex Dwyer, 2006, p. 58]. Таким образом, сериал "Махабхарата" (1988) вызвала живой интерес и дискуссию среди представители различных религиозных сообществ Индии.

Представляется разумным наблюдение индийского исследователя Канишки Чоудхури (Kanishka Chowdhury) о том, что "Махабхарата" никогда не существовала как некая культурная константа – или же как исключительно "закрытый" текст [Chowdhury, 1995, p. 45]. На протяжении своего формирования древнеиндийский эпос прошел через многочисленные изменения и ревизии, которые затрагивали не только его нарративную, но и смысловую, идейную составляющую. На протяжении своей истории эпос прошел через многочисленные трансформации, переводы и адаптации. Обретший большую популярность сериал "Махабхарата" Б. Р. Чопры может служить примером одной из значимых и успешных адаптаций эпоса. Согласно замечанию исследователя Пурнимы Манкекар, этот сериал стал важной составляющей коллективной памяти большей части населения Индии [Mankekar, 1999, p. 66]. Можно заключить, что благодаря этой и многочисленным другим адаптациям, из раза в раз происходило *повторное утверждение и переосмысление "Махабхараты" как одного из ключевых текстов культурной памяти*, на которых основывается индийская идентичность.

Притягательность адаптаций как таковых, вне зависимости от того, к какому виду искусства они относятся, канадский исследователь Линда Хатчеон проницательно видит в том, что они соединяют в себе комфорт ритуала и узнавания с радостью неожиданности и новизны; в них сосуществуют память и изменение, постоянство и вариативность [Hutcheon, 2012, p. 173]. Люди вновь и вновь обращаются к одним и тем же историям, поскольку это один из самых – если не самый – мощный способ утвердить идейное ядро культуры [Hutcheon, 2012, p. 176]. *Значимость "Махабхараты" как важнейшего текста индийской культурной памяти и основы индийской культурной идентичности объясняет частоту*

обращений к ее сюжету и героям в контексте как кинематографа, так и литературы, и других видов искусства Индии.

3.2. "Махабхарата" в контексте немифологических жанров индийского кинематографа

Большинство мотивов популярных фильмов различных жанров в зрелые годы индийского кинематографа восходят к эпическим сказаниям и Пуранам [Рагхавендра, 2020, р. 15]. При этом, многочисленные эпические мотивы, которые непосредственно передаются в фильмах мифологического жанра индийского кинематографа, в фильмах немифологических жанров (таких, как боевик, криминальный фильм, военный фильм, социальный фильм⁵⁰ и т.д.) показаны в аллегорической форме.

Одним из ярких примеров фильмов немифологического жанра, в основу которых был положен основной сюжет "Махабхараты", является вышедшая в 1982 году на хинди криминальная драма "Калиюга" Шьяма Бенегала (*Kalyug*, Śyām Benegal). В этом фильме излагается история конфликта между семьями двух братьев-бизнесменов. В нарративе и образах персонажей фильма прослеживается несомненное сходство с сюжетом и героями эпоса. Два брата, Рамчанд и Бхишамчанд, организуют свой бизнес. Бхишамчанд всю жизнь был холостяком и после того, как его брат умер, он воспитывает двух сыновей Рамчанда, а также сироту Карана. У Кхубчанда, старшего сын Рамчанда, рождаются два сына: Дханрадж и Сандипрадж. Младший брат Кхубчанда, Пуранчанд, умер несколько лет назад. У него осталось трое сыновей: Дхармрадж, Балрадж и Бхаратрадж. Между двумя большими семьями постепенно разгорается вражда, выходят наружу старые конфликты. Несмотря на усилия Бхишамчанда сохранить мир, ситуация

⁵⁰ Социальный жанр (social genre) индийского кинематографа представляет из себя мелодраму, действие которой происходит в условной современности; границы жанра отличаются крайней размытостью. В центре сюжета, как правило, герой (реже героиня), который стремится примирить романтическую любовь с требованиями семьи и/или общества. Социальный жанр стал доминирующим жанром фильмов на хинди начиная с 1940-х годов [Dwyer, 2006, р. 136].

выходит из-под контроля и события принимают трагический оборот. Люди Дханраджа в случайной стычке убивают молодого сына Балраджа, в ответ Балрадж убивает Карана. Конфликт заканчивается полным разрушением обеих семей.

Как можно увидеть, хотя действие фильма происходит в современном мире, аллюзии на эпос здесь совершенно прозрачны, они заложены даже в именах персонажей: Бхишамчанд – Бхишма древнеиндийского эпоса, Каран – Карна, три сына Пуранчанда – трое братьев-Пандавов. Великая битва на поле Куру превращается в кровавый конфликт между связанными кровным родством семьями бизнесменов. В фильме демонстрируется хрупкость моральных устоев людей и разрушительность внутрисемейных ссор.

Фильм Шьяма Бенегала удостоился высоких оценок кинокритиков: в 1981 году он получил Золотой приз XII Московского кинофестиваля, а в следующем году был удостоен кинопремии 29th Filmfare Awards в Бомбеи (Индия) в категории лучший фильм.

3.2.1 Фильм "Политика" Пракаша Джха

В 2010 году широкое признание в Индии получил фильм "Политика" режиссера Пракаша Джха (*Rājnīti*, *Prakāś Jhā*). Этот фильм, как и вышерассмотренный фильм Шьяма Бенегала, заимствует из "Махабхараты" основную сюжетную линию и главных персонажей. "Политика" представляет собой еще один интересный и яркий пример адаптации "Махабхараты" в рамках немифологических жанров индийского кинематографа, с переносом сюжета эпоса в контекст современности.

Пракаш Джха – индийский кинорежиссер, постановщик и сценарист, который наиболее известен благодаря своим политическим и социально-политическим фильмам, таким как "Смертная кара" (*Mṛtyudaṇḍ*, 1997), "Воды Ганги" (*Gaṅgājal*, 2003), "Похищение" (*Apaharaṇ*, 2005), "Политика" (*Rājnīti*, 2010), "Бронирование" (*Ārakṣaṇ*, 2011), "Чакравьюх" (*Čakravyūh*, 2012), а также

"Сатьяграха" (*Satyāgrah*, 2013). Среди фильмов режиссера "Политика" является самым знаменитым и успешным.

3.2.1.1 "Махабхарата" и "Политика": фабульное построение

Первые кадры фильма "Политика" переносят зрителей на берег реки в индийском городе, куда подъезжает автомобиль, из него выходит женщина и по ступеням спускается к воде. Уже более двадцати лет каждый год в этот день она приезжает на это место. Это Бхарти Рай – дочь главного министра Рамнатха Рая. Ее история представляет собой измененную, лишенную чудес историю Кунти и Карны. Бхарти восстает против своего отца-политика и присоединяется к оппозиции – партии левых под руководством Бхаскара⁵¹ Саньяла. Между Бхарти и Бхаскаром возникает связь; Бхаскар уезжает в неизвестном направлении, не зная о том, что Бхарти беременна от него. Бхарти рождает мальчика, но вынуждена избавиться от сына, чтобы не скомпрометировать себя и своего отца. Ее брат Бридж Гопал кладет новорожденного в корзину и пускает ее вниз по реке. Через некоторое время Бхарти по воле отца выходит замуж за Чандру Пратапа, младшего брата главы политической партии Бхану Пратапа. В "Махабхарате" Кунти рождает сына до замужества от бога солнца Сурьи, и, опасаясь осуждения, помещает ребенка в корзину и опускает ее в реку (Мбх III.292.2-9).

Находящаяся у власти три срока подряд партия Бхану внезапно терпит поражение на выборах. С Бхану происходит инсульт. В больнице он назначает своим преемником младшего брата Чандру, а своего сына Вирендру и племянника Притхвираджа, сына Чандры, – генеральными секретарями партии. Однако Вирендра крайне недоволен решением отца: он хочет сам возглавлять партию. Недовольство Вирендры дает толчок к кровопролитному противостоянию между кузенами; это противостояние напоминает борьбу Дурьодханы и Пандавов, которые также являются друг для друга кузенами.

⁵¹ Бхаскар (Bhāskar) – санскр. "лучезарный", эпитет Солнца. Аллюзия на Сурью, бога Солнца и отца Карны в Махабхарате.

Притхвираджд пытается воспользоваться властью отца и начинает навязывать партии свои собственные решения, что приводит к его столкновению с Вирендрой. Чандра принимает сторону сына и начинает теснить Вирендру. Когда Притхвираджд отвергает кандидатуру местного лидера, Сураджа Кумара, кандидата из народа, Вирендра поддерживает Сураджа. Никто не знает, что Сураджд – сын Бхарти, от которого она отказалась; он был найден и воспитан водителем семьи Пратапов.

Интересна сцена во время заседания партии, когда Сураджд приходит, чтобы вступить в партию. Его высмеивают и отвергают, поминая его происхождение, пока Вирендра внезапно не вступает за него и, используя свои полномочия секретаря, принимает Сураджа в партию. С тех пор Сураджд становится его верным союзником во всех замыслах. Эта сцена воспроизводит события "Махабхараты" на арене во время состязания, на котором царевицы должны показать свое мастерство (Мбх I.125-127): Пандавы насмеваются над Карной из-за его якобы низкого происхождения, но Дурьодхана предлагает ему свою дружбу и нарекает царем Анги⁵², Карна же клянется сыну Дхритараштры в своей вечной дружбе и поддержке.

В это время из США приезжает младший сын Чандры, Самар. Увидеться с ним приезжает влюбленная в него Инду Саксерия. Однако Самар объясняет ей, что относится к ней лишь как к другу.

Тем временем Чандра и Притхвираджд пытаются устранить Вирендру из партии, и Сураджд берется решить проблему. Сураджд стреляет в Чандру, тот умирает в больнице от ранения.

При пособничестве Вирендры полиция арестует Притхвираджда по обвинению в изнасиловании женщины, работающей в партии. На помощь приходит Самар: он уговаривает Вирендру снять со своего брата все обвинения, обещая, что Притхвираджд подаст в отставку, и они всей семьей уедут в США. Однако Самар не сдерживает обещание и вместе с братом начинает политическую

⁵² Анга — древняя страна на южном берегу Ганги, в районе совр. городов Мунгер и Бхагалпур в Бихаре.

кампанию с целью заручиться народной поддержкой. Бхану официально исключает из партии Притхвираджа, и тот вместе с Бриджем Гопалом и Самаром создает новую партию и начинает подготовку к выборам. В "Махабхарате" Дурьодхане вместе с союзниками удается добиться того, чтобы Пандавы ушли в изгнание; после своего возвращения те требуют свою законную долю царства, а не получив ее, начинают готовиться к войне (Мбх V).

В Индию из США приезжает Сара, подруга Самара. Тем временем Самар устраивает брак Притхвираджа с Инду, чтобы обеспечить партии брата финансовую поддержку со стороны ее влиятельного отца.

Обстановка накаляется, обе стороны используют любую возможность, чтобы обеспечить себе победу в предстоящих выборах. Самар раскрывает, что в смерти его отца виновны Вирендра и Сурадж. В это время в загородном доме Притхвирадж убивает полицейского, который его арестовал, и женщину-партийного работника, предоставившую улики. Вирендра снова просит Сураджа о помощи, и тот составляет план убийства Самара. Сурадж не подозревает, что собирается убить своего младшего брата. В "Махабхарате" также Карна и Арджуна признают друг друга как самых сильных и опасных соперников и стремятся сразиться (Мбх XII.2.10; Мбх III.41.11), не зная, что они родные братья.

Инду признается Притхвираджу в своих чувствах. Сара оказывается беременна от Самара. Тот обещает девушке, что оставит политику и уедет вместе с ней в США. Тем временем Сурадж подкладывает бомбу в машину Самара, в которой тот собирается везти Сару в аэропорт. Притхвирадж узнает о бомбе и пытается их предупредить, ему удается спасти Самара, но Притхвирадж гибнет при напрасной попытке спасти Сару. Опустошенный потерей брата и девушки, Самар решает отомстить. Он предлагает Инду взять бразды правления партией и организовать предвыборную кампанию в одиночку.

Между тем Бхарти сообщает Сураджу, что он ее сын, и умоляет его присоединиться к своему младшему брату Самару в политической борьбе. Сурадж взволнован словами матери, но отказывается покинуть Вирендру. Как и эпический

Карна, он говорит, что не может нарушить слово, данное своему другу и предводителю, и выступить против него. В день подсчета результатов голосования Самар заманивает Вирендру и Сураджа на заброшенный завод. Сурадж видит Самара, но медлит и не стреляет в него. В "Махабхарате" во время битвы на поле Куру Карне несколько раз выпадает возможность убить Пандавов, но он этого не делает, следуя своему обещанию пощадить Пандавов (кроме Арджуны), данному им Кунти (Мбх V.144.18-22).

Вирендра и Сурадж попадают в ловушку, Самар стреляет в Вирендру. Сурадж просит Самара, чтобы тот позволил отвести друга в больницу, но по дороге Вирендра умирает. Бридж Гопал побуждает Самара застрелить Сураджа. Самар колеблется, не желая убивать брата, но Гопал убеждает его отомстить за уничтожение своей семьи. Самар окликает Сураджа, тот оборачивается, и Самар стреляет ему в грудь, подобно эпическому Арджуне, который убивает Карну, когда тот пытается высвободить застрявшее в земле колесо своей колесницы (Мбх VIII.66-67).

По результатам выборов Инду становится премьер-министром. Самар просит у Инду прощения за свои махинации, связанные с браком, и она его прощает. Тогда он покидает Индию и отправляется в США, чтобы поселиться там и заботиться о матери Сары. Инду возглавляет Правительство и ждет ребенка от Притхвираджа.

3.2.1.2 Образная система

Самар⁵³ – младший из братьев, подобно Арджуне из "Махабхараты", он оказывается наиболее способным в делах войны. Вирендра, сын Бхану, воплощает образ Дурьодханы. Завистливый и жестокий, именно он начинает войну между двумя ветвями клана Пратапов. При этом очевидно, что Сурадж является гораздо более умелым политиком, именно он удаляет все препятствия с пути Вирендры. По сути, Вирендра с Сураджем составляют зеркальное отражение диалектики

⁵³ Самар (Samar) – на хинди означает "война", "битва".

Притхвираджд-Самар, где также, при официальном лидерстве старшего брата, всю игру ведет Самар.

Сураджд – воплощение Карны; имя этого персонажа "Политики" содержит аллюзию на отца Карны – бога Солнца Сурью⁵⁴. Сураджд – сын Бхарти и лидера оппозиции, приемный сын водителя Пратапов. Прямолинейный и решительный, он отвергает авторитет старших и настаивает на решениях, благоприятных для низших каст, к которым относится его приемный отец. Простые люди, чувствуя в нем "своего", активно его поддерживают. Из внешних атрибутов Карны Сураджд имеет золотые серьги.

Персонажи фильма обладают сложными, противоречивыми характерами; один и тот же герой может вызывать сочувствие и неприятие в разных сценах фильма. Так, Притхвираджд до смерти забивает битой комиссара Шарму и девушку, предоставившую на него компромат Вирендре. Вскоре после этого мы видим, как нежно он относится к Инду, своей молодой жене, как искренне признается ей в любви; и погибает он, тщетно пытаясь спасти Сару.

Сураджд производит впечатление простого и честного человека, насмешки, которыми осыпают его представители партии Чандры, и его несчастливая судьба подкидыша вызывают к нему симпатию; но именно Сураджд убивает Чандру, подкладывает бомбу в машину Самара.

Прототипом Бриджа Гопала является Кришна, о чем можно судить по имени брата Бхарти: Гопал в переводе с санскрита означает "пастух", а Кришна во время своего земного воплощения был пастухом; Браджд (также известный как Бридж или Бриджбхуми) – исторический регион в индийских штатах Уттар-Прадеш, Раджастан и Харьяна, где, согласно преданию, родился Кришна. Таким образом имя дяди Самара буквально означает "пастух из Брадж", т. е. Кришна. Бридж Гопал – главный советник семьи Пратапов во всех политических делах, тонкий и хитрый интриган. Он помогает Самару и Притхвираджду в организации выборов,

⁵⁴ Сурья – санскр. Sūrya, "солнце"; Сураджд (Sūraj) – означает "солнце" на хинди.

плетет интриги против Вирендры; именно Бридж Гопал убеждает Самара застрелить Сураджа – что тот и делает, хотя уже знает, что Сурадж – его старший брат.

В фильме большое внимание уделено женским образам. С одной стороны, параллельно с политическим сюжетом развивается несколько пересекающихся любовных линий; с другой, все женщины оказываются так или иначе вовлечены в политику.

Бхарти является воплощением эпической Кунти. Этот образ показан в своем развитии: в молодости – бунтарка, восставшая против своего отца, влюбившаяся и родившая ребенка до брака, она позже выходит замуж за человека, выбранного ее отцом. Она страдает из-за того, что вынуждена была отказаться от Сураджа, но, в отличие от матери Пандавов, Бхарти на протяжении большей части фильма не знает о том, что Сурадж и есть ее сын, а узнав об этом, тут же говорит ему правду и просит присоединиться к младшим братьям.

Образ Инду сильно меняется на протяжении фильма. Из ветреной, влюбленной в Самара девушки она превращается в серьезную и мудрую женщину, а затем становится лидером политической партии и премьер-министром страны. Пракаш Джха назвал Инду своей интерпретацией Драупади [Kumar, 2014]. Образ Инду очень выразителен и является ведущим, наиболее сильным и ярким из женских персонажей "Политики". Ее связывали отношения с обоими "Пандавами": она с детства была влюблена в Самара и пребывала в уверенности, что именно он станет ее мужем, но в результате выходит замуж за его старшего брата Притхвираджа. В "Махабхарате" на сваямваре именно Арджуна побеждает остальных претендентов, и ожидается, что он станет мужем Драупади (Мбх I.179.15-17).

Стоит отметить, что когда Инду узнает о решении отца выдать ее замуж за Притхвираджа, она восстает против этого, ссорится с Самаром и пытается уговорить отца отказаться от своего решения. Однако после свадьбы она прекращает протестовать и безукоризненно блюдет верность супружескому обету,

какими бы ни были ее чувства. Верность супружескому обету – *пативрата* – является главной чертой эпической героини [Невелева, 1996, с. 33]. Поведение Инду подчеркнуто соответствует этой системе. Образ эпической Драупади традиционно рассматривается в индуизме как идеал жены и женщины, безукоризненно следующей супружескому обету. Эта черта, общая для двух героинь, еще больше сближает эти образы.

Для женских образов в "Политике" характерна большая степень эмансипации: они активно участвуют в политических кампаниях, интригах, принимают важные решения. Так, Бхарти активно поддерживает политического противника своего отца, влюбляется в лидера оппозиции и рождает от него ребенка; Инду сама приглашает Самара в ресторан, ожидая, что там он сделает ей предложение. Девушка, член партии Притхвираджа, вступает с ним в отношения, пытаясь с помощью него продвинуться по служебной лестнице. Притхвираджд не повышает ее по службе, и очень скоро она оказывается на стороне его оппонентов, представляясь жертвой сексуального насилия с его стороны.

Таким образом, в фильме Джха на примере различных женских персонажей демонстрируются *изменения в индийской гендерной идентичности*. В сложных ситуациях и условиях, показанных в фильме, женщины проявляют себя по-разному, но всех их связывает *агентность*, активное участие в политической и общественной жизни, явная *субъектность*, которая обнаруживается в развитии их характеров и трансформациях поведения.

3.2.1.3 Система отсылок и идейное содержание

Жанровую принадлежность "Политики" можно определить как политический триллер – т.е. триллер, действие которого развивается на фоне политической борьбы. В наши дни в Индии выходит много подобных фильмов; связано это, вероятно, с большим интересом в современном индийском обществе к политике, с борьбой с коррупцией, недавними по отношению ко времени выхода

фильма террористическими атаками (террористический акт в Мумбаи в 2008 году). В целом, однако, можно сказать, что фильмы на политические темы продолжают тренд, начатый в рамках литературы, политизация которой является одной из характерных особенностей развития мировой литературы в двадцатом веке [Гаврюшина, 2006, с. 55], в том числе в Индии. В XXI веке интерес к политическим темам в Индии не ослабевает; то же можно сказать и про внимание к фильмам на политические темы.

Источником вдохновения для фильма во многом послужила "Махабхарата", и итог фильма тот же, что и в "Махабхарате" после битвы на Курукшетре: большинство главных героев погибает в ходе борьбы за власть, а затем Самар, подобно эпическим Пандавам, отправляется в добровольное изгнание.

Другим источником вдохновения для фильма "Политика" Пракаша Джа, как и для многих других индийских режиссеров [Raghavendra, 2010, p. 31], послужил культовый фильм "Крестный отец" (*The Godfather*, 1971) американского режиссера Френсиса Форда Копполы (Francis Ford Coppola). Отсылки к нему можно обнаружить прежде всего в истории восхождения Самара.

Сюжетная канва культового фильма Копполы такова:

Дон Вито Корлеоне, глава мафиозного клана сицилийского происхождения, много лет успешно ведёт дела в Нью-Йорке. Он готовит в качестве своего наследника старшего сына, Сантино. Сантино предан семье, но обладает крайне вспыльчивым и буйным нравом. Больше всего дон Вито любит младшего сына, Майкла; однако он не хочет впутывать Майкла в свой темный бизнес и хочет помочь ему стать большим политиком. Майкл недавно вернулся героем с фронта Второй мировой войны и далек от дел семьи. Его девушка Кей – американка, он рассказывает ей о делах своей семьи и обещает не вступать в бизнес отца. Дон Вито контролирует всех политиков и сенаторов города. Во всех делах ему помогает Хаген, его приемный сын и советник-консильери. Сын главы клана Таталья, Солоццо, предлагает дону долю в новом бизнесе – торговле наркотиками, в обмен на поддержку влиятельных друзей Корлеоне. Однако Вито Корлеоне отказывается,

объясняя свое решение тем, что все политики отвернутся от него, узнав, что он связался с наркобизнесом. Таталья совершают покушения на дону Корлеоне, но он выживает. Майкл встречается с главами противников и убивает их. После он вынужден скрываться, его отправляют в Сицилию, на родину Вито Корлеоне. Там Майкл женится на местной девушке, враги семьи Корлеоне подкладывают в машину Майкла бомбу, но вместо него гибнет его молодая жена. В это время в Нью-Йорке идет война между мафиозными кланами. Когда дон после покушения оказывается в больнице, семью возглавляет Сантино. Воспользовавшись его вспыльчивым характером, противникам удается заманить его в ловушку и убить. Выздоровев, дон Вито собирает глав мафиозных кланов и предлагает перемирие, обещая не мстить за сына. После этого во главе семьи становится Майкл и ведет дела, согласуясь с советами отца. Он женится на Кей, но она постепенно начинает понимать, что Майкл повинен во многих смертях и темных делах, и что он никогда не уйдет из мафиозного бизнеса.

В фильме Пракаша Джха Самар – младший и любимый сын своего отца – крупного политика. Он также не собирается идти по стопам отца и хочет держаться подальше от политических интриг, и отец с ним согласен. Миролюбие и интеллигентность Самара подчеркиваются тем, что он пишет диссертацию на тему поэзии Викторианской эпохи. В качестве своего политического наследника Чандра готовит Притхвираджа, однако, как и Сантино, Притхвирадж обладает крайне вспыльчивым и несдержанным характером. После покушения на Чандру его сразу доставляют в больницу, вскоре туда приезжает Притхвирадж со своими людьми, но не обнаруживает у входа охраны. Затем в больницу прибывают полицейские во главе с коррумпированным комиссаром полиции Шармой. Вероятно, они были подсланы Вирендрой добить Чандру. Шарма хочет войти, но Притхвирадж преграждает ему вход. Их спор грозит перейти в драку, и тут приезжают Бридж Гопал с Самаром. Самар вступает в спор, и полицейский бьет его по лицу. После этого взбешенный Шарма уезжает.

После покушения на отца в "Крестном отце" Майкл навещает его в больнице и с ужасом обнаруживает, что охрана из полицейских кем-то снята и донна никто не охраняет. Понимая, что на донна Корлеоне прямо сейчас будет совершено повторное покушение, он перемещает его в другую палату, предупреждает по телефону старшего брата, а сам становится перед входом в больницу, изображая охранника. Вместе с подошедшим пекарем, который чувствует себя обязанным дону, они вводят в заблуждение убийц, которые подъезжают к больнице, чтобы добить Вито Корлеоне. Те уезжают, увидев, что донна всё-таки охраняют. Вместо них приезжают полицейские во главе с коррумпированным капитаном МакКласки, который в ответ на обвинение в связях с мафиози Солоццо Таталья бьет Майкла по лицу. В это время появляется Хаген с новыми охранниками для донна Корлеоне. МакКласки в бешенстве вынужден ретироваться.

В "Политике" после смерти отца партию возглавляет Притхвирадх, однако фактически всей организацией занимается Самар, придумывая самые хитрые и тонкие ходы и интриги против политических оппонентов. Вместе братья борются за поддержку своей новой партии, Бридж Гопал просит о помощи сторонника Вирендры, Бабулала, но тот отказывает ему. Наутро Бабулал обнаруживает рядом с собой в постели труп своего любовника. Бабулал мчится к Самару с извинениями, и тот вынуждает политика выступить с компроматом на Вирендру.

В самом начале "Крестного отца" есть эпизод, в котором крестник донна Корлеоне, актер Джонни Фонтэйн умоляет того помочь ему получить роль в фильме. Дон не может отказать крестнику; он обещает, что "сделает режиссеру предложение, от которого он не сможет отказаться" и посылает Хагена его уговорить. Хаген беседует с режиссером, тот наотрез отказывается дать роль Фонтэйну. На следующее утро несговорчивый режиссер обнаруживает у себя в постели отрубленную голову своего любимого племенного скакуна. Джонни Фонтэйн получает роль.

Когда Бабулал в панике обнимает колени Самара, клянясь ему в верности, это видит Сара. После этого девушка постепенно начинает понимать, в какие

тёмные махинации замешан ее любимый. "Крестный отец" заканчивается тем, что Кей видит через дверной проём кабинета, как человек целует руку Майкла, приветствуя его, как нового дона. Кей понимает, что Майкл не собирается уходить из бизнеса, как он ей обещал.

В "Политике" Сара гибнет при взрыве машины Самара, в которую была подложена бомба. Притхвирадждж пытается ее спасти, но напрасно; он погибает вместе с девушкой. В "Крестном отце" при взрыве бомбы в машине на Сицилии погибает жена Майкла. Его старший брат гибнет незадолго до этого в Нью-Йорке: он спешил, чтобы наказать мужа своей сестры, который ее избил, и по дороге попал в засаду. Пракаш Джха объединяет два события (два убийства) в одно, при этом сохраняется причина смерти персонажей: Сара, как и жена Майкла, гибнет при взрыве машины вместо любимого, а Притхвирадждж погибает в порыве помочь члену своей семьи. В "Политике" события и черты, связанные с американской и сицилийской женами Майкла объединяются и формируют один образ – образ Сары.

Таким образом, Пракаш Джха путем наложения событий и персонажей соединяет в своей киноленте сюжеты древнеиндийского эпоса и фильма Копполы. Можно предположить, что здесь имеет большое значение то, что аудитория, для которой снимался фильм, хорошо знакома с обоими источниками вдохновения индийской киноленты.

"Махабхарата" является одним из ключевых текстов индийской культуры, в то время как "Крестный отец" с момента выхода на экраны приобрел широкую известность во всём мире. В 1990 году он был выбран для сохранения в Национальном реестре фильмов Библиотеки Конгресса США в 1990 году, был признан "культурно значимым", и по версии Американского института киноискусства занял второе место в рейтинге американского кино [Dolidze, Rusieshvili, 2012, p. 104]. Френсис Форд Коппола в письме Марлону Брандо, сыгравшему дону Вито в первом фильме, писал: "я сделаю все возможное, <...> чтобы показать, что мафия – это всего лишь метафора Америки и капитализма,

которые сделают всё, чтобы защитить и увековечить себя" [Campbell, 2011]. Таким образом, фильм "Крестный отец" можно назвать одним из наиболее значимых для США фильмов, и в своей киноленте Пракаш Джха соединяет два этих важнейших для Индии и для США культурных текста, "Махабхараты" и "Крестного отца".

Здесь стоит вспомнить про еще одно произведение – "Великий индийский роман" (1989) Шаши Тхарура, в котором автор также методом наложения соединяет две грандиозные истории: "Махабхараты" и историю Индии в XX веке. "Великий индийский роман" можно в одно и то же время рассматривать и как истолкование индийского национального эпоса, и как своего рода ответ, а возможно, и вызов традиции; как диалог или даже спор между историческим наследием и современной эпохой. В его названии прослеживается также отсылка к концепции "Великого американского романа" (идея наиболее значимого для американской культурной идентичности "матричного" текста).

Таким образом, и Тхарур, и Пракаш Джха идут во многом по одному и тому же пути, перенося в своих произведениях сюжет древнеиндийского эпоса в современную Индию и делая ссылку на культовый американский текст (в случае Тхарура, на саму идею такого национального текста).

Как и в фильме Пракаша Джха, в произведении Тхарура основной сюжет "Махабхараты" выступает в качестве рамочного сюжета, сам же его роман посвящен сложному процессу становления независимой Индии.

Как можно было убедиться, в "Политике" представлены далеко не все из многочисленных персонажей "Махабхараты", но отсылки ко многим героям очевидны, сохранена и повествовательная канва древнего эпоса. Существуют некоторые общие выводы, которые можно сделать из "Махабхараты", "Политики" и "Крестного отца": о губительности неумеренной жажды власти, об относительности победы, о трудных решениях, которые приходится принимать. В то время как Самар поддается темной стороне власти, во главе государства становится именно Инду, ставшая мудрой и сильной женщиной, а не те, кто убивал, чтобы победить на выборах. Побеждает та, на чьей стороне справедливость – подобно тому, как в

"Махабхарате" одерживают верх те, на чьей стороне дхарма. Таким образом, в фильме актуализируются традиционные, хорошо знакомые каждому индийцу положения и мотивы.

Как уже отмечалось, фильм Пракаша Джха получил признание у индийской аудитории и кинокритиков. При этом Центральный совет сертификации фильмов Индии сначала отказал фильму в сертификате под предлогом того, что персонаж Инду, сыгранный Катриной Кайф, вдохновлен образом главы партии Национального Конгресса Сонеи Ганди, а также главы другой партии – Рабри Деви [Sen, Biswas, 2019].

Примечательно, что первый эпизод сериала "Махабхарата" 1987 года, изображающий борьбу между двумя претендентами на трон с точки зрения конфликта между происхождением и личными качествами вызвал большую дискуссию, так как многие зрители увидели в нем выражение общественного скептицизма в отношении способности Раджива Ганди сменить на посту премьер-министра Индии свою мать Индиру Ганди [Mankekar, 1999, p. 227]. В соответствии с проницательным наблюдением культуролога Пурнимы Манкекар, одна из главных идей сериала Б. Р. Чопры заключалась в утверждении, что жажда власти пронизывает все аспекты жизни — от политики государства до семейной политики — и всегда ведет к трагедии (символом которой являются братоубийственные конфликты, кульминацией которых стала апокалиптическая битва на поле Куру) [Mankekar, 1999, p. 227]. Согласно "Махабхарате" Б. Р. Чопры, стремление к власти порочно по самой своей сути: уничтожение обоих кланов на поле боя свидетельствует о неизбежности и вместе с тем тщетности стремления к власти. Зрители часто обращались к сериалу чтобы проиллюстрировать политическую коррупцию и другие подобные проблемы [Mankekar, 1999, p. 227]. Таким образом, можно говорить о частой корреляции, параллелях, проводимых между непростой политической жизнью индийского государства и нарративом современных адаптаций "Махабхараты". Вероятно, в одних случаях эти отсылки осознанны и закладываются авторами, в других могут возникать бессознательно, но при этом

считываться аудиторией. В любом случае, примечательно то, как *"Махабхарата"* сохраняет свою актуальность и остроту в политическом сознании нации.

Что касается восприятия и реакции на *Политику* Пракаша Джха, в зарубежной прессе, как можно было ожидать, особое внимание обратили на себя отсылки не к *"Махабхарате"*, а к *"Крестному отцу"*. За рубежом фильм получил в основном негативные отзывы критиков и аудитории: фильм посчитали слишком запутанным и перегруженным информацией [Saltz, 2010]. В целом, восприятие фильма зарубежной прессой хорошо отражает следующая цитата одного из американских критиков: "Этот фильм представляет собой современный пересказ древней эпической поэмы *"Махабхарата"*, что делает фильм понятнее индийской аудитории и уменьшает его жизнеспособность на американских экранах" [Lovece, 2010]. Не вызывает сомнений, что фильм Пракаша Джха предназначен, прежде всего, для индийской аудитории. Индийцу, с детства прекрасно знакомому с содержанием *"Махабхараты"*, сюжет фильма, частично заимствованный из эпоса, вряд ли покажется сложным.

В фильме демонстрируется, как политическая борьба, сражение за власть приводит к разрушению семьи, передается атмосфера великой и кровавой войны между двумя ветвями одного семейства. Тема сражения на поле Куру центральна для самой *"Махабхараты"*. В этой битве, которая занимает большую часть повествования, согласно эпосу, происходит грандиозный бой не просто между двоюродными братьями: в ней боги, воплотившиеся в воинов-кшатриев, должны очистить землю от демонов-данавов, также принявших облик кшатриев. Возможно, именно в этом одна из причин привлекательности *"Махабхараты"* для Пракаша Джха и многих других современных индийских авторов: обращение к ее сюжету придаёт произведению особенное ощущение масштабности, глубины и метафоричности, делает его послание вневременным, *апеллирует непосредственно к культурной идентичности индийской аудитории*. В то же время отсылки к зарубежному культовому фильму сообщают картине глобальное, общечеловеческое измерение, в дополнение к индийскому культурному и

национальному, которым наделяют его аллюзии на "Махабхарату" [Маретина, 2021, с. 145].

3.3 "Махабхарата" в современном индийском кинематографе

В своем исследовании "Боги на пленке: религия и индийское кино", которое увидело свет в 2006, Рейчел Двайер замечает, что в настоящее время у жанра мифологического кино в Индии наблюдается огромный потенциал [Dwyer, 2006, p. 61]. И действительно, в последние годы вышло несколько крупных кинокартин в этом жанре, основанных на древнеиндийском эпосе, среди них выделяется фильм "Курукшетра" (*Kurukṣetra*, 2019), снятый на языке каннада режиссером Б. Наганной (B. Naganna) и основанный на поэме "Сражение на палицах" (*Gadāyuddha*), которое считается главным творением поэта X века Ранна. Это одно из классических произведений на каннада, где поэт сравнивает доблесть своего покровителя царя династии Чалукья Сатьяшрая с Бхимасеной из "Махабхараты". Тем самым, Ранна придерживается традиции, в рамках которой поэты в своих произведениях проводили явственную параллель между своим державным покровителем и одним из героев индийского эпоса.

Другой поэт X века, Адикави Пампа, в своей поэме "Победа доблестного Арджуны" (*Vikramarjunaviṣaya*, также известной как *Pampa Bhārata*) сравнил своего покровителя царя Арикесари с Арджуной. Весьма вероятно, что Ранна также черпал вдохновение из более ранних произведений, таких как "Сломанное бедро" Бхасы и др. При том, что Бхима является героем произведения Ранна, поэт умело изображает Дурьодхану как "обладателя великой души" (*mahānubhāva*), который, несмотря на свои грехи, храбро сражался, следуя своей дхарме кшатрия, и был верным другом Карны [Datta, 1988, p. 1335-1336]. Вдохновленная поэмой кинокартина, снятая в богатых декорациях и традициях предшествующих мифологических фильмов, повествует о событиях "Махабхараты" с точки зрения Дурьодханы и заканчивается его смертью.

Стоит отметить, что смелые пересмотры основного эпического сюжета "Махабхараты" характерны не только для современной эпохи. Так, очень интересна с точки зрения переосмысления эпического сюжета пьеса средневекового индийского драматурга Бхасы "Пять ночей" (санскр. *Pañcarātra*), в которой Дурьодхана обещает своему военачальнику Дроне вернуть Пандавам половину царства, если тому удастся их обнаружить в течение пяти дней (действие происходит в последний, тринадцатый год изгнания, который по условиям игры в кости Пандавы должны провести неузнанными). Пандавы найдены в срок, Дурьодхана выполняет данное им слово – пьеса завершается, конфликт исчерпан. Согласно предположению исследователей, Бхаса, вероятно, написал "Пять ночей" по случаю примирения двух древнеиндийских царств, в одном из которых он жил, и в связи с наступлением долгожданного мира он позволил себе радикально отступить от сюжета эпоса [Гринцер, 1979, р. 100].

Дилогия "Бахубали: Начало" (*Bāhubalī: The Beginning*, 2015) и "Бахубали: Завершение" (*Bāhubalī 2: The Conclusion*, 2017), снятая одновременно на телугу и тамильском языках режиссером С. С. Раджамули (S. S. Rājamouli), имела общенациональный успех и стала одной из самых дорогих и популярных из когда-либо снятых в Индии кинокартин [Juggernaut, 2022]. После выхода первого фильма, говоря о своих источниках вдохновения, Раджамули отметил: "Бахубали вдохновлен Махабхаратой, и грядущая вторая часть также вдохновлена Махабхаратой"; "все мои фильмы вдохновлены "Махабхаратой" и "Рамаяной", потому что это два эпоса, на которых я вырос. Я эмоционально связан с этими эпосами" [HT Correspondent, 2015].

Примечательно, что при том, что дилогия следует мифологическому нарративу, где персонажи предстают скорее символами, чем реальными людьми, действие разворачивается в атмосфере героики, а не повседневности [Рагхавендра, 2020, с. 15], большую популярность и привлекательность второй части дилогии многие рецензенты видели в том числе в том, что первый фильм закончился

клиффхэнгером⁵⁵: зрителям хотелось узнать, почему преданный слуга справедливого царя сам убил своего повелителя [Madhavan, 2017; Mona, 2017]. Таким образом, прибегнув к приему клиффхэнгера, который в целом не характерен для индийской традиции (хотя хорошо известен в арабской литературной традиции, в качестве примера можно назвать собрание сказок "Тысяча и одна ночь"), но широко используется в современном мировом кинематографе, С. С. Раджамули привлек дополнительное внимание ко второму фильму. Хотя "Бахубали" не является непосредственным переложением эпоса, однако эта диалогия явно стоит очень близко к мифологическим фильмам, занимая нишу между традиционным для индийского кино мифологическим жанром и популярным по всему миру жанром фэнтези.

В фильмах, не относящихся к мифологическому жанру, мифологический и эпический материал проявляет себя иначе, чем то, как он представлен в фильмах мифологического жанра. Мифологические истории становятся частью современного мира. Фильмы немифологических жанров часто представляет собой площадку, на которой знакомые традиционные сюжеты пересказываются или упоминаются таким образом, что повседневность оказывается обрамлена мифом, который используется в качестве комментария о том, каков мир или каким он должен быть [Dwyer, 2006, p. 146]. Подобное построение фильмов напоминает композицию рассмотренного выше романа Тхарура, который использует сюжет "Махабхараты" как рамку для истории Индии в XX веке.

Основной способ, с помощью которого мифология проявляется в немифологическом фильме, — это отсылки к традиционным нарративам, прежде всего, к двум великим национальным эпосам. Подобная отсылка может быть помещена в отдельном эпизоде. Рейчел Двайер приводит целый ряд примеров

⁵⁵ Клиффхэнгер (англ. cliffhanger или cliffhanger ending) — художественный приём в создании сюжетной линии (в литературе или кино), в ходе которой герой сталкивается со сложной дилеммой или последствиями своих или чужих поступков, но в этот момент повествование обрывается, таким образом, оставляя развязку открытой до появления продолжения. Этот приём часто используется авторами, чтобы увеличить вероятность того, что зрители будут заинтересованы в продолжении в надежде узнать, чем закончилась история.

таких отсылок на эпические сюжеты в индийских фильмах. Так, в фильме на хинди "Бродяга" (*Awāra*, 1951) с Раджем Капуром, судья отказывается забрать свою беременную жену обратно после того, как она была в плену у другого мужчины, и этот момент сразу отправляет зрителей к истории Ситы из "Рамаяны", которая также упоминается непосредственно в фильме [Dwyer, 2006, p. 146-147].

Не всегда эпос цитируется буквально; нередко при наличии отсылки к эпосу сам сюжет фильма существенно отличается. Так, в фильме на хинди "Каран Арджун" (*Karan Arjun*, 1995) показаны противоречивые отношения Аджая и Виджая, перерожденных братьев Арджуна и Карана. Не зная о своем родстве в прошлой жизни, волею обстоятельств они стремятся убить друг друга, но в процессе узнают о том, что были братьями, и фильм заканчивается воссоединением семьи. В случаях, когда персонаж фильма носит имя кого-либо из эпических героев, это нередко указывает на какое-то его качество или черту, которая ассоциируется с этим героем. Примечательно, что во многих случаях именно на этой характерной особенности строится вся коллизия фильма, то есть эта "эпическая черта" персонажа фильма выступает ключом в раскрытии всего сюжета кинокартины.

Так, главный герой фильма на хинди "Спектакль" (*Tamāśā*, 2015) носит имя Вед, что относит зрителей к Вьясе, мифическому автору древних "Вед" и "Махабхараты", – Ved Vyas ("ведический Вьяс") его принято называть на хинди. С детства Веда очаровывали различные истории, рассказываемые сказителем, и он стремится найти счастливый конец для истории своей жизни; режиссер-мусульманин Имтиаз Али создает эклектичный нарратив, переключаясь между различными временными отрезками из жизни своего героя, сплетая полифонию историй и "зацикливая" сюжет фильма. Эту кинокартину можно рассматривать как оду творческой энергии, вдохновению, игровому началу и тому значению, которое имеют и имели испокон веков в жизни человека истории. Его также можно рассматривать как размышления режиссера о своей профессии в самом широком смысле – как автора, творца и создателя историй. При этом отсылка в имени

персонажа к легендарному автору древнеиндийских текстов, лежащих в основе индийской культурной идентичности, придает глубины и объема идейной составляющей фильма. То, что фильм был снят режиссером-мусульманином, лишний раз подтверждает, что культурное наследие, к которому он обращается в своей кинокартине, воспринимается в Индии не как индуистское, но как общеиндийское.

В романтической комедии на телугу "Бхишма" (*Bhīṣma*, 2020) присутствуют два героя с этим, вынесенным в название, именем – глава могущественной сельскохозяйственной корпорации и его внук, который не подозревает о своем родстве с дедом и чье основное стремление заключается в том, чтобы найти свою настоящую любовь. В фильме переплетаются два основные связанные с Бхишмой "Махабхараты" мотива – мотив главенства и наследования, а также мотив безбрачия, который на протяжении фильма упорно старается преодолеть Бхишма-младший. Кинокартина заканчивается счастливо: молодой человек в результате не только женится, но и возглавляет корпорацию своего деда.

Таким образом, в фильмах может экранизироваться не только отдельный эпизод или сюжет эпоса, но использоваться лишь отдельные его персонажи и мотивы, или отсылки к ним; при этом, вдохновленная эпосом история может интерпретироваться и завершаться по-своему. Тем самым формируется дополнительный интерес к фильму у публики: ожидание того, как будут реализованы связанные с патриархом "Махабхараты" мотивы – будет ли преодолено безбрачие Бхишмы и сможет ли молодой тезка легендарного героя встать во главе могущественной корпорации.

Религиозное отделение Индийской народной партии (Bharatiya Janata Party) в последний момент потребовало смены названия фильма, объясняя это тем, что использование имени эпического героя в названии романтической комедии заденет чувства индуистов [Timesofindia.com, 2020]. Однако, стоит отметить, что пересмотр эпических сюжетов в юмористическом ключе встречается уже в произведениях Бхасы; так, в "Пьесе о среднем брате", в которой повествуется о

встрече Бхимы и его сына-ракшаса в лесу во время тринадцатилетнего изгнания Пандавов, используется прием драматической иронии. Эта пьеса относится к жанру одноактных пьес, которые, согласно требованиям древнеиндийского авторитетного трактата по театральному искусству "Натьяшастры" (*Nāṭya Śāstra*), должны иметь божественного героя, изображать его воинское мужество и соответствовать героической (*vīra*) либо гневной (*raudra*) *расе*⁵⁶. Формально драма Бхасы, действительно, соответствует этим требованиям: Бхима и Гхатоткача имеют божественное происхождение и их сражение является кульминацией произведения, однако по сути, как проницательно отмечает российский индолог П. А. Гринцер, в своей пьесе Бхаса искусно переставляет акценты, и свойственные подобному сюжету героика и пафос раз за раз разряжаются комическим эффектом [Гринцер, 1979, с. 91]. Таким образом, переложение эпических сюжетов в комическом ключе не является порождением современной эпохи, но обнаруживаются в очень ранних адаптациях "Махабхараты".

Фильм "Карнан" (*Karṇan*, 2021) был снят режиссером Мари Селвараджем (*Mārī Selvarāj*) на тамильском языке и стал одним из самых популярных фильмов Колливуда (кинематографа на тамили), вышедших в 2021 году. В центре сюжета – конфликт между двумя соседними деревнями – Мелур и Подиянкулам, который начинается с того, что автобусы не останавливаются в Подиянкулам, так как ее жители принадлежат к низшим кастам, и тем приходится ходить на остановку в Мелур, что вызывает возмущение у ее более высококастовых обитателей. Во главе с молодым и яростным Карнаном далитская деревня начинает бороться против притеснения, отстаивая свои права.

Фильм, вероятно, основан на событиях, связанных с кастовым насилием в деревне Кодиянкулам в 1995 году, когда большой отряд полицейских напал на населенную далитами деревню Кодиянкулам в штате Тамилнад, причинив большие

⁵⁶ Раса (санскр. букв. сок, вкус) — древнеиндийское театральное понятие, составившее основу средневековых литературных теорий; особое переживание, которое формируется в процессе восприятия произведения искусства и является результатом приобщения воспринимающего к миру произведения, и прежде всего к чувствам действующих в нем героев [Альбедиль, 1996, с. 361-362].

разрушения и ограбив местных жителей; полицейский рейд был проведен по указанию представителей доминирующих каст [Vinoth Kumar, 2021]. В кинокартине Селвараджа можно также найти параллели с культовым японским фильмом "Семь самураев" (*Shichinin no Samurai*, 1954) Акиры Курасавы (Kurosawa Akira) и французским фильмом "Отверженные" (*Les Misérables*, 2019) Ладжа Ли (Ladj Ly), который в свою очередь является свободной адаптацией одноименного исторического романа Виктора Гюго.

Примечательно, что антагонист Карнана и, по сути, главный злодей фильма – полицейский Каннабиран, чье имя на тамильском языке означает "бог Кришна". Каннабиран принадлежит к высокой касте и считает кастовое деление естественным. Разозленный действиями жителей Подиянкулам, он заманивает старост далитской деревни в районный полицейский участок, где их жестоко избивают. Следует заметить, что среди обманом захваченных старост далитской деревни есть как человек с именем Дурьодханан, так и Абхиманью, в то время как в "Махабхарате" два героя, носящие эти имена, были врагами. Юный Абхиманью, сын Арджуны, в "Махабхарате" погибает, пойманный в хитроумную военную формацию Кауравов – *чакравьюху*. Вероятно, именно к этому эпическому событию отсылает зрителей имя одного из далитских старост, который также оказывается пойман врагами. В полицейском участке Каннабиран, издеваясь над пожилыми людьми, ставит им в вину их "царские" имена; он спрашивает имена их отцов, и его приводит в ярость то, как их отцы, как и они, представители низких каст, посмели дать своим сыновьям имена легендарных героев. Этот эпизод перекликается со сценой из "Махабхараты", где наставник Пандавов и Кауравов Крипа просит Карну назвать род царей, к которому тот принадлежит, заведомо зная ответ; этот вопрос обнаруживает мнимо низкое происхождение героя (Мбх I.126.33).

Таким образом, в этой сцене фильма присутствует сознательная отсылка к "Махабхарате" из уст персонажа. Отталкиваясь от этого эпизода, можно заключить, что в отношении "Махабхараты" важным приемом в фильме является не только ее инверсия, но и ее апроприация низшими кастами, что автор фильма демонстрирует

как на уровне аллюзий, так и проговаривает устами Каннабирана. При этом, сопереживание и сочувствие в этой сцене вызывают, несомненно, далитские старосты, а не Каннабиран, который до самой своей смерти остается уверен в своей правоте, своих предрассудках и своей победе.

Традиционно в Индии представители низких каст не имели доступа к "Махабхарате", как и другим священным текстам, и главный посыл кинокартины можно трактовать как утверждение их права на национальный эпос как аллегория их права на гражданские свободы и возможности, которых они также испокон веков были лишены. Тем самым, фильм обращается к крайне важной и актуальной для индийского социума теме – а именно проблемам, связанным с *кастовой идентичностью* – при этом соединяя исторические контексты с современной ситуацией.

Исследователи отмечают исторически присущую далитам культурную устойчивость к угнетению высшими кастами, в том числе их стремление апроприировать, модифицировать и оспаривать культурные символы, нарративы и практики высших каст [Jangam, 2015, 64; Narayan, 2008]. Согласно исследователю Чиннайе Джангаму, далиты конструируют образы своих собственных героев, основываясь на мифах, преданиях (kathā) и фольклорной памяти общности, в качестве символов борьбы с несправедливостью [Jangam, 2015, 68]; в фильме Селвараджа такими героями для деревни Подиянкулам становятся их односельчане Карнан и Дурьодханан, в чьих фигурах явственно прослеживаются эпические образы сына Суры, которого в эпосе отвергали как отпрыска низкокастового возникшего, и Дурьодханы – царя, который сделал его своим другом и соратником.

Изможденных и окровавленных старост освобождает из заключения Карнан с односельчанами, а в финале фильма Карнан сражается с Каннабираном и обезглавливает его (в "Махабхарате" Карна, наоборот, оказывается обезглавлен Арджунной по наущению Кришны). В отличие от "Махабхараты", в фильме правда явно на стороне Дурьодханы и Карнана, а не Кришны-Каннабирана. В индийском кинематографе в большинстве случаев кастовое неравенство является

препятствием, когда дело доходит до романтических отношений между героями, которые принадлежат к разным кастам и их семьи выступают против их союза. Фильм Селвараджа имеет глубокий социальный посыл; он показывает, как кастовое общество угнетает целые сообщества. При этом конфликт между "сыном возницы" Карной и царевной Драупади, которая отвергает его на своей сваямваре на основании его низкого происхождения, в кинокартине тамильского режиссера отсутствует: Драупадхи Селвараджа принадлежит к той же касте, что и Карнан, и влюблена в него с самого начала.

Оспаривая традиционный эпический нарратив, который рассказывают историю с мажоритарной точки зрения, Селварадж переворачивает ожидания и представления зрителей о героях и злодеях, богах и демонах, добре и зле. Режиссер делает *инверсию* арки сына Сурьи из "Махабхараты": в его истории Карна выживает, победив Кришну, и берет в жены Драупади, однако, как и в "Махабхарате", победа достается ему высокой ценой: десять лет Карнан проводит в тюрьме, осужденный за убийство полицейского. По возвращении в деревню он видит построенную там автобусную остановку, инфраструктура деревни улучшилась, однако издевательства Каннабирана привели к тяжелым последствиям для здоровья старост деревни.

В фильме основная дилемма для Карнана заключается в выборе между государством и его родной деревней: после того, как Карнан и его соратники разрушают полицейский участок, он получает письмо от Центральной резервной полиции Индии (CRPF), в котором сообщается, что он был выбран для поступления на службу в полицию и должен немедленно явиться. Перед ним стоит выбор — покинуть деревню и присоединиться к защите государства или остаться и продолжить сражаться против него. Сначала он позволяет уговорить себя уйти, но возвращается, чтобы отомстить за людей своей деревни. Подобно эпическому Карне "Махабхараты", Карнан остается верен себе и тем людям, которые его поддерживают и за кого он чувствует себя ответственным.

В современном прочтении Селвараджа *герой отдает предпочтение своей*

локальной идентичности в столкновении с идентичностью национальной. Такой подход к эпосу очень напоминает то, как пересматривает эпос писатель из Кералы Ананд Нилакантан в своей дилогии "Непобедимый" (*Ajaya: Roll of the Dice*, 2013, *Ajaya: Rise of Kali. Duryodhana's Mahabharata*, 2015), где автор, исходя из положения, что историю пишут победители, задается целью показать конфликт "Махабхараты" с точки зрения побежденной стороны; в его прочтении Дурьодхана предстает справедливым и благородным правителем, Кришна же оказывается одним из его антагонистов.

В качестве примеров таких пересмотров можно вспомнить фестиваль Дурьодханы в тамильской деревне, который посетил и описал американский индолог Альф Хильтебейтель [Hiltebeitel, 2012], и посвященный правителю Кауравов храм в Керале, где все церемонии и ритуалы совершают исключительно представители низших каст [Duryodhana Temple, 2023]. Таким образом, касательно современного взгляда на "Махабхарату", прежде всего, в Южной Индии, можно отметить параллель, которую проводят между побежденными Кауравами и современными далитами, причем это отождествление заметно как в авторских произведениях, так и в существующей фольклорной традиции.

Таким образом, подобно теоретикам постколониализма, феминизма и других угнетенных групп, отталкиваясь от убеждения в том, что до сих пор история Индии в основном писалась доминирующим сообществом – в данном случае, брахманами, далиты создают собственные версии истории, переплетая исторические события с мифами, местными преданиями (*kathā*) и фольклорными нарративами в стремлении реконструировать и утвердить свою коллективную *далитскую идентичность* (Dalit identity), которая контрастирует как с *общеиндийской идентичностью*, так и с более фрагментарной *кастовой идентичностью* и ограничениям и предрассудкам с ней связанными. Индийский исследователь Бадри Нараян дал название этой альтернативной истории "мифоистория" далитов [Narayan, 2008, p. 172-173]. Представляется, что в фильме Мари Селвараджа можно увидеть пример конструирования такой альтернативной далитской истории,

созданной на основе недавних травматичных для далитов исторических событий и с помощью инверсии и апроприации "Махабхараты".

Триллер "Бхишмапарва" (*Bhīṣma Parvam*), снятый в 2022 году на языке малаялам Амалем Нирадой (Amal Nīrad), композиционно соответствует фильмам "Калиюга" Шьяма Бенегала и "Политика" Пракаша Джха – в нем также совмещаются два пространственно-временных слоя, фабула "Махабхараты" накладывается на события, происходящие в современной Индии. Как и рассмотренный выше фильм П. Джха, "Бхишмапарва" представляет собой своеобразный гибрид "Махабхараты" и "Крестного отца". Большинство персонажей кинокартины имеют прототипов среди героев древнеиндийского эпоса. Действие фильма разворачивается в Керале в 1980-х, в центре сюжета – кровавый конфликт, разрывающий изнутри богатую гангстерскую мусульманско-христианскую семью. Главным героем выступает глава семейства Майкл, в образе которого соединяются черты эпического патриарха Бхишмы и мафиозного авторитета Майкла Корлеоне.

Фильм обращается к крайне актуальной и болезненной для Кералы теме – анти-мусульманским настроениям среди малаяльских христиан, при этом подчеркивается потенциал для мирных взаимоотношений между этими общинами, несмотря на противоречия и предубеждения. Мусульмане показаны в фильме в положительном ключе, именно мусульманская часть семьи представляет "Пандавов" южноиндийской кинокартины, в то время как Дурьодханой фильма "Бхишмапарва" оказывается племянник Майкла из христианской ветви клана. Конфликт семейный накладывается на конфликт религиозный. Таким образом, представляется возможным утверждать, что в современной Индии "Махабхарата" очевидно не ассоциируется исключительно с индуизмом, но *актуализируется в различных контекстах и применительно к разным острым проблемам, с которыми сталкивается индийское общество наших дней.*

Фильм Амаля Нирады имел большой успех – в настоящее время он является третьим по величине кассовых сборов фильмом на языке малаялам за все время как

в национальном, так и в мировом прокате [Menon, 2022].

Обращение к древнеиндийскому эпосу, который является важным источником индийской мифологической истории и общеиндийской идентичности, представляется возможным рассматривать как некий акт "мифотерапии" – лечения коллективной травмы с помощью мифологических нарративов. Так, в фильме "Рядом ревет революция" (*Raudram Raṇam Rudhiram*, 2022), снятом на телугу режиссером С. С. Раджамули (S. S. Rājamouli) и снискавшим широкую популярность у индийского населения, образы двух главных героя наделены явными отсылками к двум важнейшим персонажам древнеиндийского эпоса – Раме "Рамаяны" и Бхиме "Махабхараты".

При этом, у обоих героев есть реальные прототипы из числа индийских революционеров. Комарам Бхим (Komaram Bheem, 1901 – 1940) был революционным лидером из племени гондов⁵⁷, что сохранено в фильме, однако С. С. Раджамули также наделяет своего Комарама Бхима невероятной силой, которая отсылает нас к Бхиме "Махабхараты". Аллури Ситарам Раджу (Alluri Sitarama Raju, 1897/1898 – 1924) был индийским революционером, который вел вооруженную кампанию против британского колониального господства; в фильме нестигаемая верность Раджу своей стране, ради которой он готов и себя и других приносить в жертву, напоминает о преданности Рамы идеалам справедливого правления, ради которого в эпосе он жертвует своей женой.

В фильме "Рядом ревет революция" происходит слияние, инверсия и трансформация эпических сюжетов: Рама Раджу оказывается в заточении, из которого его вызволяет Бхим благодаря Сите, невесте Раджу. На протяжении фильма показано, как Рама Раджу и Бхим каждый своим путем приходит к тому, чтобы стать борцами за независимость страны, и в финале они вдвоем успешно противостоят большому британскому отряду. Причем отсылки к эпосу, в данном случае, к "Рамаяне", становятся в конце фильма весьма буквальными: для

⁵⁷ Гонды – крупнейшее из племен Индии, представители дравидийской языковой семьи.

финального боя Раджу надевает одежды Рамы, взятые из лесного храма, а ружье в его руках сменяется луком и стрелами; Бхим же продолжает демонстрировать свою сверхчеловеческую силу и выносливость.

Аллури Ситарам Раджу и Комарам Бхим никогда не встречались в реальной жизни, С. С. Раджамули, изображая их дружбу на экране, признается, что вдохновлялся в том числе мемуарами кубинского революционера Эрнесто "Че" Гевары "Дневники мотоциклиста". Кроме того, в основе фильма лежит важное событие новейшей истории Индии, а именно раздел родного штата режиссера Андхра-Прадеш в 2014 г. на два штата – Телангану и Андхра-Прадеш. Раджамули был опечален враждебностью, возникшей между двумя этими территориями, имеющими общий язык и культуру, и через фигуры двух объединившихся героев, которые происходили один с территории Теланганы, а другой – Андхра-Прадеша, хотел показать возможность сотрудничества и дружбы между ними [Ramachandran, 2022]. Можно заключить, что этот фильм апеллирует как к *общеиндийской идентичности* (через обращение к "Махабхарате" и истории борьбы за независимость), так и к *локальной идентичности* говорящего на телугу населения Индии. При этом, отсылка к "Дневникам мотоциклиста" "Че" Гевары помогает вписать эти идентичности в глобальный контекст.

Представляется возможным рассматривать фильм "Рядом ревёт революция" как пример *мифотерапии для культурной травмы* [Brodsky, 2021], которой в ретроспективе индийцами воспринимается колониальный период в истории Индии. В отношении двоих героев-революционеров видится справедливым наблюдение Двайер о том, что в наши дни, когда в Индии происходят крупные социальные изменения, создаются новые истории и формируются новые мифологии, появляется потребность в обращении к фигурам прошлого [Dwyer, 2010, p. 397] – как исторического, так и мифологического – которые выступают моральным ориентиром и придают уверенности в будущем в периоды неопределенности.

3.4 Выводы

Фильмы, основанные на "Махабхарате", представляется продуктивным рассмотреть через призму теории культурной памяти Ассмана. Ассман обращается к понятию мифа, который он трактует как "память о прошлом, которая не только измеряет прошлое как инструмент хронологической ориентации и контроля, но и извлекает из обращения к прошлому элементы своего представления о себе, а также точки опоры для своих надежд и целей", "это (чаще всего нарративное) обращение к прошлому, которое проливает оттуда свет на настоящее и будущее" [Ассман, 2022, с. 83]. Такое обращение к прошлому исполняет две функции: *обосновывающую*, которая показывает явления настоящего в свете истории, тем самым придавая им осмысленность, и *контрапрезентную (компенсаторную)*, которая связана с ощущением недостатков настоящего и оживляет воспоминание о прошлом, которое обычно приобретает черты героической эпохи; "так возникает ощущение недостатка, которое порождает представление о героической эпохе по ту сторону упадка и разрыва" [Ассман, 2022, с. 83-84]. Ассман отмечает, что есть воспоминания однозначно обосновывающие, а есть — однозначно контрапрезентные, но существуют также облеченные в мифическую форму воспоминания, которые для определенного сообщества являются тем и другим вместе [Ассман, 2022, с. 84].

Большинство рассмотренных в данной главе фильмов, чье действие происходит в современности (например, "Политика", "Калиюга", "Книга Бхишмы", вероятно, также "Карнан", хотя в последнем случае механизм более сложный, так как имеет место не просто повторение, а инверсия древнего нарратива) представляется возможным отнести к категории обосновывающих адаптаций, так как за счет обращения к "Махабхарате" эти произведения показывают "явления настоящего в свете истории, тем самым придавая им осмысленность" [Ассман, 2022, с. 83] и обосновывают идентичность определенного сообщества, в то время как фильмы Дадасахеба Пхальке и другие фильмы мифологического жанра в целом

контрапрезентны, так как стремятся воплотить на экране и тем самым повторно утвердить важные для индийской и индуистской идентичности истории мифического прошлого. В любом случае, все эти адаптации "Махабхараты" выполняют *идентификационную функцию* – т. е. посредством переложения одного из ключевых текстов индийской культуры способствуют укреплению чувства общности и принадлежности к определенному сообществу, обоснованию и утверждению определенной (общеиндийской или более локальной) идентичности.

В свете теории культурной памяти интересным случаем оказывается фильм "Рядом ревёт революция". Согласно наблюдению исследователя, "в крайних случаях неудовлетворенности настоящим контрапрезентная мифомоторика может приобрести революционный характер: так бывает в условиях чужеземного владычества и угнетения", "в этом случае предания не обосновывают наличную ситуацию, а, напротив, ставят ее под вопрос и призывают к ее изменению и к перевороту. Прошлое, к которому они обращаются, предстает не как невозвратимая героическая эпоха, а как политическая и социальная утопия, ради воплощения которой следует жить и трудиться" [Ассман, 2022, с. 85]. Представляется, что действие именно этого механизма можно наблюдать в фильме Раджамули: в фильме "Рядом ревёт революция" показана неудовлетворенность существовавшей в недавнем для Индии прошлом ситуацией – т. е. колониальным режимом; при этом автор выводит на экран образы мифических героев, Рамы и Бхимы, соединяя их с фигурами исторических борцов за независимость, тем самым превращая их в символы этой борьбы; а "память о прошлом превращается, таким образом, в ожидание" [Ассман, 2022, с. 85]. Ассман приходит к заключению, с которым вполне можно согласиться, о том, что "все движения национального пробуждения мобилизуют память о прошлом, которое резко противопоставляется современности и становится воплощением подлинного, призываемого обратно состояния, времени свободы и независимости, для обретения которого нужно стряхнуть "иго чужеземного господства"" [Ассман, 2022, с. 88].

Рассматривая трансформации "Махабхараты" в современном популярном

кинематографе Индии, можно сделать выводы о том, что отсылки к древнеиндийскому эпосу происходят в различных контекстах и применительно к различным типам идентичности. Кинематограф на хинди стремится избегать местных различий в Индии с тем, чтобы обеспечить картинам общедоступность, и за счет отсылок к "Махабхарате" апеллирует к *общеиндийской идентичности* своей аудитории (например, в таких фильмах как "Политика", "Калиюга", "Каран и Арджун", "Спектакль", сериале "Махабхарата" Б. Р. Чопры). По этой причине фильмы и сериалы на хинди, как правило, оказываются лишены колорита того или иного региона [Рагхавендра, 2020, с. 17], в то время как индийский региональный кинематограф обращается к более специфическим темам и *локальным идентичностям*.

Так, в фильме "Книга Бхишмы", снятом на малаялам, зритель становится свидетелем не просто конфликта в криминальном клане, как в "Политике" Пракаша Джха или "Калиюге" Шьяма Бенегала, но конфликта, который окрашен враждой между местными христианами и мусульманами, при том, что обе эти общины являются религиозными меньшинствами Кералы, в которой более половины населения составляют индуисты. В фильме "Рядом ревёт революция" в образах главных действующих лиц соединяется мифологические фигуры главных героев обоих древнеиндийских эпосов и исторические — южноиндийских революционеров, носителей телугу.

Можно прийти к заключению о том, что индийские *киноадаптации "Махабхараты"* апеллируют к различным типам индийской идентичности: так, фильмы и сериалы на хинди стремятся апеллировать к *общеиндийской идентичности*, в то время как региональные кинокартины — к *идентичностям локальным* (языковой, этнической, религиозной, далитской и др.). В кинематографических адаптациях "Махабхараты" можно проследить подходы и приемы, характерные также для литературных переложениях "Махабхараты": *актуализация* и *метафоризация* (во всех фильмах не-мифологических жанров), *субъективизация* ("Курукшетра"), *апроприация* и *инверсия* сюжета эпоса

("Карнан"), а также систематические отсылки к известным зарубежным произведениям (например, аллюзии на "Крестного отца" Копполы в "Политике" и "Книге о Бхишме").

Заключение

Древнеиндийский эпос "Махабхарата" имеет огромное значение для индийской культуры и общества; на протяжении истории Индии он выступал в качестве символа индийской идентичности и сохранил эти роли в наши дни, что было продемонстрировано посредством проведенного исследования, в рамках которого были осуществлен анализ ряда наиболее известных современных литературных и кинематографических адаптаций "Махабхараты". В работе было показано, что каждую из адаптаций "Махабхараты" важно рассматривать в ее историческом, культурном и социальном контексте, так как при смене исторических типов идентичности сообщества меняется и его интерпретация эпоса. На многочисленных примерах было доказано, что посредством обращения к древнеиндийскому эпосу индийское общество в целом и различные его сообщества (гендерные, этнические, языковые, диаспоральные, кастовые и др.) стремятся легитимизировать свою идентичность, изменить восприятие и положение своего сообщества (что включает модификацию идентичности сообщества) или же интегрироваться в индийское общество в целом. Таким образом, в наши дни продолжается процесс конструирования как общеиндийской идентичности, так и идентичностей составляющих его сообществ, и важную роль в этом процессе играет "Махабхарата".

Впервые в отечественной и зарубежной индологии "Махабхарата" была рассмотрена в соответствии с теорией культурной памяти Яна Ассмана, как один из важнейших текстов культурной памяти Индии. Для сохранения текста культурной памяти сообщества велика значимость преемственности, и в работе было наглядно продемонстрировано, как современные литературные и кинематографические адаптации "Махабхараты" во многом продолжают традицию предшествующих переложений "Махабхараты". Так, уже в драмах "Участь Карны" и "Сломанное бедро" древнеиндийского автора Бхасы, при общем сохранении эпического сюжета меняется ракурс повествования, и в фокусе оказывается один

из персонажей "Махабхараты"; в своем произведении автор стремится раскрыть чувства и мысли именно этого персонажа. Схожую нарративную стратегию можно найти в романах "Драупади" Пратибхи Рай и "Дворец иллюзий" Читры Банерджи Дивакаруни, где "Махабхарата" излагается с точки зрения Драупади, в дилогии "Непобедимый" Ананда Нилакантана, а также в романе "Победа над смертью" Саванта Шиваджи, где главными действующими лицами, как и в вышеназванных пьесах Бхасы, становятся, соответственно, Дурьодхана и Карна. В другой драме Бхасы на сюжет "Махабхараты", "Пьесе о среднем брате", важную роль играет комическая составляющая, которая сильна также в "Великом индийском романе" Шаши Тхарура и в фильме "Бхишма" Венки Кудумулы.

В работе было выявлено, что современные авторы относятся к "Махабхарате" скорее не как к каноническому тексту, а как к живой традиции, которая допускает вариации и может быть по-разному истолкована. Поэтому, словно продолжая историческую линию редактирования "Махабхараты", они интерпретируют эпический сюжет по-своему, инкорпорируют в него новые эпизоды, которые позволяют им лучше раскрыть персонажей и идейное содержание своих произведений. Современные авторы одновременно вдохновляются традицией и спорят с ней; к примеру, Тхарур в конце своего романа, используя прием "авторской маски" посредством героя-рассказчика Веда Вьяса буквально вступает в спор с богом Дхармой, отстаивая необходимость обновления традиции в новых исторических и общественных реалиях. В прологе к роману "Дворец иллюзий" Дивакаруни говорит, что написать свою версию "Махабхараты" ее побудило желание раскрыть женские образы, которые, с ее точки зрения, в оригинальном эпосе переданы недостаточно ярко, в то же время Пратибха Рай признается, что в романе "Драупади" она хотела показать эпическую Драупади, какой она была "на самом деле". Ананд Нилакантан сообщает, что идея сделать главным героем своего произведения Дурьодхану пришла к нему после того, как он узнал о существовании посвященного царю Кауравов храма в его родной Керале.

Схожие процессы происходят и в кинематографе. "Отец индийского кинематографа" Дадасахем Пхальке очевидно видел свою режиссерскую задачу в том, чтобы передать сакральные истории посредством новой технологии – кинематографа. Другой режиссер, С. С. Раджамули, признается, что древнеиндийские эпосы являются источником вдохновения для всех его кинокартин, при том, что эти истории разворачиваются в определенный исторический период, в вымышленном мире или же в условном настоящем.

Таким образом, как было подробно рассмотрено и доказано на примерах конкретных произведений, через все современные адаптации "Махабхараты" красной линией проходит стремление их авторов вступить в диалог с традицией, переосмыслить наследие, рассказать старую историю по-новому. Тем самым, авторы участвуют в сохранении, передаче, распространении и адаптации "Махабхараты". Адаптация эпоса и "включение" его в различные культурно-социальные и исторические контексты способствует, в свою очередь, стабилизации и сохранению культурной идентичности породившего его социума в изменяющихся условиях.

Как было продемонстрировано в работе, "Махабхарата" – древнеиндийское литературное произведение, которое до наших дней сохранило значение важнейшего символа индийской идентичности и ценностного ориентира индийского социума, уважаемой части культурного наследия и влиятельного агента формирования мировоззрения и мировосприятия людей. Памятник санскритской литературы оказал большое влияние как на формирование последующей литературной и культурной традиции, так и определение путей общественно-духовного развития. Был также сделан вывод о том, что особенно значима ее роль была в сложные, переломные моменты истории Индии, какими были период борьбы за независимость Индии и становление молодого государства, когда возрастала востребованность в обращении к этому значимому общекультурному символу и ориентиру. Но и позже, в наши дни, "Махабхарата" сохраняет релевантность как для осмысления различных проблем и новых реалий

меняющегося мира, так и ретроспективного анализа последствий колониализма, что было показано в работе посредством комплексного исследования современных адаптаций эпоса, в которых проблематика наших дней и недавнего прошлого соединяется с отсылками к сюжету, образам и идеям "Махабхараты".

Однако, как было выявлено, являющиеся неотъемлемой частью древнеиндийского эпоса ценности принадлежат другой эпохе, и для того, чтобы стало возможным соотнести эпос с современными проблемами и реалиями, авторы адаптаций стремятся его "актуализировать". Произведения новейшей литературы и кинематографа, основанные на "Махабхарате", черпают свои идеи в контексте проблематики, актуальной для современного общества, которая неизбежно включает в себя восприятие и конструирование различных типов идентичности.

Среди наиболее важных и острых проблем можно назвать преодоление коллективной постколониальной травмы и поиск путей национального самоопределения (что связано с осмыслением колониальной, постколониальной и национальной идентичности), трансформацию положения женщины в обществе (гендерная идентичность), борьбу с косностью кастовой системы и этнической дискриминацией (кастовая и этническая идентичности), поиск своего места в мире и своих корней представителями диаспоры (диаспоральная идентичность) проблему самоидентификации личности (индивидуальная идентичность). Для решения этих проблем авторы прежде всего привлекают идеи из самой "Махабхараты", что, как было показано в работе, служит легитимизации предложенных авторами решений.

В "Великом индийском романе" Тхарур в своем поиске пути дальнейшего развития страны обращается к ее древней мифической истории; в фильме "Политика" отождествление персонажей с героями "Махабхараты" позволяет лучше передать масштабы и глубину трагических внутрисемейных и политических конфликтов наших дней; в романе "Драупади" Пратибхи Рай героиня отказывается от спасения-мокши, чтобы продолжить бороться с несправедливостью на земле, а во "Дворце иллюзий" Драупади находит свой конечный дом и любовь в Брахмане,

а все ее земные печали оказываются воплощением *майи* Кришны. Таким образом, в этих произведениях, с одной стороны, за ответами на вызовы и вопросы современности авторы обращаются к древнему культурному наследию, а с другой, "Махабхарата" выступает как проводник, позволяющий внедрить в культуру новые идеи, за счет чего происходит обновление как индийской культуры в целом, так и определенных типов идентичности, к которым апеллируют авторы.

Как было продемонстрировано, помимо актуализации, для многих современных литературных и кинематографических переложений "Махабхараты" характерна также метафоризация эпического содержания; так, в драме "Слепая эпоха" Дхармавира Бхарати, фильмах "Калиюга" Шьяма Бенегала и "Политика" Пракаша Джха "Махабхарата" предстает сложной, развёрнутой метафорой, которая придает произведениям глубину и служит комментарием к современным событиям и реалиям.

Например, в фильме "Калиюга" история разрушения современной семьи отсылает зрителей к братоубийственной войне "Махабхараты". Таким образом, выстраивается параллелизм эпического и современного нарративов; попытка осмысления проблем наших дней (крушение семейных ценностей в фильме "Калиюга", кризис гуманистических идеалов на фоне борьбы за власть в фильме "Политика", кровавые события, связанные с разделом Индии в драме "Слепая эпоха") происходит посредством обращения к важнейшему тексту национальной культурной памяти Индии, которым является "Махабхарата".

В качестве наиболее сложной и развернутой метафоры "Махабхарата" выступает в романе Шаши Тхарура, где эпический сюжет и турбулентная история Индии в XX веке оказываются связаны между собой посредством обширной системы перекрестных аллюзий, и недавняя история борьбы за независимость и становления молодого государства предстаёт, по сути, перерождением древнеиндийского эпоса. Был сделан вывод о том, что Тхарур обращается к сюжету "Махабхараты" как противоборствующему нарративу, способному опровергнуть доминирующий миф ориентализма об отсталости и неразвитости Индии.

Как было показано, в романе Тхарура производится не просто попытка рефлексии над последствиями колониального периода, но, в первую очередь, наблюдается стремление к осмыслению индийской культурной, постколониальной и национальной идентичности в их динамике и взаимосвязанности. Через параллелизацию эпического и постколониального нарративов Тхарур переосмысливает постколониальную травму индийского общества и формулирует актуальную повестку, включающую как необходимость обращения к своим культурным истокам, так и важность постоянного их пересмотра в соответствии с меняющимися историческими и социальными реалиями. Именно в этом автор видит условие выживания и стабильности индийской национальной идентичности, а следственно, Индии как таковой.

Во второй главе данной работы продемонстрировано, как "Махабхарата", которая выступает одним из доминантных культурных текстов индийского социума, переписывается авторами с субъективных гендерных позиций с целью изменения положения женщины в индийском обществе. Таким образом, через трансформацию культурного ориентира происходит попытка преобразования гендерной идентичности, которая, в конечном счете, должна привести к трансформации социальной реальности.

Было выявлено, что преследуя одну цель, авторы могут следовать различным стратегиям. Так, Пратибха Рай делает свою героиню идеалом гендерной идентичности, в то время как Дивакарони стремится изобразить Драупади как живого человека с индивидуальными достоинствами и недостатками. При этом важной общей чертой романов является субъективизация повествования и субъективация героини: сюжет "Махабхараты" передан с точки зрения Драупади, которая показана, прежде всего, как женщина, личность со своими мыслями, чувствами и желаниями. Роман Дивакарони отличает также высокая агентность её героини.

Было определено, что пересмотр эпоса осуществляется с целью внедрения в культуру новых идей. Как было показано, важно то, что в современной Индии

распространено восприятие Драупади как ролевой модели, более соответствующей реалиям наших дней, чем традиционная *пативрата* Сита из "Рамаяны". С помощью приёма субъективизации авторы превращают свою героиню – ролевую модель для миллионов индианок – из объекта в субъект, тем самым стремясь побудить как индийских женщин, так и всё общество пересмотреть традиционное представление о гендерной идентичности, для которого, с их точки зрения, характерно восприятие женщины скорее как пассивного объекта, а не активно мыслящего (как это показано в романе Рай), а также активно действующего (как в романе Дивакарони) субъекта.

Было выявлено, что рефлексия над одним типом идентичности может соседствовать с осмыслением других типов идентичности. Так, в романе Рай затрагиваются также проблемы, связанные с кастовой и этнической идентичностью, а в произведении Дивакарони большое значение имеет также размышление над идентичностью диаспоральной и индивидуальной.

Доминантный культурный текст общества, которым, наряду с "Рамаяной", для индийского социума выступает "Махабхарата", постоянно сосуществует с периферийными версиями самого себя, которые способны порождать собственные традиции и нарративы, связанные, в первую очередь, с травмами, пережитыми определенным индийским сообществом в прошлом (проблема кастовой и этнической дискриминации затрагивается в романе "Драупади" П. Рай, проблема кастовой дискриминации – в романах "Победа над смертью" Ш. Саванта, дилогии "Непобедимый" А. Нилакантана, а также фильме "Карнан" М. Селвараджа, где происходит также инверсия "Махабхараты"). Посредством подобных переложений "Махабхараты" индийский доминантный культурный текст непрерывно апроприируется, дополняется, трансформируется, пересматривается и оспаривается.

Однако, вариации в переосмыслении культурного текста могут быть связаны также с рассказами о национальной славе, и здесь в качестве примера можно привести фильм "Бахубали", в котором с помощью современных нарративных

приемов и кинематографических эффектов сплавляется, трансформируется и глорифицируется индийское эпическое наследие, порождается новый популярный "эпический" по размаху и зрелищности нарратив. Таким образом, как было выявлено в работе, "Махабхарата" оказывается вовлечена в постоянный динамический процесс переосмысления, при этом одновременно с ней трансформируются и идентичности, которые с ней коррелируют.

В третьей главе была продемонстрирована большая популярность мифологического жанра индийского кинематографа, с которого, по сути, берёт начало кинематограф Индии. Для индийского кинематографа исторически свойственно частое обращение к эпическим сюжетам, причем в кинокартинах XXI века, вероятно, под влиянием глобализации, проступает стремление соединить в одном фильме элементы индийского и западного, национального и глобального, мифологического и романного нарративов. Это явление было подробно разобрано на материале фильма "Политика" Пракаша Джха, где сюжет "Махабхараты" переплетается с сюжетом "Крестного отца" Фрэнсиса Форда Копполы. Эту тенденцию можно рассматривать как проявление стремления осмыслить место индийской идентичности в глобальном контексте.

В последние несколько лет можно заметить также тенденцию в региональных южноиндийских кинематографах к локализации фабулы "Махабхараты", где посредством обращения к сюжету эпоса осмысливаются проблемы локальных религиозных (в фильме "Книга Бхишмы") и кастовых (в фильме "Карнан") идентичностей.

В работе был также выявлен примечательный прием инверсии нарратива, который в равной мере характерен как для кинематографических, так и литературных адаптаций "Махабхараты". В фильме "Рядом ревет революция" наблюдается прием инверсии ориенталистического мифа о пассивности Индии и нормативности колониализма, которому противопоставляются сразу оба национальных нарратива – "Махабхарата" и "Рамаяна", посредством чего происходит утверждение индийской национальной, а также культурной и

религиозной, идентичностей. В фильме "Карнан", наоборот, прослеживается инверсия и апроприация "Махабхараты" как доминантного нарратива и культурного текста индийского общества представителями низших каст, что служит утверждению локальной идентичности далитов. Использование приема инверсии в рамках переложений "Махабхараты" было рассмотрено также в первой главе работы при рассмотрении дилогии "Непобедимый" Нилакантана. Таким образом, прием инверсии присущ как литературным, так и кинематографическим произведениям и его цель видится в пересмотре идентичности, что было продемонстрировано в тексте работы.

Было определено, что "Махабхарата" посредством адаптаций постоянно актуализируется, воспроизводится и репродуцируется индийским обществом, служа при этом основой для конструирования самовосприятия и идентичности как индийского общества в целом, так и отдельных его сообществ. Таким образом, можно сделать вывод о том, что, согласно определению Яна Ассмана, "формирующие тексты конструируют образ группы и варьируются от племенных мифов и саг о происхождении до литературных произведений Гомера и Вергилия, Данте и Шекспира, Мильтона и Гёте. Путем передачи культурных текстов общество или культура воспроизводит себя в своей "культурной идентичности" через поколения" [Assmann, 2006, p. 76], "Махабхарату" можно охарактеризовать как формирующий культурный текст Индии.

Было выявлено, что в качестве формирующего культурного текста индийского общества "Махабхарата" выполняет, в первую очередь, идентификационную, а также объяснительную, легитимизирующую, стабилизационную (т. е., обеспечение ощущения непрерывности времени) и компенсаторную (контрапрезентную) функции. То есть все те функции, которые исследователи приписывают феномену культурной памяти [Шуб, 2016; Ассман, 2022, с. 83-84]. Посредством переписывания формирующего культурного текста – т. е. переосмысления "Махабхараты" – индийское общество осмысляет и принимает новые для себя идеи. Этот же механизм лежит в основе

"переопределения" традиционных для индийского общества ценностей, отношений и ролей. Так происходит, с одной стороны, адаптация древнего литературного и культурного текста к современным реалиям, а с другой, введение в культурный оборот, утверждение и принятие в обществе новых идей, корректировка отношений и ролей. Именно так обеспечивается непрерывность культурной памяти, сохранение и одновременно обновление нематериального наследия, что гарантирует преемственность и жизнеспособность традиции, а с ней выживание культурной идентичности.

Автор работы не сомневается, что такие дальнейшие направления исследований, как всестороннее изучение адаптаций "Махабхараты" в синхроническом и диахроническом аспектах, исследование "Махабхараты" как социокультурного феномена, а также как символа общеиндийской и других типов идентичности и текста культурной памяти Индии являются крайне перспективными как с точки зрения постижения индийской культуры, так и в контексте сравнительных и фундаментальных литературоведческих, культурологических и социологических изысканий.

Список источников и литературы

Источники

Литературные источники

1. **Васильков, Невелева, 1987:** Махабхарата. Книга третья, Лесная (Араньякапарва). Перевод и комментарий Я. В. Василькова, С. Л. Невелевой. – М.: "Наука", 1987. – 412 с. [Русский язык]
2. **Кальянов, 1992:** Махабхарата. Адипарва, Книга первая. Перевод с санскрита и комментарий В. И. Кальянова. М., «Ладомир», 1992. [Русский язык]
3. **Рушди, 2006:** Рушди, Салман. Дети полуночи. – Спб.: Лимбус Пресс, 2006. – 760 с. [Русский язык, перевод с английского языка]
4. **Эрман, 2009:** Махабхарата. Книга шестая: Бхишмапарва / Перевод с санскрита, предисловие, статья и комментарий В. Г. Эрмана. – М.: Научно-издательский центр "Ладомир", 2009. – 480 с. [Русский язык]
5. **Bharti, 1998:** Bhāratī, Dharmavīr. Andhā yug. – Plāhābād: Kitāb Mahal, 1998. – 100 p. [Хинди]
6. **Bhyrappa, 2007:** Bhairappa S. L. Parva. – Dillī: Amarasatya Prakāśan, 2007. [Хинди, перевод с каннада]
7. **Divakaruni, 2008:** Divakaruni, Chitra Banerjee. The Palace of Illusions. – New Delhi: Picador, 2008. – 360 p. [Английский язык]
8. **Ganguli, 1883-1896:** The Mahabharata of Krishna-Dwaipayana Vyasa translated by Kisari Mohan Ganguli [published between 1883 and 1896] // Internet Sacred Text Archive: [сайт]. URL: <https://www.sacred-texts.com/hin/maha/index.htm> (дата последнего обращения: 16.03.2021). [Английский язык]
9. **Khandekar, 2014:** Khāṇḍekar V. S. Yāyāti. – Mehatā Pabliśing Hāūs, 2014. [Хинди]
10. **Neelakantan, 2013:** Neelakantan, Anand. Ajaya: Roll of the Dice. Vol. 1. One Point Six Technology Pvt Ltd, 2013. [Английский язык]

11. **Neelakantan, 2015:** Neelakantan, Anand. Ajaya: Rise of Kali. Duryodhana's Mahabharata. Vol. 2. Leadstart Publishing Pvt Limited, 2015. [Английский язык]
12. **Ray, 2012:** Rāy, Pratibhā. Draupadī. – Naī Dillī: Deepika Enterprises, 2012. – 263 p. [Хинди]
13. **Sahni, 2015:** Sāhnī, Bhīṣm. Mādhavī. – Rājakamal Prakāśan. 2015 – 120 p. [Хинди]
14. **Savant, 1979:** Sāvānt, Śivājī. Mṛtyunjaya. – Puṇe: Continental Prakāśan, 1979. – 700 p. [Хинди]
15. **Tharoor, 1989:** Tharoor, Shashi. The Great Indian Novel. – New Delhi: Penguin Books, 1989. – 423 p. [Английский язык]
16. **Tokunaga, 1995:** The Mahābhārata in Sanskrit, arranged by Prof. Muneo Tokunaga of Kyoto and edited by John D. Smith. 1995 [Электронный ресурс] // Internet Sacred Text Archive: [сайт]. URL: <http://www.sacred-texts.com/hin/mbs/index.htm> (дата последнего обращения: 22.05.2022). [Санскрит]
17. **Woolner, 1985a:** Woolner H. C. Thirteen Trivandrum plays ascribed to Bhāsa, translated by H. C. Woolner, Lakshman Sarup. Vol. 1. – Delhi: Motilal Banarsidass, 1985. [Английский язык]
18. **Woolner, 1985b:** Woolner H. C. Thirteen Trivandrum plays ascribed to Bhāsa, translated by H. C. Woolner, Lakshman Sarup. Vol. 2. – Delhi: Motilal Banarsidass, 1985. [Английский язык]

Кинематографические источники

19. **Bāhubalī: The Beginning** [Видеозапись] / режиссёр: S. S. Rājamoulī. – Индия: Arka Media Works, 2015. – 158 мин. [Английский язык; оригинал на телугу, тамили]

20. Bāhubalī 2: The Conclusion [Видеозапись] / режиссёр: S. S. Rājamouli. – Индия: Arka Media Works, 2017. – 171 мин. [Английский язык; оригинал на телугу, тамили]
21. Bhīṣma [Видеозапись] / режиссёр: Venky Kudumula. – Индия: Sithara Entertainments, 2020. – 138 мин. [Английский язык; оригинал на телугу]
22. Bhīṣma Parvam [Видеозапись] / режиссёр: Amal Nīrad. – Индия: Amal Neerad Productions, 2022. – 144 мин. [Английский язык; оригинал на малайялам]
23. Kalyug [Видеозапись] / режиссёр: Śyām Benegāl. – Индия: Film Valas, 1981. – 152 мин. [Хинди]
24. Karaṇ Arjun [Видеозапись] / режиссёр: Rākeś Rośan. – Индия: Film Kraft, 1995. – 175 мин. [Хинди]
25. Karṇan [Видеозапись] / режиссёр: Mārī Selvarāj. – Индия: V Creations, 2021. – 159 мин. [Хинди; оригинал на тамили]
26. Kurukṣetra [Видеозапись] / режиссёр: B. Naganna. – Индия: KCN Movies, Vrushabhadri Productions, Rockline Productions, 2019. – 185 мин. [Хинди; оригинал на каннада]
27. Mahābhārata [Видеозапись] / режиссёр: Ravi Choraṇā. – Индия: B. R. Films, 1987. – 94 эпизодов. [Хинди]
28. Rājnīti [Видеозапись] / режиссёр: Prakāś Jhā. – Индия: Prakash Jha Productions, 2010. – 170 мин. [Хинди]
29. Raudram Raṇam Rudhiram [Видеозапись] / режиссёр: S. S. Rājamouli. – Индия: DVV Entertainment, 2022. – 182 мин. [Хинди; оригинал на телугу]
30. Tamāśā [Видеозапись] / режиссёр: Imtiyāz Alī. – Индия: Nadiadwala Grandson Entertainment, 2015. – 139 мин. [Хинди]
31. The Godfather [Видеозапись] / режиссёр: Francis Ford Coppola. – США: Paramount Pictures, 1972. – 175 мин. [Английский язык]

Список использованной литературы

На русском языке

32. **Альбедиль, 1996:** Альбедиль М. Ф. Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь / под общ. ред. Альбедиль М. Ф. и Дубянского А. М. – 1996.
33. **Альбедиль, 2010:** Альбедиль М. Ф. Моделирование времени в традиционной индийской культуре // Радловский сборник. 2010. С. 3-6.
34. **Альбедиль, 2013:** Альбедиль М. Ф. Образы и модели цикличности в древнеиндийской культуре // Теория и методология архаики. архаики. Цикличность: динамика культуры и сохранение традиций. Вып. VI. Спб., 2013, с. 71-82.
35. **Альбедиль, 2020:** Альбедиль М. Ф. Репрезентация мифа в традиционной индийской культуре // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. – 2020. – Т. 12. – №. 2. – С. 262-275.
36. **Ассман, 2022:** Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – Litres, 2022.
37. **Бахтин, 2000:** Бахтин М. М. Эпос и роман. – Азбука, 2000.
38. **Беленький, Наумова и др., 2008:** Беленький И. Л., Наумова Г. Р. и др. Историография // Большая российская энциклопедия. Том 12. Москва, 2008.
39. **Васильков, 2022:** Васильков Я. В. "Махабхарата" как символ индусской и индийской идентичности. Кунсткамера. 2022. 1(15): 220–236.
40. **Васильков, 2010:** Васильков, Я. В. Миф, ритуал и история в "Махабхарате". – СПб.: Издательство "Европейский Дом", 2010. – 400 с.
41. **Васильков, 2011:** Васильков, Я. В. Эпические герои и боги (в "Махабхарате" и не только). Зографский сборник 2 (2011): 41.
42. **Гаврюшина, 2006:** Гаврюшина, Н.Д. Премчанд и роман хинди XX века. – М.: Институт Востоковедения РАН, 2006. – 224 с.

43. **Галанина, 2007:** Галанина Екатерина Владимировна. Миф как феномен современной культуры // Вестник Томского государственного университета, no. 305, 2007, pp. 50-52.
44. **Ганди, 1959:** Ганди, М. К. Моя жизнь. – М.: Издательство Восточной Литературы, 1959. – 443 с.
45. **Гофман, 2010:** Гофман А. Б. В поисках утраченной идентичности: традиции, традиционализм и национальная идентичность // Вопросы социальной теории. – 2010. – Т. 4. – С. 241-254.
46. **Гринцер, 1979:** Гринцер, П. А. Бхаса. М.: Наука, 1979.
47. **Гринцер, 1974:** Гринцер П. А. Карна в "Махабхарате" и Ахилл в "Илиаде" // Историко-филологические исследования. М., "Наука", 1974. С. 141-151.
48. **Гринцер, 1969:** Гринцер, П. А. К вопросу об интерпретации древнеиндийского эпоса. (Теоретические проблемы восточных литератур) – М., 1969.
49. **Гринцер, 1982:** Гринцер П. А. Санскритская обрамленная повесть // Индийская средневековая повествовательная проза. М.: Художественная литература, 1982. – 299 с.
50. **Ибрагимов, 2009:** Ибрагимов А. Р. Образ Карны в Махабхарате. Изыскания о трагическом герое индийского эпоса. М., "Спорт и культура – 2000", 2009.
51. **Котин, 2011:** Котин И. Ю. Индия и ее диаспора: взаимодействие и конфликт // Основные тенденции политического и экономического развития стран современной Азии и Африки. – 2011. – С. 114.
52. **Котин, 2018:** Котин. И. Ю. "Рамаяна" Далджита Награ – современная интерпретация традиционного текста // М. Ф. Альбедиль, Н. А. Янчевская (ред.). *Mītrasampradānam*. Сборник научных статей к 75-летию Ярослава Владимировича Василькова. СПб: Российская академия наук, Музей антропологии и этнографии Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2018. – С. 252-260.

53. **Левит, 1998:** Левит С. Я. (гл. ред.) Культурология. XX век. Энциклопедия. СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 2. – 370 с.
54. **Лотман, 1971:** Лотман Ю. М., Успенский Б. А. О семиотическом механизме культуры //Труды по знаковым системам. – 1971. – Т. 5. – №. 284. – С. 144.
55. **Лотман, 1973:** Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, Издательство "Ээсти Раамат", 1973. – С. 153-189.
56. **Лотман, 1970:** Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – Москва.: Издательство "Искусство", 1970. – 387 с.
57. **Лотман, 1981:** Лотман Ю. М. Текст в тексте //Труды по знаковым системам. – 1981. – Т. 14. – №. 567. – С. 3-18.
58. **Маретина, 2021:** Маретина К. А. Актуализация "Махабхараты" в фильме "Политика" Пракаша Джха //Кунсткамера. – 2021. – №. 3 (13). – С. 133-146.
59. **Маретина, Челнокова, 2015:** Маретина К. А., Челнокова А. В. Синтез традиции и современности в "Великом индийском романе" Шаши Тхарура //Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. – 2015. – №. 3. – С. 123-133.
60. **Матузкова, 2014:** Матузкова Е. П. Культурная идентичность: к определению понятия //Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2014. – №. 2. – С. 62-68.
61. **Мелетинский, 1998:** Мелетинский, Е. М. Миф и двадцатый век. Избранные статьи. Воспоминания. М (1998): 421.
62. **Меренкова, 2010:** Меренкова, О. Н. Зрелищные традиции Бенгалии в индийском кинематографе // Радловский сборник: Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2009 году. – СПб, 2010.
63. **Невелева, 1991:** Невелева, С. Л. Махабхарата. Изучение древнеиндийского эпоса. М., 1991.
64. **Невелева, 2010:** Невелева, С. Л. Махабхарата: художественный язык древнеиндийского эпоса. – СПб.: Нестор-История, 2010. – 332 с.

65. **Невелева, 1975:** Невелева, С. Л. Мифология древнеиндийского эпоса. Пантеон. М., 1975.
66. **Невелева, 2014:** Невелева С. Л. Время в древнеиндийском эпосе "Махабхарата" // Евразийский Союз Ученых. – 2014. – №. 5-4. – С. 50-52.
67. **Невелева, 1996:** Невелева, С. Л. Героические жены в древнеиндийском эпосе // Индийская жена: исследования, эссе. – М.: Издательская фирма "Восточная литература" РАН, 1996. – 247 с.
68. **Неру, 1955:** Неру, Дж. Открытие Индии. – М.: Издательство иностранной литературы, 1955. – 650 с.
69. **Никольская, 2017:** Никольская В. Ретроспекция и личностная форма литературной рефлексии: взаимосвязь приемов (на примере эссе А. Камю «Между да и нет»). – 2017.
70. **Петрова, 2014:** Петрова Е. В. Фокализация как средство моделирования смыслов в тексте //Актуальные вопросы филологической науки XXI века.—Екатеринбург, 2014. – 2014.
71. **Пропп, 1998:** Пропп, В. Я. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки (Собрание трудов В. Я. Проппа.) – М.: Лабиринт, 1998.
72. **Рагхавендра, 2020:** Рагхавендра, М. К. Кино Индии вчера и сегодня. Перевод с английского: Третьяков Владислав, Цыркун Нина. – М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 470 с.
73. **Радхакришнан, 1956:** Радхакришнан, С. Индийская философия. – М.: Издательство иностранной литературы, 1956. – 760 с.
74. **Садуль, 1958:** Садуль, Ж. Всеобщая история кино. – Екатеринбург: Искусство, 1958.
75. **Темкин, Эрман, 1995:** Древняя Индия: Три великих сказания /Литературное изложение и предисловие Э. Н. Темкина и В. Г. Эрмана, в 2-х тт. – СПб, 1995.
76. **Чаухан, 1960:** Чаухан Ш., Очерк истории литературы хинди. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960.

77. **Челнокова, 2019:** Челнокова А. В. Индийское и западное в эстетике произведений Салмана Рушди и Ага Шахида Али // Индия на перекрестке культур и традиций: наука, образование, творчество. – 2019. – С. 58-70.
78. **Челнокова, 2010:** Челнокова, А. Н. Постмодернизм в индийских литературах // Постмодернизм в литературах Азии и Африки. Очерки. – Спб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2010. С. 123-171.
79. **Челнокова, 2009:** Челнокова А. В. Рамаяна в современной Индии на материале литературы хинди : дис. – Санкт-Петербургский государственный университет, 2009.
80. **Челнокова, 2018:** Челнокова А. В. Рамаяна 21 в. – от традиции к хайпу // *Mitrasampradānam*. – 2018. – С. 296-311.
81. **Шуб, 2016:** Шуб, М. Л. Функции культурной памяти / М. Л. Шуб // Вестник культуры и искусств. – 2016. – № 4 (48). – С. 71–76.
82. **Эрман, 2009:** Эрман В. Г. Махабхарата // Книга шестая: Бхишмапарва/ВГ Эрман-Москва: Научно-издательский дом" Ладомир. – 2009.
83. **Юрлов, 2010:** Юрлов Ф. Н., Юрлова Е. С. История Индии XX век. – М.: Институт востоковедения РАН, 2010. – 920 с.

На английском языке

84. **Al-Mahfedi, 2019:** Al-Mahfedi M. H. The Laugh of the Medusa and the Ticks of Postmodern Feminism: Helene Cixous and the Poetics of Desire // *International Journal of Language and Literary Studies*. – 2019. – Т. 1. – №. 1.
85. **Ashcroft, 2014:** Ashcroft B. Beyond the Nation: the Mobility of Indian Literature // *Indialogs*. – 2014. – Т. 1. – С. 5-26.
86. **Assmann, 2021:** Assmann A. Cultural memory // *Social Trauma—An Interdisciplinary Textbook*. – Springer, Cham, 2021. – С. 25-36.
87. **Assmann, 2011a:** Assmann J. Communicative and cultural memory // *Cultural memories*. – Springer, Dordrecht, 2011. – С. 15-27.

88. **Assmann, 2011b:** Assmann J. Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination. – Cambridge University Press, 2011.
89. **Assmann, 2006:** Assmann, J. Form as a mnemonic device: Cultural texts and cultural memory. (2006): 67-82.
90. **Assmann, Czaplicka, 1995:** Assmann J., Czaplicka J. Collective memory and cultural identity //New german critique. – 1995. – №. 65. – C. 125-133.
91. **Bell, 2003:** Bell D. S. A. Mythscapes: memory, mythology, and national identity //The British journal of sociology. – 2003. – T. 54. – №. 1. – C. 63-81.
92. **Bora, 2021:** Bora, P. Recreating Draupadi: A Study of Chitra Banerjee Divakaruni's The Palace of Illusions. Smart Moves Journal IJELLH. Vol. 9, Issue 5. 2021.
93. **Brodsky, 2021:** Brodsky A. I. Myth therapy. Notes on collective traumatology. Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies, 2021, vol. 37, issue 2, pp. 208–216.
94. **Bruner, 2017:** Bruner, J. Myth and identity // The symbolic order: a contemporary reader on the arts debate edited by Peter Abbs. – London and New York, Routledge, 2017.
95. **Budkuley, 2010:** Budkuley, K.. Mahabharata myths in contemporary writing: Challenging ideology. Sahitya Academy, Delhi., 2010.
96. **Channa, 2005:** Channa, S. M. The "Descent of the Pandavas": Ritual and Cosmology of the Jads of Garhwal. European Bulletin of Himalayan Research (2005): 2867.
97. **Chitra, Tenzin, 2021:** Chitra S., Tenzin S. Social Change and Modernity: Identity Crisis of the Bonda Tribe in Pratibha Ray's The Primal Land //SCHOLARS: Journal of Arts & Humanities. – 2021. – T. 3. – №. 1. – C. 34-46.
98. **Chowdhury, 1995:** Chowdhury, K. Revisioning History: Shashi Tharoor's Great Indian Novel. World Literature Today 69.1 (1995): 41-48.

99. **Cixous, Cohen, 1976:** Cixous H., Cohen K., Cohen P. The laugh of the Medusa // *Signs: Journal of women in culture and society*. – 1976. – T. 1. – №. 4. – C. 875-893.
100. **Dallery, 1989:** Dallery A. B. Of writing (the) body: *écriture féminine* // *Gender/body/knowledge: Feminist reconstructions of being and knowing*. – 1989.
101. **Dalmia, Sadana, 2012:** Dalmia V., Sadana R. (ed.). *The Cambridge companion to modern Indian culture*. – Cambridge University Press, 2012.
102. **Daschaudhuri, 2020:** Daschaudhuri M. Re-Writing the Myth of Draupadi in Pratibha Ray's *Yajnaseni* and Chitra Bannerjee Divakaruni's *The Palace of Illusions*. – *Athens Journal of Philology* – Volume 7, Issue 3, 2020 – Pages 171-188.
103. **Datta, 1988:** Datta, Amaresh (1988) [1988], *Encyclopaedia of Indian literature* – vol 2, Sahitya Akademi.
104. **Desai, 2005:** Desai J. *Planet Bollywood* // *East main street: Asian American popular culture*. – 2005. – C. 55.
105. **Desai, Kulkarni, 2008:** Desai S., Kulkarni V. Changing educational inequalities in India in the context of affirmative action // *Demography*. – 2008. – T. 45. – №. 2. – C. 245-270.
106. **Desmet, Iyengar, 2015:** Desmet C., Iyengar S. Adaptation, appropriation, or what you will // *Shakespeare*. – 2015. – T. 11. – №. 1. – C. 10-19.
107. **Dhanda, 2020:** Dhanda M. IV — Philosophical foundations of anti-casteism // *Proceedings of the Aristotelian society*. – Oxford University Press, 2020. – T. 120. – №. 1. – C. 71-96.
108. **Dolidze, Rusieshvili, 2012:** Dolidze R., Rusieshvili M. Monomodal verbal and visual metaphors in fiction and films (using the example of the literary text, script and film version of 'The Godfather'). // *Journal of Teaching and Education*. – Tbilisi State University, 2012. – P. 103-108.
109. **Doniger, 1991:** Doniger, Wendy. Fluid and fixed texts in India // *Boundaries of the Text: Epic Performances in South and Southeast Asia* (1991): 31-42.

110. **Dwyer, 2010:** Dwyer R. Bollywood's India: Hindi cinema as a guide to modern india //Asian Affairs. – 2010. – T. 41. – №. 3. – C. 381-398.
111. **Dwyer, 2006:** Dwyer R. Filming the gods: Religion and Indian cinema. – Routledge, 2006.
112. **Evans, 2002:** Evans S. Macaulay's minute revisited: Colonial language policy in nineteenth-century India //Journal of Multilingual and Multicultural Development. – 2002. – T. 23. – №. 4. – C. 260-281.
113. **Fielding, 2003:** Fielding H. Questioning nature: Irigaray, Heidegger and the potentiality of matter // Continental Philosophy Review. – 2003. – T. 36. – №. 1. – C. 1-26.
114. **Foley, 2004:** Foley J. M. Epic as genre // The Cambridge Companion to Homer. – 2004. – T. 171. – C. 187.
115. **Freud, 1955:** Freud S. Medusa's head //The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVIII (1920-1922): Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works. – 1955. – C. 273-274.
116. **Hall, 2015:** Hall S. Cultural Identity and Diaspora // Colonial discourse and post-colonial theory. – Routledge, 2015. – C. 392-403.
117. **Hamadi, 2014:** Hamadi L. Edward Said: The postcolonial theory and the literature of decolonization // European Scientific Journal. – 2014.
118. **Haraway, 2020:** Haraway D. Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective // Feminist theory reader. – Routledge, 2020. – C. 303-310.
119. **Hegarty, 2007:** Hegarty J. M. Religion, Epic and Cultural Memory. The Construction of the Significant Past in Sanskrit and Hindi Mahābhāratas // Zeitschrift für Religionswissenschaft. – 2007. – T. 15. – №. 2. – C. 179-199.
120. **Heller, 2001:** Heller A. Cultural memory, identity and civil society // Internationale Politik und Gesellschaft. – 2001. – №. 2. – C. 139-143.

121. **Hiltebeitel, 2012:** Hiltebeitel A. Just my imagination?: puzzling through a Duryodhana festival near Dharmapuri, Tamilnadu //Studying Hinduism in Practice. – Routledge, 2012. – C. 101-117.
122. **Hiltebeitel, 1988a:** Hiltebeitel, A. The Cult of Draupadi, Volume 1: Mythologies: From Gingee to Kurukshetra. Vol. 1. University of Chicago Press, 1988.
123. **Hiltebeitel, 1988b:** Hiltebeitel, A. The Cult of Draupadi, Volume 2: On Hindu Ritual and the Goddess. Vol. 2. University of Chicago Press, 1988.
124. **Hirsch, 2002:** Hirsch M., Smith V. Feminism and cultural memory: An introduction // Signs: Journal of women in culture and society. – 2002. – T. 28. – №. 1. – C. 1-19.
125. **Hitchens, 1985:** Hitchens, C. A Sense of Mission: The Raj Quartet. Grand Street, vol. 4, no. 2, 1985, pp. 180–99.
126. **Honko, 1996:** Honko L. Epic and identity: National, regional, communal, individual. – 1996.
127. **Honko, 1972:** Honko L. The problem of defining myth //Scripta Instituti Donneriani Aboensis. – 1972. – T. 6.
128. **Hühn, 2009:** Hühn P. Introduction // Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative. – Walter de Gruyter, 2009. – T. 17. C. 1-8.
129. **Hutcheon, 2012:** Hutcheon L. A theory of adaptation. – London and New York, Routledge, 2012. – 252 p.
130. **Hutcheon, 2003:** Hutcheon, L. A poetics of postmodernism: History, theory, fiction. – Routledge, 2003.
131. **Hutcheon, 1989:** Hutcheon L. Historiographic metafiction parody and the intertextuality of history. – Johns Hopkins University, 1989.
132. **Irigaray, 1991:** Irigaray L. The Irigaray Reader (ed. M Whitford). Oxford: Blackwell, 1991.

133. **Ghosh, Abdi, Naseem, 2008:** Ghosh R., Abdi A. A., Naseem M. A. Identity in colonial and postcolonial contexts: Select discussions and analyses // Decolonizing democratic education. – Brill, 2008. – C. 57-66.
134. **Ghosh, 2008:** Ghosh, T. K. Shashi Tharoor's The Great Indian Novel. A Critical Study. – New Delhi: Asia Book Club, 2008. – 159 p.
135. **Goswami, 2020:** Goswami J. A study of home in Indian diasporic literature: re-visiting myths through memories // Journal of Critical Reviews. Vol 7, Issue 04, 2020.
136. **Gupta, 1982:** Gupta, S. 'Yayati': The Myth and Its Interpretation. Indian Literature, vol. 25, no. 5, 1982, pp. 150–57.
137. **Jagannathan, 2010:** Jagannathan, P. The Mahabharata and Contemporary Indian Novel. – New Delhi: Prestige Books, 2010. – 160 p.
138. **Jaidev, 1996-97:** Jaidev. Ideology versus Ideology, Occasional Papers, Vol. 1, No. 1, 1996-97, pp. 2-34.
139. **Jangam, 2015:** Jangam, Ch. Politics of Identity and the Project of Writing History in Postcolonial India: A Dalit Critique. Economic and Political Weekly, vol. 50, no. 40, 2015, pp. 63–70.
140. **Jesch, Stein, 2009:** Jesch T., Stein M. Perspectivization and Focalization: Two Concepts-One Meaning? An Attempt at Conceptual Differentiation // Point of View, Perspective, and Focalization. – 2009. – C. 59-84.
141. **Kakar, 2007:** Kakar S. Indian identity. – Penguin UK, 2007. – 413 p.
142. **Kern, 2022:** Kern M. Cultural Memory and the Epic in Early Chinese Literature: The Case of Qu Yuan 屈原 and the Lisao 離騷 // Journal of Chinese Literature and Culture. – 2022. – T. 9. – №. 1. – C. 131-169.
143. **Klieman, 1981:** Klieman, Aaron S. Indira's India: Democracy and Crisis Government. Political Science Quarterly, vol. 96, no. 2, 1981, pp. 241–59.
144. **Lachmann, 2008:** Lachmann R. Mnemonic and intertextual aspects of literature // Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook. – 2008. – C. 301-310.

145. **Leitch, 2008:** Leitch T. Adaptation studies at a crossroads //Adaptation. – 2008. – T. 1. – №. 1. – C. 63-77.
146. **Liddle, 1998:** Liddle J., Rai S. Feminism, Imperialism and Orientalism: the challenge of the 'Indian woman' //Women's History Review. – 1998. – T. 7. – №. 4. – C. 495-520.
147. **Lotman, 1978:** Lotman Y. M., Uspensky B. A., Mihaychuk G. On the semiotic mechanism of culture // New literary history. – 1978. – C. 211-232.
148. **Lorraine, 2018:** Lorraine T. Irigaray and Deleuze: Experiments in visceral philosophy. – Cornell University Press, 2018.
149. **Lutgendorf, 2012:** Lutgendorf, P. Epic Nation: Reimagining the Mahabharata in the Age of the Empire. (2012): 338-340.
150. **Mankekar, 1999:** Mankekar P. Screening culture, viewing politics. – Duke University Press, 1999.
151. **Mani, 1998:** Mani L. et al. Contentious traditions: The debate on sati in colonial India. – Univ of California Press, 1998.
152. **Maretina, 2022a:** Maretina K. A. Novel "The Palace of Illusions" (2008) by Chitra Banerjee Divakaruni as an Example of Cross-cultural Hybridization // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 13. Востоковедение. Африканистика. 2022. Vol. 14. No. 4. P. 667-678.
153. **Maretina, 2022b:** Maretina K. A. Philosophy of the ancient Indian epic *Mahābhārata* in the context of the novel *Draupadī* (1984) by Pratibhā Ray. Russian Linguistic Bulletin. 2022. № 3 (31).
154. **Margolin, 2009:** Margolin U. Focalization: where do we go from here? //Point of view, perspective, and focalization: Modeling mediation in narrative. – 2009. – T. 17. – C. 41.
155. **Mee, 1998:** Mee, J. (1998) After midnight: The Indian novel in English of the 80s and 90s, Postcolonial Studies, 1:1, 127-141
156. **McGrath, 2004:** McGrath K. The Sanskrit Hero. Karna in Epic Mahabharata. Leiden and Boston, Brill, 2004.

157. **Merivirta, 2007:** Merivirta, R. Reclaiming India's History:—Myth, History and Historiography in Shashi Tharoor's The Great Indian Novel. *Ennen ja nyt: Historian tietosanomat* 1, 2007.
158. **Mukherjee, 1992:** Mukherjee, M. Narrating a Nation. *Indian Literature*, vol. 35, no. 4 (150), 1992, pp. 138–49.
159. **Nair, 1994:** Nair J. On the question of agency in Indian feminist historiography // *Gender & History*. – 1994. – T. 6. – №. 1. – C. 82-100.
160. **Nanda, 2018:** Nanda S. Revolting gender in Pratibha Ray's Yagnaseni and Mahashweta Devi's Draupadi // *The International Journal of English and Literature*. – 2018. – T. 8. – №. 6. – C. 87-90.
161. **Nandy, 1989:** Nandy, A. *Intimate enemy*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
162. **Narayan, 2008:** Narayan B. Demarginalisation and history: Dalit re-invention of the past // *South Asia Research*. – 2008. – T. 28. – №. 2. – C. 169-184.
163. **Neumann, 2008:** Neumann B. The literary representation of memory // *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. – 2008. – C. 333-343.
164. **Nubile, 2003:** Nubile C. *The Danger of Gender: Caste, Class and Gender in Contemporary Indian Women's Writing*. – Sarup & Sons, 2003.
165. **Pande, 2018:** Pande R. The history of feminism and doing gender in India // *Revista Estudos Feministas*. – 2018. – T. 26.
166. **Plate, 2013:** Plate L., Rose H. G. Rewriting, a literary concept for the study of cultural memory: Towards a transhistorical approach to cultural remembrance // *Neophilologus*. – 2013. – T. 97. – №. 4. – C. 611-625.
167. **Prakash, 1995:** Prakash G. *Orientalism now* // *History and theory*. – 1995. – C. 199-212.
168. **Ponzanesi, 2012:** Ponzanesi S. *Paradoxes of postcolonial culture: Contemporary women writers of the Indian and Afro-Italian diaspora*. – Suny Press, 2012.

169. **Potnis, 2013:** Potnis S. Socio-Anthropological Considerations in Parva by SL Bhyrappa // Literary voice. – 2013. – T. 1. – №. 2. – C. 129-140.
170. **Przylipiak, 2018:** Przylipiak M. et al. The Notion of Mainstream Film in Contemporary Cinema //Panoptikum. – 2018. – №. 19 (26). – C. 14-31.
171. **Raghavendra, 2010:** Raghavendra, M. K. Raajneeti, Politicians and CEOs. Economic and Political Weekly, vol. 45, no. 28, 2010, pp. 31–34.
172. **Rich, 1972:** Rich A. When we dead awaken: Writing as re-vision //College English. – 1972. – T. 34. – №. 1. – C. 18-30.
173. **Said, 1979:** Said E. W. Orientalism. New York: Vintage books, 1979.
174. **Said, 2014:** Said E. W. Orientalism reconsidered //Postcolonial criticism. – Routledge, 2014. – C. 126-144.
175. **Sanders, 2015:** Sanders J. Adaptation and appropriation. – London and New York, Routledge, 2015. – 255 p.
176. **Santhosh, 2018:** Santhosh, H. Denouement of Marginalization through Priesthood: A Literary Study of the Myth and Stigmatization in Malanada Duryodhana Temple. Journal of Arts, Culture, Philosophy, Religion, Language and Literature. e-ISSN: 2457-0346, Volume-2, Issue-4, September-December, 2018; pp. 208-210.
177. **Shah, 2003:** Shah, N. 2003. Novel as History. Salman Rushdie, Shashi Tharoor, Rohinton Mistry, Vikram Seth, Mukul Kesavan. New Delhi: Creative Books.
178. **Sharma, Ashish, 2020:** Sharma, P., and Ashish R. Pandava-Lila as a folk performance in Garhwal: A study of Mahabharata traditions in Uttarakhand (India). Dialog, 2020.
179. **Sharma, 2019:** Sharma S. Rethinking the Mahabharata: A Study of Pratibha Ray's Yagnaseni as a Feminist Foundational Text //Literary Herald. – 2019. – T. 4. – №. 6.
180. **Singh, 2015:** Singh S. et al. Revisiting The Mahabharata: Draupadi's voice in Divakaruni's The Palace of Illusions //Cultural Intertexts. – 2015. – T. 2. – №. 03. – C. 123-132.

181. **Soboleva, 2021:** Soboleva M. E. Rationality, conceptual imagination and myth. Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies, 2021, vol. 37, issue 3, pp. 479–492.
182. **Spivak, 2015:** Spivak G. C. Can the Subaltern Speak? //Colonial discourse and post-colonial theory. – Routledge, 2015. – C. 66-111.
183. **Spivak, 1981:** Spivak G. C. French feminism in an international frame // Yale French Studies. – 1981. – №. 62. – C. 154-184.
184. **Spivak, 2014:** Spivak G. C. Three women's texts and a critique of imperialism // Postcolonial criticism. – Routledge, 2014. – C. 145-165.
185. **Stahlberg, 2008:** Stahlberg L. C. Sustaining Fictions: Intertextuality, Midrash, Translation, and the Literary Afterlife of the Bible. – A&C Black, 2008. – T. 486.
186. **Surendran, 2002:** Surendran K. V. Women's Writing in India: New Perspectives. – Sarup & Sons, 2002.
187. **Thapar, 1989:** Thapar R. Epic and history: tradition, dissent and politics in India // Past & Present. – 1989. – №. 125. – C. 3-26.
188. **Thorat, 2022:** Thorat, Harishchandra. The 'Mahabharata' and the Marathi Novel: Textual Strategies. Indian Literature, vol. 49, no. 1 (225), 2005, pp. 128–36.
189. **Vachhani, 2019:** Vachhani S. J. Rethinking the politics of writing differently through écriture féminine // Management Learning. – 2019. – T. 50. – №. 1. – C. 11-23.
190. **Vanitha, 2017:** Vanitha V. Draupadi: An Epitome of Feminine Assertion in Chitra Banerjee Divakaruni's The Palace of Illusions. – SVS College of Engineering, Coimbatore, 2017 // International journal of English language, literature in Humanities. Volume V, Issue I, January.
191. **Varadpande, 1987:** Varadpande M. L. History of Indian theatre: Classical theatre. – New Delhi: Abhinav Publications, 1987. – T. 3. – 340 p.

192. **Volná, 2008:** Volná, L. Indian Legacy: The Birth of a New Myth // Shashi Tharoor's The Great Indian Novel. A Critical Study. – New Delhi: Asia Book Club, 2008. – p. 144-159.

193. **Walder, 1998:** Walder, D. Post-Colonial Literatures in English. History, Language, Theory. Oxford: Blackwell Publishers. 1998. – 232 p.

194. **Wessler, 2020:** Wessler H. From marginalisation to rediscovery of identity: Dalit and Adivasi voices in Hindi literature // Studia Neophilologica. – 2020. – Т. 92. – №. 2. – С. 159-174.

195. **Winter, 2016:** Winter B. Women as cultural markers/bearers // The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies. – 2016. – С. 1-5.

Интернет-ресурсы

196. **Кравец, 2014:** Кравец С. Л. (гл. ред.) Большая российская энциклопедия. – Большая Российская энциклопедия, 2014. URL: <https://bigenc.ru/> (дата обращения: 10.08.2022).

197. **Ask the Author, 2022:** Ask the Author: Chitra Banerjee Divakaruni. 2022. URL: http://www.goodreads.com/author/51589.Chitra_Banerjee_Divakaruni/questions // Goodreads [website] (дата обращения: 10.05.2021).

198. **Britannica, 2022:** Britannica. Online encyclopedia. 2022. URL: <https://www.britannica.com/> (дата обращения: 14.11.2022).

199. **Campbell, 2011:** Campbell, Nathan. Coppola on the metaphor behind the Godfather... [Электронный ресурс] // st-eutychus.com: [blog]. URL: <https://st-eutychus.com/2011/coppola-on-the-metaphor-behind-the-godfather/> (дата обращения: 17.03.2021).

200. **Duryodhana Temple, 2023:** Duryodhana Temple. 2023 // Ishta Devata [online portal]. URL: <https://www.ishtadevata.com/temple/duryodhana-temple-poruvazhy-kollam/> (дата обращения: 10.01.2023)

201. **FPJ Web Desk, 2023:** FPJ Web Desk. Happy birthday Pratibha Ray: All you need to know about 'Queen of Odia literature'. 2023 // The Free Press Journal [e-paper]. URL: <https://www.freepressjournal.in/lifestyle/happy-birthday-pratibha-ray-all-you-need-to-know-about-queen-of-odia-literature> (дата обращения: 01.02.2023)

202. **HT Correspondent:** HT Correspondent. For Baahubali, I turned to Mahabharata for inspiration: SS Rajamouli. 2015 // Hindustan Times [website]. URL: <https://www.hindustantimes.com/regional-movies/for-baahubali-i-turned-to-mahabharata-for-inspiration-ss-rajamouli/story-cPGAZLuXvGmFG7po31cjTJ.html> (дата обращения: 03.09.2021).

203. **Juggernaut, 2022:** How 'RRR' and 'Baahubali' Raised the Bar for the Indian Blockbuster. 2022 // Juggernaut [online portal] URL: <https://www.thejuggernaut.com/rrr-box-office-ss-rajamouli-jr-ntr-ram-charan-baahubali> (дата обращения: 23.08.2022)

204. **Kumar, 2014:** Kumar, Anuj. Factofthematter [Электронный ресурс] // Thehindu.com: [online newspaper]. URL: <http://www.thehindu.com/features/cinema/article439799.ece> (дата обращения: 11.02.2021).

205. **Lovece:** Lovece, Frank. Film Review: Raajneeti // filmjournal.com: [online newspaper]. 2010. URL: http://www.filmjournal.com/filmjournal/content_display/reviews/specialty-releases/e3i3fec1ed166d90dea2c534c8434a884d7 (дата обращения: 14.02.2021).

206. **Malanda, 2021:** Poruvazhy Peruviruthy Malanada. Duryodhana Temple [website]. 2021. URL: <https://malanada.com/> (дата обращения: 02.10.2021).

207. **Madhavan, 2017:** Madhavan, D. Before You Know Why Katappa Killed Baahubali? Here're Nine Things That You Need To Know About Him. 2017 // Indiatimes. Entertainment [online portal] URL: <https://www.indiatimes.com/entertainment/before-you-know-why-katappa-killed-baahubali-here-re-seven-things-that-you-need-to-know-about-the-slave-warrior-276579.html> (дата обращения: 03.11.2022)

208. **Menon, 2022:** Menon, Akhila R. Bheeshma Parvam Box Office Collections: The Mammooty Starrer Crosses 115-Crore Mark! 2022 // Filmibeat [online portal] URL: <https://www.filmibeat.com/malayalam/news/2022/bheeshma-parvam-box-office-collections-the-mammooty-starrer-crosses-115-crore-mark-332181.html> (дата обращения: 10.01.2023)
209. **Mona, 2017:** Mona. Katappa ne Baahubali ko kyon maara... 2017 // The Tribune [epaper] URL: <https://www.tribuneindia.com/news/archive/features/katappa-ne-baahubali-ko-kyon-maara-397939> (дата обращения: 20.09.2021)
210. **Monier-Williams, 2009:** Monier-Williams M. Monier Williams Sanskrit-English Dictionary //Accessed March. – 2009. – T. 19. – C. 2016. URL: <https://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/MWScan/2020/web/webtc/indexcaller.php> (дата обращения: 05.10.2022).
211. **Nivedita:** ‘Katappa ne Baahubali ko kyu mara’: We spent days finding the answer so did these TV stars // Opoyi [news platform] URL: <https://opoyi.com/india/katappa-ne-baahubali-ko-kyu-mara-we-spent-days-finding-the-answer-so-did-these-tv-stars-391894/> (дата обращения: 02.02.2022).
212. **Oubre, 2017:** Oubre B. Tharoor, Shashi // Authors & Artists. Postcolonial Studies at Emory Pages: Website. Spring 1998. Last edited: May 2017. URL: <https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/2014/06/12/tharoor-shashi/> (дата обращения: 07.11.2022)
213. **PTI, 2012:** PTI. Odia writer Pratibha Ray named for Jnanpith Award. 2012 // India Today [online newspaper]. URL: <https://www.indiatoday.in/india/east/story/odia-writer-pratibha-ray-named-for-jnanpith-award-125486-2012-12-26> (дата обращения: 09.02.2014)
214. **Puppala, 2022:** Puppala, N. Bollywood must reinvent itself to succeed, says film scholar MK Raghavendra. 2022 // The Hans India [online newspaper]. URL: <https://www.thehansindia.com/cinema/bollywood-must-reinvent-itself-to-succeed-says-film-scholar-mk-raghavendra-740641> (дата обращения: 01.10.2022).

215. **Ramachandran, 2022:** Ramachandran, N. Indian Hitmaker S.S. Rajamouli Unpacks 'RRR' Success, Sets Mahesh Babu Project (Exclusive). 2022 // Variety [news platform]. URL: <https://variety.com/2022/film/news/ss-rajamouli-rrr-mahesh-babu-ram-charan-ntr-jr-1235219717/> (дата обращения: 10.08.2021).

216. **Saltz, 2010:** Saltz, R. Prakash Jha's 'Godfather,' BhopalVersion // nytimes.com: [online newspaper]. URL: http://www.nytimes.com/2010/06/04/movies/04raajneeti.html?_r=2& (дата обращения: 14.02.2021).

217. **Sen, Biswas, 2019:** Sen, Z., Biswas, J. Are Indian biopics more crowd-pleasing than real? // Times of India [news platform]. URL: <https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/bengali/movies/news/are-indian-biopics-more-crowd-pleasing-than-real/articleshow/67541919.cms> – 2019. (дата обращения: 25.03.2021)

218. **Shantakumari, 2022:** Shantakumari, L. V. Demystification in SL Bhyrappa's 'Parva'. 2022 // Prekṣā. A journal of culture and philosophy [online journal]. URL: <https://www.prekshaa.in/demystification-sl-bhyrappas-parva> (дата обращения: 16.05.22).

219. **Timesofindia.com, 2020:** Timesofindia.com. BJP's religious cell last-minute shock to "Bheeshma": Demand title change. 2020 // Etimes. Entertainment Times [news platform]. URL: <https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/telugu/movies/news/bjps-religious-cell-last-minute-shock-to-bheeshma-demand-title-change/articleshow/74222065.cms> (дата обращения: 03.02.2022).

220. **Vinoth Kumar, 2021:** Vinoth Kumar, N. Caste in Tamil cinema: Karnan raises the bar. 2021 // The federal [epaper]. URL: <https://thefederal.com/states/south/tamil-nadu/caste-in-tamil-cinema-karnan-raises-the-bar/> (дата обращения: 10.10.2022)

Saint-Petersburg University

Manuscript Copyright

Kseniia Alexandrovna Maretina

**ANCIENT INDIAN EPIC *MAHABHARATA*
AS A SYMBOL OF INDIAN IDENTITY
(ON THE MATERIAL OF MODERN INDIAN LITERARY AND
CINEMATOGRAPHIC WORKS)**

Scientific Specialization: 5.9.2. Literatures of peoples of the world

Dissertation submitted for the Degree of
Candidate of Philological Sciences

Translation from Russian

Academic Supervisor:

Candidate of Philological Sciences

Anna Vitalievna Chelnokova

Saint Petersburg

2023

Contents

Introduction	214
The Relevance of the Study	214
The Extent of Research Conducted on the Topic	215
The Novelty of the Study	217
The Object and the Subject of the Study	217
The Aims and Objectives of the Study	218
The Research Methods.....	219
The Materials of the Study.....	220
The Main Findings of the Research.....	221
The Theoretical and Practical Relevance of the Thesis.....	222
Implementation and Testing	222
1. The Mahabharata in the Literature of India: Rethinking Indian Identity through the Appeal to Tradition	224
1.1 Ancient Indian epic as the basis of Indian identity.....	224
1.1.1 Theoretical foundations of the study	224
1.1.1.1 The Mahabharata as a text of cultural memory	224
1.1.1.2 Theory of adaptation.....	230
1.1.2 The Mahabharata: the specificity and content of the ancient Indian epic.....	233
1.1.3 Historical Retrospective: The Mahabharata in the Context of Indian Literature.....	240
1.2 The Mahabharata in the context of post-colonial literature of India.....	248
1.2.1 Role of literature in the revision of the Indian Historiography in the Post-Colonial Period.....	248
1.2.2 Rethinking national identity in the literature of post-colonial India	252
1.3 The Great Indian Novel by Shashi Tharoor.....	255
1.3.1 Composition.....	255
1.3.2 Figurative system.....	266
1.3.3 Genre specificity of the novel.....	269
1.3.4 Ideological content	273
1.4 The Mahabharata in modern Indian literature	280
1.5 Conclusion	290
2. Gender perspective: the evolution of female identity through the prism of feminist adaptations of the Mahabharata	293

2.1 The figure of the heroine of the Mahabharata Draupadi in the ancient Indian epic and in the modern Indian society	293
2.2 Draupadi by Pratibha Ray	298
2.2.1 Composition	299
2.2.2 Figurative system	300
2.2.3 Ideological content	304
2.2.3.1 Gender identity in the novel by Pratibha Ray	304
2.2.3.2 Problems related to the caste and ethnic identity	307
2.2.3.3 Philosophy of the Bhagavad Gita in the context of the novel Draupadi by Pratibha Ray	309
2.3 The Palace of Illusions by Chitra Banerjee Divakaruni	312
2.3.1 Composition	314
2.3.2 Figurative system	315
2.3.3 Ideological content	319
2.3.3.1 Diasporal, individual and gender identity in the novel by Chitra Banerjee Divakaruni	319
2.3.3.2 Philosophy of the Bhagavad Gita in the context of the novel The Palace of Illusions by Chitra Banerjee Divakaruni	322
2.4 Revision of the Mahabharata from the point of view of Ecriture féminine	328
2.5 Conclusion	331
3. Indian identity in the context of the cinematographic adaptations of the Mahabharata	335
3.1 The Mahabharata in Indian cinema	335
3.1.1 The mythological roots of Indian cinema	335
3.1.2 Cinematic adaptations of the Mahabharata within the framework of mythological genre of Indian cinema	337
3.2. The Mahabharata in the context of non-mythological genres of Indian cinema	340
3.2.1 Film Politics by Prakash Jha	341
3.2.1.1 The Mahabharata and Politics: fabula composition	341
3.2.1.2 Figurative system	345
3.2.1.3 Reference system and ideological content	348
3.3 The Mahabharata in contemporary Indian cinema	354
3.4 Conclusion	365
Conclusion	368
List of the Sources and Literature	377

Sources	377
References	380
In Russian	380
In English	385
Internet Resources	395

Introduction

The Relevance of the Study

The relevance of this study is determined by the consideration of the monument of Sanskrit literature, the ancient Indian epic *Mahabharata* as a symbol of identity in India today through a comprehensive analysis of modern literary and cinematic adaptations of the epic. Despite the abundance of works devoted to both the *Mahabharata* and individual modern adaptations of the epic, there has not yet been a comprehensive study in which, based on the consideration of the adaptations of the *Mahabharata*, various approaches to the ancient Indian epic would be singled out in their correlation with various types Indian identities (such as cultural, national, colonial, religious, gender, ethnic, caste, diaspora, etc.). In this paper, a comprehensive study of representative adaptations of the *Mahabharata* is carried out, on the example of which the features of the relationship between the *Mahabharata* and various types of Indian identity are considered. All the works, both literary and cinematographic, chosen for the detailed analysis, are described and analyzed in Russian Indology for the first time⁵⁸.

As a theoretical basis for studying the significance and specificity of the representation of the *Mahabharata* in Indian literature and cinema, the theory of cultural memory of the German Egyptologist, historian of religion and culture, Jan Assmann is used, based on the concept of culture as a non-hereditary memory of the collective of the Soviet literary scholar and culturologist Yu. M. Lotman. With its help, for the first time in both Russian and world Indology, the *Mahabharata* is consistently considered as a text of cultural memory for modern India. Based on the conceptual apparatus of literary studies, using approaches developed within the framework of post-colonial and gender theories, this study is characterized by a variety of methodological techniques, which provides a comprehensive understanding of the *Mahabharata* as a symbol of identity in India today. The topic of identity is extremely relevant for modern communities around

⁵⁸ Apart from four articles by the author of this study, one of them authored together with A. V. Chelnokova. The articles are given in the References.

the world and is of particular importance for post-colonial countries, which include the Republic of India.

The Extent of Research Conducted on the Topic

Thorough and numerous works of Russian Indologists are devoted to the study of the *Mahabharata*. The current research is largely based on the studies of epic scholars P. A. Grintser, Ya. V. Vasilkov and S. L. Neveleva, who examine in detail the problems of typology, text composition and content of the epic. An important reference point for this work was the article by Ya. V. Vasilkov "*Mahabharata* as a symbol of Hindu and Indian identity" (2022).

The articles of Finnish epic scholar and folklorist Lauri Honko, who studied the correlation of such phenomena as the human community, identity and national epic, are noteworthy.

In the course of the study, the works of Jan Assmann and German cultural historian Aleida Assmann were referred to, in which scientists present the theory of cultural memory developed by them on the basis of the concept of culture as a non-hereditary memory of the community, authored by the Soviet literary critic and culturologist M. Yu. Lotman.

An important basis was the literary works of researchers whose work is characterized by a variety of approaches and points of view – N. D. Gavryushina, Kiran Budkuley, A. V. Chelnokova, Linda Hutcheon, Julie Sanders, Raita Merivirta, Birgit Neumann and others.

As part of the analysis of the correlation of the *Mahabharata* and various types of Indian identity, articles by Russian and foreign researchers devoted to various topics related to the research topic, including the works of A. B. Gofman, I. Yu. Kotin, M. L. Shub, Stuart Hall and others.

It is worth noting the research in the field of post-colonial studies of the literary critic and theorist of postcolonialism Edward Said, which associated primarily with the

criticism of Orientalism, as well as the works created by representatives of the South Asian direction of the Study of the Oppressed (Subaltern Studies) – scientists Gayatri Spivak and Gyan Prakash.

The work uses the ideas of the French literary critic and theorist of feminism Hélène Cixous, the author of the concept of "women's writing", which had a great influence on the further development of gender theory, the concept of "situated knowledge" of the American researcher Donna Haraway, articles by Janaki Nair, V. Vanitha, Smriti Singh and other representatives of gender studies.

The basis for research on the cinematographic sources was, first of all, the works of Indian film critic M. K. Raghavendra and culturologist Purnima Mankekar, as well as the American Indologist Rachel Dwyer. Overall, it appears important to note that, despite the existence of important studies on this topic, there is a certain lack of fundamental and comprehensive works in the field of theorization of Indian cinema.

When comparing the ideological content of modern transcriptions of the *Mahabharata* with the concepts set forth in the *Bhagavad Gita*, an important source was the two-volume work of the Indian philosopher Sarvepalli Radhakrishnan "Indian Philosophy" (1956).

It should be noted that in the presence of a large number of works in various areas, as well as articles devoted to individual modern adaptations of the *Mahabharata*, there are still no large-scale and comprehensive studies regarding the consideration of the correlation between the adaptations of the *Mahabharata* and various types of Indian identity at the present stage. Also, since the formation of the theory of cultural memory in the 1980s, it has never been utilised in a consistent analysis of the *Mahabharata* and its adaptations.

The Novelty of the Study

The scientific novelty of the study is due to the complex approach to the examination of modern adaptations of the *Mahabharata* using various literary methods, as well as, as a theoretical framework, the theory of cultural memory, postcolonial and gender theories. In this regard, it should be noted that while the study of individual memory in literature has long appeared in the works of scientists, they have only recently turned to the study of literary representations of collective (cultural) memory [Neumann, 2008, p. 333].

Thus, an integrated approach and the use of various theories and methods allow to carry out this study and draw conclusions regarding the causes and nature of the specific implementations of the *Mahabharata* narrative in a particular adaptation, as well as the place and significance of the monument of ancient Indian literature both for various communities of Indian society, and for modern Indian society as a whole.

The Object and the Subject of the Study

The object of the study is modern literary and cinematographic works based on the ancient Indian epic *Mahabharata*.

The subject of the study is the relationship of these works with different types of Indian identity.

In order to disclose the topic, the specifics of the composition, figurative system, genre affiliation and ideological content of the most significant and representative modern Indian literary and cinematographic works based on the *Mahabharata* are highlighted in their historical, cultural and social context and relationship with the main source of inspiration – the ancient Indian epic, while the identification of the different types of Indian identity that these works seek to redefine is carried out.

The Aims and Objectives of the Study

The purpose of the dissertation is to, based on the conceptual apparatus of the theory of cultural memory, carry out a comprehensive study of the features of the composition, figurative system, genre affiliation and ideological content of the most significant modern Indian literary and cinematographic works based on the *Mahabharata*, in their historical cultural and social context and relationship with the main source of inspiration – the ancient Indian epic, while the identification of various types of Indian identity that these works seek to redefine is carried out, and to conclude the role of the ancient Indian epic *Mahabharata* as a symbol of Indian identity, which through participation in shaping the image of artistic culture India contributes to the determination of the ways of its social and spiritual development.

Based on the goal, the following **research objectives** are defined:

1. To trace the influence of the *Mahabharata* on the literature and artistic culture of India and highlight its significance as a symbol of identity in Indian society;
2. To analyze the features of the composition, figurative system, genre affiliation and the ideological content of modern literary and cinematographic works, based on the plot of the *Mahabharata*, and determine the specifics of their correlation with the *Mahabharata* and with the cultural, historical and social context;
3. To reveal the types of Indian identity that modern adaptations of the *Mahabharata* seek to redefine;
4. To interpret the socio-cultural significance of the ancient Indian epic *Mahabharata* in modern India;
5. To determine the functions and features of the *Mahabharata* as a text of cultural memory in modern Indian society.

The Research Methods

The dissertation work uses the conceptual apparatus of the theory of cultural memory developed by researchers Jan Assmann [Assman, 2022; Assmann, 2011a; 2011b; 2006; Assmann, Czaplicka, 1995] and Aleida Assmann [Assmann, 2021] that was developed on the basis of the concept of culture as a non-hereditary memory of the collective, formulated by Yu. M. Lotman together with B. A. Uspensky [Lotman, Uspensky, 1971]. Within the framework of this approach, the *Mahabharata* is considered as a text of the cultural memory of India.

Works created on the basis of the main plot of the ancient Indian epic are regarded as adaptations, in accordance with the adaptation theory of literary scholars Linda Hutcheon [Hutcheon, 2012] and Julie Sanders [Sanders, 2015].

To analyze works based on the *Mahabharata*, the current study utilizes a set of literary methods, including the method of structural analysis of a literary text, the comparative method, the method of intertextual analysis, the comparative historical method, the cultural-historical method, the sociological method of literary criticism.

The theoretical and methodological basis of the study comprises also of the works by the researchers of the epic Ya. V. Vasilkov [Vasilkov, 2010; 2011; 2022], S. L. Neveleva [Neveleva, 1975; 1991; 1996; 2010; 2014], P. A. Grintser [Grintser, 1969; 1974; 1979; 1982] and Lauri Honko [Honko, 1972; 1996], literary and gender studies theorist Hélène Cixous [Cixous, Cohen, 1976], literary scholars and postcolonial theorists Edward Said [Said, 1979; 2014] and Gayatri Spivak [1981; 2014; 2015], as well as film scholars M. K. Raghavendra [Raghavendra, 2020; Raghavendra, 2010] and Rachel Dwyer [Dwyer, 2006; 2010], culturologist Purnima Mankekar [Mankekar, 1999], and philosopher R. K. Radhakrishnan [Radhakrishnan, 1956].

The Materials of the Study

As the main sources, through a detailed analysis of which the significance and place of the *Mahabharata* as a symbol of identity in modern India is examined, the following modern literary and cinematographic works of Indian authors, as well as authors of Indian origin, based on the plot of the *Mahabharata*, are presented:

- novel in English *The Great Indian Novel* by Shashi Tharoor (*The Great Indian Novel*, Shashi Tharoor, 1989);
- novel translated from Oriya into Hindi *Draupadi* by Pratibha Ray (*Draupadī*, Pratibhā Rāy, 1984);
- novel in English *The Palace of Illusions* by Chitra Banerjee Divakaruni (*The Palace of Illusions*, Chitra Banerjee Divakaruni, 2008);
- film in Hindi *Politics* directed by Prakash Jha (*Rājanīti*, Prakāś Jhā, 2010).

The choice of works for analysis is due to their significance and representativeness for the modern culture of India, as well as their popularity with the Indian audience.

The study also deals examines the following works: the play in Hindi *The Blind Age* by Dharmavir Bharati (*Andhā yug*, Dharamvīr Bhāratī, 1954), the novel in Hindi *Yayati* by V. S. Khandelkar (*Yayāti*, V. S. Khāṇḍekar, 1959), the novel in Hindi *Parva* by Bhyrappa (*Parva*, S. L. Bhairappā, 1979), the film in Hindi *Kaliyuga* by Shyam Benegal (*Kalyug*, Śyām Benegal, 1988), the English-language dilogy – the novels *Invincible: Roll of the Dice* (*Ajaya: Roll of the Dice*, 2013) and *Invincible: The Rise of Kali. Duryodhana's Mahabharata* (*Ajaya: Rise of Kali. Duryodhana's Mahabharata*, 2015) by Anand Neelakantan, a film translated from Tamil into Hindi *Karna* (*Karṇan*, Mārī Selvarāj, 2021) and other representative literary and cinematographic adaptations of the *Mahabharata* from the second half of the 20th century to the present days.

The Main Findings of the Research

1. The ancient Indian epic *Mahabharata* had a great influence on the formation of the literature and artistic culture of India and is one of the most important symbols and landmarks underlying the identity of Indian society;

2. Modern literary and cinematographic adaptations of the *Mahabharata* simultaneously serve as a means of functioning of the mechanism of transmission, dissemination and adaptation of tradition and contribute to the incorporation of new ideas into Indian culture and society, primarily through such means as actualization, metaphorization, subjectivization of the epic content. This process ensures that different types of Indian identity are preserved and renewed;

3. In modern Indian society, the *Mahabharata* correlates with various types of identity (cultural, national, post-colonial, gender, caste, ethnic, diasporic, etc.), which can be identified when analyzing the literary and cinematic adaptations of the *Mahabharata*. Adaptations of the ancient Indian epic simultaneously bring up to date the monument of Sanskrit literature and act as a vehicle for redefining various types of Indian identity;

4. Taking into account the role of the *Mahabharata* in shaping the image of artistic culture and determining the paths of social and spiritual development of India, it can be considered as a complex sociocultural phenomenon and as a text of the cultural memory of Indian society, which performs for the Indian society as a whole and for its individual constituent groups, first of all, the identification function, as well as stabilizing, explanatory, legitimizing and compensatory functions;

5. The *Mahabharata* can be characterized as a formative cultural text⁵⁹ of India, i.e. a text that is constantly recreated and reproduced by a particular society and which serves in the construction of the self-perception [Assmann, 2006, p. 76] of both Indian society as a whole and its individual communities.

⁵⁹ According to the definition given by the author of the theory of cultural memory Jan Assmann, “formative texts construct the image of the group and range from tribal myths and origin sagas to the literary works of Homer and Virgil, Dante and Shakespeare, Milton and Goethe. Through the transmission of cultural texts, a society or culture reproduces itself in its “cultural identity” through generations” [Assmann, 2006, p. 76].

The Theoretical and Practical Relevance of the Thesis

The practical significance of the study is determined by the fact that its results can be used for further research in the field of epic studies, literary studies, film studies, cultural studies and history of India, as well as in the field of interdisciplinary research; for writing textbooks, teaching aids, when creating theoretical courses on Indology. In addition, the results of the dissertation work can be useful in further studies of literature, culture, as well as the topic of identity in India, in a comparative analysis of the significance of literature in shaping the image of artistic culture and the ways of social and spiritual development of the peoples of the world, in research in the field of the theory of cultural memory, adaptation theory, postcolonial and gender theories.

Implementation and Testing

The main provisions of the dissertation were tested in a number of presentations at international scientific conferences:

1. IV International Scientific Conference "Contemporary Oriental Art. Challenges and Reactions", State Institute of Art History, State Museum of Oriental Art, National Research University "Higher School of Economics" and Stroganov Moscow State Academy of Art and Industry, Moscow, 2022.
2. First international scientific and practical conference "Art in the East and the East in Art: from traditional forms to modern art practices", Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, 2022.
3. International scientific-practical conference "Word and culture without borders: Axiological aspect", Far Eastern Federal University, Institute of History, Archeology and Ethnology of the Peoples of the Far East of the Far Eastern Branch of the Russian Academy of Sciences and the Institute of Foreign Languages of the Hulunbeier Institute, Vladivostok, 2022.
4. Second International Conference "Dubyansky Readings", the HSE Institute for Oriental and Classical Studies, Moscow, 2022.

5. International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences IUAES 2021 Yucatan, Mexico, 2021.
6. First international conference "Dubyanky Readings" under the auspices of the Center for the Study of Philosophy and Culture of India "Purushottama", Moscow, 2021.
7. Radlov Readings, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography of the Russian Academy of Sciences (Kunstkamera), St. Petersburg, 2021.

The provisions of the dissertation are presented in four publications:

1. Maretina K. A. Novel *The Palace of Illusions* (2008) by Chitra Banerjee Divakaruni as an Example of Cross-cultural Hybridization // Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies. 2022. Vol. 14. No. 4. P. 667-678.
2. Maretina K. A. Philosophy of the ancient Indian epic *Mahabharata* in the context of the novel *Draupadī* (1984) by Pratibhā Ray. Russian Linguistic Bulletin. 2022. № 3 (31).
3. Maretina K. A. Actualization of the *Mahabharata* in the film *Politics* by Prakash Jha. 2021. Academic journal "Kunstkamera". 2021. Number 3 (13). pp.133-146.
4. Maretina K. A. Chelnokova A. V. Synthesis of tradition and modernity in *The Great Indian Novel* by Shashi Tharur. 2015. Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies (3) pp. 123-133.

1. The *Mahabharata* in the Literature of India: Rethinking Indian Identity through the Appeal to Tradition

1.1 Ancient Indian epic as the basis of Indian identity

1.1.1 Theoretical foundations of the study

1.1.1.1 The *Mahabharata* as a text of cultural memory

For a correct consideration of the issue of the correlation between the *Mahabharata* and Indian identity, it appears to be necessary to give a theoretical foundation for the study and an interpretation of the basic concepts that will allow to demonstrate the peculiarities of the correlation between the *Mahabharata* and Indian identity at present, and to which I will periodically appeal in the framework of my work, such as *epic*, *identity*, *tradition*, *text*, *intertextuality*, *adaptation*, *appropriation*, *cultural memory* and *cultural text*.

Finnish folklorist Lauri Honko, who pays much attention in his research to the role that epics play in different communities and how they relate to identity, considers tradition as a cultural potential or resource, and defines culture, taking into account its internal diversity, not in terms of its content, but its function: culture is how people see, act and think, and it represents a system [Honko, 1996, p. 19-20]. When a tradition is transformed into a culture, certain elements of the tradition become relevant to the community here and now, and become integrated into its way of life. Correlating a particular tradition with the concept of identity is a step towards the systematisation and concentration of the tradition, while the process of transformation goes from tradition to culture and further from culture to tradition [Honko, 1996, p. 19-20].

In the context of identity, part of the traditions that have acquired a systemic character within the framework of culture turn into certain emblems, becoming representative symbols of the community. Each of these elements, in relation to others, begins to mean more than itself, since from that moment it carries a symbolic meaning. Symbols function in the sphere of the sacred. They are the bearers of meanings and emotions that hold the community together in the context of a common identity. Based

on the above, group identity can be defined as a set of values, symbols and emotions that unite people through constant negotiation, in their awareness of commonality, belonging and a sense of separateness of "us" from "them" [Honko, 1996, p. 20], i.e. representatives of our community from representatives of other communities – "Others".

Considering the great diversity and heterogeneity of the world's epic traditions, Honko proposed a functional definition of the epic: "epics are great narratives about exemplars, originally performed by specialised singers as superstories which excel in length, power of expression and significance of content over other narratives and function as a source of identity representations in the traditional community or group receiving the epic" [Cit. ex Foley, 2004, p. 181].

Thus, the epic as one of the symbols of identity plays an important role in structuring and focusing the identity of the community [Honko, 1996, p. 21-22], acting as a "saga of identity" [Cit. after: Honko, 1996, p. 21]. The creation of narratives about identity, origin, history and community plays a crucial role in the formation of a nation [Bell, 2003, p. 69]. At the same time, while participating in the creation of a certain community, the epic simultaneously creates an idea of the otherness, contrast and distance of this community from other groups [Honko, 1996, p. 21].

It should be noted that the significance of the epic for the formation of a nation was already being discussed by researchers of the 19th century. For instance, according to Georg Wilhelm Friedrich Hegel, "The entire world-view and objectivity of a nation, represented in its objectivizing form as something that has really happened, constitute therefore the content and the form of the epic in its proper sense" [Cit. after: Honko, 1996, p. 29]. Honko sees in this statement one of the earliest definitions of the epic as a "song of truth" – that is, a narrative that broadcasts the basic values and guidelines of a certain community [Honko, 1996].

According to the theory of cultural memory⁶⁰, one of the key aspects that help to tie together the idea of a collective national identity is that nations exhibit a form of

⁶⁰ Cultural memory is a constructed understanding of the past that is passed down from one generation to the next through texts, oral traditions, monuments, rituals, and other symbols.

collective (supra-individual) memory, thanks to which the nation is partly constructed [Bell, 2003, p. 69]. The identification of any group implies its self-identification with a certain basis – be it social, historical, cultural, ethnic, value basis; meaningfully and structurally, such a foundation builds memory [Shub, 2016, p. 72]. The notion of common ideas, values and interpretations, whether relating to real events (for example, the struggle for independence of India from the British Empire) or ancient narratives (the national epic) places the collective within a common history, constantly asserted and reproduced through meaningful rituals and symbols. This memory acts as a powerful unifying force, linking together the disparate members of the nation, demarcating the boundary between ours and Others – "them" and "us". Such community-binding memories can be passed down from generation to generation, moving through different historical contexts. The Soviet literary scholar Yu. M. Lotman wrote about the importance of memory for culture; according to the researcher, "each culture creates its own model of the duration of its existence, the continuity of its memory", "since a culture realises itself as existing only by identifying itself with the constant norms of its memory, the continuity of memory and the continuity of existence are usually equated" [Lotman, Uspensky, 1971, p. 330]. Memories supposedly linking a certain community can be invented, adopted and embellished, although more often they seem to take on a vitality of their own and are built into the very material and psychological fabric of the nation [Bell, 2003, p. 69-70]. Memory is the central force by which identity is constructed, since each form of identity, whether collective or individual, carries, through the linking role of memory, an idea of its past and its future [Cit. Quoted from: Bell, 2003, p. 70]. Cultural memory, according to researcher Sudhir Kakar, is the imaginary basis for a sense of cultural identity [Kakar, 2007, p. 209].

In his article "On the Semiotic Mechanism of Culture", Yu. M. Lotman defines culture through memory and through texts. Thus, he defines culture as the non-hereditary, long-term memory of the collective; culture consists of memory texts, which are elements of culture [Lotman, Uspensky, 1971, p. 328-330]. In addition, according to the scientist, "culture as a whole can be represented as a set of texts; however, from the point of view

of a researcher, it is more accurate to speak of culture as a mechanism that creates a set of texts, and of texts as a realisation of culture" [Lotman, Uspensky, 1971, p. 333].

German researcher Jan Assmann, whose theory of cultural memory is based on the concept of culture as hereditary memory by Yu. M. Lotman, uses the concept of collective memory as a general concept of supra-individual memory, singling out within it communicative (casual, associated with the recent past) and cultural memory [Assmann, 2022]. Assmann interprets cultural memory as a memory that "has a certain degree of sacredness" [Assmann, 2022, p. 55]. Through reference to the past, it is the identity of the group itself that is justified, which in itself is nothing "casual"; solemnity, elevation above the level of everyday life is inherent in collective identities [Assmann, 2022, p. 55]. Assmann classifies myths as figures of cultural memory. He believes that "for cultural memory, it is not the actual history that is important, but the history recreated in the memory, and only it", while "myth is a substantiating story, a story that is told in order to explain the present based on its origin" [Assmann, 2022, p. 55]. Thus, Assmann interprets *myth* very broadly: the past, fixed in memory to the state of substantiating history, is a myth, regardless of whether it is fictitious or real [Assmann, 2022, p. 80]. Through cultural memory, the past is turned into a narrative; such a narrative is always functional, its function is to substantiate the continuity of the group's identity [Assmann, 2022, p. 80]. Assmann's formulation appears to be consistent with Honko's interpretation, where he defines the epic as a mega-narrative that functions "as a source of representations of identity in a traditional community or group that is the recipient of the epic" [Cit. ex Foley, 2004, p. 181].

According to Assmann, any culture consists of *cultural texts*, which he interprets as semantic units encoded in symbolic forms, among which he includes, in addition to verbal texts, images, gestures, dances, rituals, festivals, customs, etc. Assman subdivides cultural texts into normative (which codify the rules of behaviour) and formative (which construct the image of the community). Both bind the community, while "formative cultural texts formulate the self-image of the group and range from tribal myths and sagas of origin to literary works by Homer and Virgil, Dante and Shakespeare, Milton and

Goethe" [Assmann, 2006, p. 76]. Thus, "by the transmission of cultural texts, a society or culture reproduces itself in its "cultural identity" through the generations" [Assmann, 2006, p. 76].

It appears that Honko's idea of the epic as a mega-narrative of a community and Assmann's theory of cultural memory, in which the epic can be considered as one of its texts do not contradict one another, but rather complement each other. For the present study, it is important that both of these concepts define their object of study specifically through the concept of group identity.

The conceptual apparatus developed by Assmann can be used to consider how the epic is preserved and transmitted in society as one of the texts forming its cultural memory. From the point of view of the theory of cultural memory, it is important under what circumstances, with what aspirations and through what procedures, the ancient narrative re-fits into the discourse of a nation or other community that seeks to strengthen / revise its identity from the point of view of the present and future [Kern, 2022, p. 135].

It should be noted that the concept of *identity* itself is a complex and debatable construct. The correlation of different identities is an important problem of modern science. In contemporary societies, identity is plural in nature, so it is pertinent to talk about *identities* in the plural, about identities of various kinds and scales. In this regard, the question of their relationship, combination and interaction becomes especially important. Of great importance is how more particular identities are included in broader ones and how broader identities integrate more particular ones. In today's world, one can observe rivalry, competition, struggle of different identities. Obviously, for various macro-societies, the main task is not only the construction and strengthening of the national identity, but also harmonious interaction with other identities [Hoffman, 2010, p. 250]. As part of the research of contemporary adaptations and retellings of the *Mahabharata*, I will address various forms of Indian identity, including *cultural, national, post-colonial, gender, ethnic, religious, caste, diaspora, individual*.

Researcher Stuart Hall warns against a simplistic approach to understanding identity as such: "Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact,

which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a 'production', which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation" [Hall, 2015, p. 222]; identity is not static in any sense of the term; it is dynamic, it develops and, consequently, reacts situationally to the demands placed on it by the carriers of the identity [Cit. ex Ghosh, Abdi, Naseem, 2008, p. 58]. This understanding of identity correlates with the concept of Assmann, who considers cultural memory as a process [Assmann, 2022].

Based on the above interpretations, taking into account the diversity and dynamism of such constructs as identity and cultural memory, in this study, the functioning of the epic narrative as a text of cultural memory in its interaction with identity (identities) is considered as a complex dynamic process.

German literary scholar Birgit Neumann considers memory one of the most important topics in world literature, indicating that numerous works are devoted to how individuals and communities remember their past and build their identities on the basis of these memories [Neumann, 2008, p. 333]. These texts demonstrate the presence of the past in the present, explore the relationship between past and present, and display the many functions that memories perform in constructing identities. Many works of fiction not only show how human memory works, but also tell the stories that both individuals and entire cultures tell about their past in order to answer the question "who am I?" or "who are we?". Thus, according to Neumann, many works of literature can be considered as imaginative reconstructions of the past in response to the needs of the present [Neumann, 2008, p. 334].

At the same time, literary texts do not imitate existing versions of the past, but produce the past, which they were to describe, thereby creating, through the process of selecting and editing existing elements and configurations of cultural memory, new models for memory [Neumann, 2008, p. 334]. Through narrative techniques, a creative rethinking of the work of memory is carried out, which leads to the creation of a new view of the past within the framework of a literary work; this creative rethinking can influence readers' understanding of their cultural heritage, and thus transform society's

prevailing perceptions of history, past and cultural heritage. That is, the models of memory created within the framework of literary works can influence the culture of memory of a society, and literature, through its specific artistic techniques, becomes a conductor of changes in culture and society.

For this study, it is also significant that modern narratological approaches focus on artistic features and methods of constructing memory not only in literature, but also in cinema. One of the important postulates of the narrative theory is that a narrative is a certain organisation of a text that is to be actualized, whether in writing (for example, in a novel or short story), whether in a film through cinema, whether in a comics, whether on stage [Chatman, 1980]. A significant place in the theory of narrative is occupied by such a property of the narrative as the possibility of transition / translation of a certain narrative form into another [Chatman, 1980, p. 122]; thus, the narrative of the *Mahabharata* can be conveyed both by specific means of literature and of cinema, of comics and other forms of art.

1.1.1.2 Theory of adaptation

According to the Canadian literary critic Linda Hutcheon, adaptation can be seen as both a process and a product [Hutcheon, 2012, p. 7]. The British literary scholar Julie Sanders, in her study *Theory of Adaptation*, distinguishes between adaptations and appropriations: an adaptation most often communicates its connection with the source text, either through its title or through direct references to this text; appropriation, as a rule, is characterised by a more drastic departure from the original text [Sanders, 2015, p. 35]. However, the researcher rightly notes that the vocabulary used by researchers in the framework of the theory of adaptation is characterised by lability; thus, in relation to the processing of past texts, terms such as *variation*, *version*, *interpretation*, *imitation*, *revision*, *appropriation*, *rethinking*, and many others are used [Sanders, 2015, p. 5; Desmet and Iyengar, 2015]. At the same time, texts described using the same terms often turn out to be completely different in their orientation [Sanders, 2015, p. 22].

Linda Hutcheon distinguishes three aspects in defining the phenomenon of adaptation: adaptation as a product is a detailed retelling, which can also be called "transcoding" and which often includes a shift in genre (for example, the transposition of an epic into a novel), art form (for example, the transposition of an epic into a film) or position (for example, telling a story from a different point of view can create a remarkably different interpretation); adaptation as a creative process always includes both reinterpretation and re-creation, and, depending on the point of view of the researcher, is perceived as an appropriation or as a recreation of the original text; finally, from the point of view of the process of reception, adaptation is a form of intertextuality – we perceive adaptations as palimpsests due to our memory of other works that resonate through repetition with variations [Hutcheon, 2012, p. 7-8] (for example, a new adaptation of the *Mahabharata* in the form of a film will be perceived differently by the audience, who is familiar with many other cinematic and other adaptations of the epic, and an audience that first encounters an adaptation of the *Mahabharata*). It is noteworthy that while Julie Sanders considers adaptation and appropriation as different phenomena, Linda Hutcheon defines adaptation also through the concept of appropriation.

Adaptations are often compared to translations; according to Linda Hutcheon, just as there is no literal translation, there can be no literal adaptation [Hutcheon, 2012, p. 16]. In cases where adaptation is carried out within the framework of another art form, it also becomes remediation, that is, a specific translation from one sign system (for example, words) to another (for example, images) [Hutcheon, 2012, p. 16]. Another approach to the phenomenon of adaptation is to consider it as a paraphrase [Hutcheon, 2012, p. 17], i.e. retelling, transposition of a certain text in other words.

Thus, it can be concluded that there is a wide variety of terminology and interpretations of the concept of *adaptation* and related phenomena.

From Linda Hutcheon's point of view, adaptation studies are primarily comparative studies [Hutcheon, 2012, p. 6]. Although adaptations are themselves aesthetic objects, they can only be theorised as adaptations as double or layered works; thus, to interpret the adaptation means, in a sense, to treat it not as a work as such, but as a text, as a

polyphonic “stereophony of echoes, citations, references” [Cit ex Hutcheon, 2012, p. 6]. This judgement correlates with an earlier definition of adaptations as “peculiarly layered texts” [Cit. ex Leitch, 2008, p. 75] given by American film theorists Dudley Andrew and Robert Stam.

Hutcheon's treatment of adaptation as a text echoes the observation of the Soviet literary scholar Yu. M. Lotman, who wrote about the possibility of interpreting any work of art as a text created in a secondary (in relation to the first, natural) language [Lotman, 1970, p. 16], that is, to reproduce it with the help of means specific to a particular art form. Emphasising the diversity of all possible interpretations of literary texts, scholar pointed out that “performing interpretations of a role, a musical play, the same plot in painting (for example, “Madonna and Child”), etc., can be perceived from one position as repetitions of one text <...>, as variants of one invariant text, or, on the other hand, as different and even mutually opposed texts” [Lotman, 1970, p. 72].

Works based on the *Mahabharata* are also subject to various interpretations; they can be considered both as transpositions and as variations of the original plot of the ancient Indian epic, and finally, as independent works. The idea of Linda Hutcheon that in order to function as an adaptation, an adaptation must be considered an adaptation [Cit. ex Leitch, 2008, p. 76], appears to be relevant. While concepts such as adaptation and appropriation can be said to be flexible and rather vague, Julie Sanders points out one constant and common feature for them, namely an “inherent sense of mutually informing play, produced in part by the activation of our informed sense of similarity and difference between the texts being invoked, and the connected interplay of expectation and surprise” [Sanders, 2015, p. 34]. In this study, works created on the basis of the main plot of the *Mahabharata* will be considered as adaptations, i.e. as artistic texts in their correlation with their common source of inspiration, the ancient Indian epic.

1.1.2 The *Mahabharata*: the specificity and content of the ancient Indian epic

The *Mahabharata* is an Indian epic, a monument of ancient culture, wondrous and unique in many ways. This is a work of colossal volume, which for many centuries existed only in the oral tradition; its origins are lost at the beginning of the first millennium BC. Only in the 3rd – 4th centuries AD there was a written fixation of the text, it was carried out in several, sometimes different in very important points, editions. In the *Mahabharata* there is evidence of how the epic itself presents the history of the composition of its text [Neveleva, 2010, p. 303]. In accordance with tradition, the formation of the epic happened in stages, which is confirmed by the research of scholars [Vasilkov, 2010, p. 34]. Three typologically heterogeneous layers are found in the content of the *Mahabharata*: *archaic*, *classical-heroic* and later *religious-didactic* layers. The *Mahabharata* has a complex structure and heterogeneous content, which, using a comparison from the field of archeology, can be characterised as a "mixed cultural layer" [Vasilkov, 2010, p. 35]: this content includes *religious-didactic*, *historical*, *mythical*, *ritual* material, etc. It is no coincidence that one of the important problems associated with the *Mahabharata* was the problem of its typological characterization; the epic narrative, which has existed for thousands of years, has reflected the entire dynamics of the development of the epic and its movement from one stage to another, and therefore the *Mahabharata* can be described as "a monument that has passed through the stage of classical heroics and partially transformed into a religious-didactic epic, while it retained a number of features inherent in the epic at the archaic stage" [Vasilkov, 2010, p. 338].

The name of the epic can be translated as "The Great Battle of the Descendants of Bharata⁶¹"; in the centre of its plot is the fratricidal war between the Pandava and Kaurava cousins, which ended in the extermination of the latter. The *Mahabharata* tells of the enmity that led to the war between the sons of Pandu (Pandavas) and his brother Dhritarashtra (Kauravas).

⁶¹ Bharata is the legendary king, the ancestor of the Bharata clan (Bhārata), which includes the Pandavas and Kauravas.

According to the curse of a certain sage, Pandu could not have children, and therefore his first wife, Kunti, who possessed a divine spell, called up various gods one after another and from them gave birth to Yudhishtira, Bhimasena and Arjuna. Then she passed the spell on to the second wife of Pandu, Madri, who gave birth to the twins Nakula and Sahadeva from the heavenly Ashvin brothers. Even before her marriage to Pandu, Kunti used the spell and from the sun god Sūrya gave birth to a son Karna. She sent the basket with Karna along the river, the boy was picked up and raised by the charioteer of Dhritarashtra.

Shortly after the birth of his sons, Pandu died, and his blind brother Dhritarashtra became king in Hastinapura. Dhritarashtra and his wife Gandhari had one daughter and one hundred sons, who were called Kauravas by one of their ancestors, among them the king especially distinguished and loved his first-born Duryodhana. For a long time, the Pandavas and Kauravas were brought up together at the court of Dhritarashtra. However, Duryodhana wanted to reign in the country himself, and tried in every possible way to destroy the Pandavas, however, without success.

The Pandavas took part in the swayamvara of the princess Draupadi, Arjuna emerged victorious, after which, at the behest of Kunti, Draupadi became the common wife of all five brothers. Along with the growth of the power and glory of the Pandavas, Duryodhana's envy and hatred towards them grew too. He challenged Yudhishtira to a game of dice, which the latter couldn't decline and, as a result, Yudhishtira lost everything to the Kauravas. Dhritarashtra returned everything to the Pandavas, but the invitation and the game repeated. As a result of the loss, the Pandavas by the rules had to spend many years in exile.

When they returned, Duryodhana did not return the kingdom to them. The battle between the Pandavas and the Kauravas became inevitable. The tribes and kingdoms of the whole India were divided into two, supporting one side or the other. On the eve of the battle, Arjuna, riding by the troops in his chariot driven by his friend Krishna, seeing in the camp of his opponents his teachers, relatives and friends, refused to fight against them.

Then Krishna gave him his guidance, which was given the name *Bhagavad Gītā* (Skt. "Divine song"), thereby convincing Arjuna of the need to take up arms.

In numerous battles and fights on the field of Kuru (Kurukshetra), one by one fell all the leaders of the Kauravas, and on the last day of the battle, Duryodhana himself was killed by Bhimasena. The victory of the Pandavas seemed unconditional, only three warriors of the countless Kaurava army survived: son of Drona Ashwatthaman, Kripa and Kritavarman. At night, these three warriors managed to sneak into the sleeping camp of the Pandavas and exterminate all their enemies with the exception of the five Pandava brothers and Krishna.

The cost of victory was high. A huge number of *Kshatriya* warriors died, thereby fulfilling the plan of the gods, whose goal was to lighten the burden of the overpopulated Earth. After the battle, the Pandavas reconciled with Dhritarashtra.

Yudhishtira was crowned in Hastinapura and wisely ruled the country for a long time, and then, having appointed Arjuna's grandson Parīkṣit as his successor on the throne, left the kingdom with his brothers and Draupadi and went as an ascetic to the Himalayas. One by one, Draupadi, Sahadeva, Nakula, Arjuna and Bhimasena failed to endure the hard journey and fell in the snow. At the sacred mountain Meru, the only survivor, Yudhishtira, was met by the king of the gods Indra, who honourably led him to heaven.

In heaven, Yudhishtira, contrary to his expectations, saw not his brothers and wife, but blissful Duryodhana and other Kauravas. Upon learning that his brothers were being tormented in the underworld, Yudhishtira renounced heavenly bliss; he wanted to share their fate. The last test of the Pandavas ended in the underworld: the darkness dissipated – it turned out to be an illusion-Maya, and Yudhishtira, as well as his wife, brothers and other noble and brave warriors, from now on would have an eternal stay in heaven among the gods and demigods.

The bearers of the epic tradition and the narrators of the *Mahabharata*, according to the epic itself, were the Brahmins. However, nowadays, thanks to numerous studies, it has been proven that the original performers and bearers of the *Mahabharata* were the

royal charioteers-*Sūtas*, who eulogised the exploits of their rulers [Neveleva, 2010, p. 303]. It was the heroic epic that was gradually transformed, turning under the editorship of the Brahmins into a religious-philosophical epic and at the same time retaining many ancient, archaic features. Over the centuries of the oral existence of the epic, it has undergone significant changes, therefore, only individual episodes can be dated on the basis of comparative data. Thus, the *Mahabharata* does not belong to a specific period, for it is part of an ongoing tradition [Thapar, 1989, p. 3], and the epic itself, transforming from the heroic into the religious-philosophical epic, and passing from the *Sūtas* to the Brahmins, over time changed both its form, content, and function.

The *Mahabharata* has a framework structure [Hegarty, 2007, p. 184], and also possesses a huge number of plots and digressions included in it; in essence, they are “stories within stories within stories” [Hegarty, 2007, p. 191]. This range of internal audiences creates an inclusive and expansive environment that invites and even encourages the audience to rethink the text from different perspectives. Thus, the *Mahabharata* tradition, taken as a whole (if its numerous folk versions are also taken into account), is similar in its very narrative structure to cultural memory as a continuous interaction [Hegarty, 2007, p. 191].

Cultural memory is an important factor in the construction and preservation of identity; this type of memory is embodied in objectifications that store in a concentrated way the meanings shared by a group of people who take them for granted. These can be texts, for example, scriptures, historical chronicles, as well as epics, etc. [Heller, 2001, p. 139]. Cultural memory preserves the stock of knowledge from which the community draws awareness of its unity and distinctiveness, and performs the function of constructing and preserving identity [Assmann, Czaplicka, 1995, p. 130]. As long as a group of people maintains and cultivates a common cultural memory, this group of people continues to exist [Heller, 2001, p. 139]. Thus, there is a direct link between the continuity of cultural memory and the survival of the community. The *Mahabharata* in this context can be seen as *a text of cultural memory that has survived to this day*.

The *Mahabharata* has changed and increased in volume over time, just like the type of identity that the epic symbolised evolved over time too [Vasilkov, 2022, p. 223]. Having originated in the northern part of the interfluvium of the Ganges and Yamuna rivers, the *Mahabharata* changed in parallel with the transformation of the society that had created it and the spread of the Vedic-Brahmin culture to new territories. At the turn of the 2nd and 1st millennium BC Vedic tribes from the territory of modern Punjab, where they lived in an earlier period, moved to the northern part of the interfluvium of the Ganges and Yamuna. During this period, called the late Vedic period, the texts of the Vedic-Brahmin tradition took shape, and the formation of the *Mahabharata* began. According to Ya. V. Vasilkov, there is every reason to believe that the *Mahabharata* already at this stage was "one of the components of the identity of the Kuru tribe (Bharats) or a group of neighbouring tribes in the northern part of the Ganges basin" [Vasilkov, 2022, p. 223].

Gradually, the epic, along with the Vedic religion, spread throughout northern India; this was the beginning of Sanskritization (Brahmanization) – a historical process in which local Indian religious traditions were absorbed into the Brahmin religion. This process is still going on in the peripheral zones of the distribution of Hinduism and Indian culture. It is important to note that this process has always been and remains two-sided: while integrating into the Brahmin religion, local folk traditions and legends also influenced it, which is one of the reasons for the great diversity and variability of Hinduism in different regions of the country. Thus, the legends and myths of the population of certain regions of the Himalayas, combined with the ideas of Hinduism, gave rise to specific rituals and legends, such as the *Pandava-līlā* tradition [Sharma, Rawat, 2020], when, according to the ideas of the population of Garhwal and some other regions of the Himalayas, the Pandavas descend on the ground and are embodied in the participants of the performance – their descendants; thus, the Pandavas strive to relive the glorious moments of their biography, and in exchange endow the village that gave them this opportunity with their patronage [Sharma, Rawat, 2020].

Today, when the processes of Sanskritization continue on the periphery of Indian culture, one can find remarkable examples of the struggle for a certain identity among

peoples on the border of this cultural area. In this light, the modern case of the Jads is interesting, in which the Pandavas and Draupadi act as one of the clan deities (*kuladevtā*) and patrons of the lineages⁶² [Channa, 2005, p. 71-72], while the Jads themselves declare their origin from the Pandavas. The Jads are a tribal community inhabiting the mountainous border zone of Hindu India and Buddhist Tibet. The loss of contact with the Tibetan population of China due to the Sino-Indian border war of 1962 and increased interaction with the Indian and Hindu populations led to a weakening of their Tibetan identity. Due to the fact that Pandava-līlā is associated in this area of the Himalayas with Kshatriya identity, the participation of the Jads in Pandava-līlā is considered by researchers [Channa, 2005; Sharma, Rawat, 2020] as their attempt to identify themselves as Kshatriyas and as Rajputs as part of their desire to take their place in Hindu society. Thus, through active participation in Hindu ritual action and claiming descent from the heroes of the *Mahabharata*, they form a new concept of self and use it as a political tool to achieve wider acceptance of themselves in Hindu society [Channa, 2005, p. 73; Sharma, Rawat, 2020, p. 8].

Another noteworthy phenomenon is connected with the "advancement" of the role of the Pandavas from clan deities (*kuladevtā*) to village patrons (*gram devtā*). The researcher of this region Subhadra Mitra Channa considers this process to be a political act [Channa, 2005, p. 73]. Thus, over the past few decades, the gradual integration of the Jads into Hindu and Indian society has been carried out, which is also facilitated by the policy of the government of India (for example, through the provision of various benefits to the Jads as one of the Scheduled tribes⁶³).

Returning to the history of the formation of Indian identity, it is noteworthy that in the late Vedic period (c. 800 – c. 500 BC [Britannica, 2022]), the region from the Himalayas in the north to the Vindhya mountains in the south was called Aryavarta – the territory of the settlement of the Aryans, and this period is characterised by hostility both

⁶² Lineage is an exogamous unilinear kinship group, a subdivision (lower level) of a clan organisation [Kravets, 2014].

⁶³ Scheduled Tribes is the official government designation applied to indigenous peoples who fall outside the predominant Indian social hierarchy [Britannica, 2022].

to the northwest and to the east of India. In the east of India at that time there was a flourishing of unorthodox religions – Buddhism and Jainism. Here, a clear opposition of the identities of the inhabitants of Aryavarta and the eastern regions becomes noticeable; in early Buddhist texts one can find evidence of hostility towards the *Mahabharata*. Thus, one of the Jātakas (Buddhist tales about the previous births of Buddha) represents a parody story about Draupadi as a wanton woman who married five husbands; there was a whole variety of Buddhist didactic texts that depicted the Pandavas and other characters of the *Mahabharata* as personifications of various vices [Vasilkov, 2022, p. 226]. In this regard, one can recall the words of the researcher Bridget Connelly: the epic is "a saga of identity and, as such, a saga of alterity" [Cit. ex Honko, 1996, p. 21]; thus, unity is impossible without the idea of alterity.

Aryavarta expanded both to the west and east, and further south. Together with the Aryan culture, Buddhism and Jainism which are at the peak of their development in India, as well as Brahmanism and the Sanskrit epic, penetrate south. In places of traditional pilgrimage *tīrthas*, Brahminism absorbed elements of archaic mythology, cults of local deities, ascetic didactics and various philosophical teachings and gradually transformed into Hinduism; together with it, the *Mahabharata* was being edited, enlarged and enriched. Ya. V. Vasilkov suggested that most likely "it was in the epic, and it was on the paths of pilgrimage that a new name for this common space arose" – *Bhāratavarṣa*, i.e., "the land of Bharata" or "bharatas" [Vasilkov, 2022, p. 228], a concept that already covers the entire South Asian subcontinent. In the later abbreviated form *Bhārat*, this name is still applied to India today. It should be noted that religions are traditionally the greatest builders of cultural identity [Heller, 2001, p. 139]. It is to this period in the history of *Bhāratavarṣa* that the creation of the written text of the *Mahabharata* and the simultaneous formation of the later layer of the epic, where the kingdoms of all regions of the South Asian subcontinent become participants in the battle between the Pandavas and Kauravas, belong. At that point, according to Ya. V. Vasilkov, the evolution of the historical types of identity behind the epic can be considered almost completed [Vasilkov, 2022, p. 230].

In order to form an "imperial identity" in the centralised Mughal empire, Akbar the Great (1542-1605) also used the *Mahabharata*, which, on his orders, was translated into Persian, the official language of the empire. Both Hindu paṇḍits and Muslim theologians participated in the preparation of the translation, and the manuscripts of the translation were illustrated with miniatures in the style of the Mughal school. Based on this, Ya. V. Vasilkov concludes that "the *Mahabharata* ... carries the idea of the unity of India and is not only a symbol of confessional (Hindu) identity, but also to a large extent a symbol of national Indian identity" [Vasilkov, 2022, p. 231-232].

1.1.3 Historical Retrospective: The *Mahabharata* in the Context of Indian Literature

The influence that the *Mahabharata* had on the formation of literature and culture, not only in India, but also in neighbouring countries, is great and diverse. In the Middle Ages, the *Mahabharata* was translated and adapted into South Indian languages – first Tamil, and in the 11th century, Telugu.

The plots of the epic continued to live in plays and stagings of court poets and playwrights. It was with the epic that the origin of the Sanskrit drama was associated by the Indologist P. A. Grintser. In his vision, the functions of the epic *sūta* singer in the Sanskrit drama were transferred to *Sutradhara*⁶⁴: similar to the epic *sūta*, the latter introduces the audience to the course of events and the characters, specifies the place and time of the action. At the same time, most of the plays that have survived to this day use epic plots and bear obvious features of the epic style. Thus, a notion that the epic was in many ways the source and model for the Sanskrit drama appears to be relevant. This connection existed on the level of the plot, the structure and the style [Grintser, 1979, p. 18-19].

⁶⁴ Sutradhara (Skt. Sūtra-dhāra, lit. "one who holds the threads"), a narrator in the Indian drama who prepared the stage and interpreted the feelings of the actors [Britannica, 2022].

The vast majority of ancient and mediaeval playwrights drew their themes, motives and images from the *Mahabharata* and the *Ramayana*. Some playwrights attempted to fully, albeit in an abbreviated form, present the epic plot, while others used in their works one book, episode or inserted story. These plots were perfectly familiar to the audience, but they did not know what colouring the author would give to the obviously known story, what additional characteristics he would endow the characters with, what new thoughts and feelings he would put into his work [Grintser, 1979, p. 88].

Similarly today, as literary scholar Linda Hutcheon justly notes, in the case of modern adaptations, for the author and the audience, the conservative comfort of recognition is balanced by the unpredictability of the pleasure received from new and different readings of the original [Hutcheon, 2012, p. 173].

Despite the fact that, according to the requirement of Sanskrit poetics, the author had to follow the epic prototype, he, while remaining faithful to it overall, was free to vary the details, allow permutations in the course of events, introduce or remove individual episodes, complicate or simplify the plot [Grintser, 1979, p. 88].

Thus, the famous Indian playwright **Bhasa** (Bhāsa), who lived approximately in the 2nd century AD, created eight plays based on various plots of ancient Indian epics, of which six are based on the *Mahabharata*. Some of his works, although they adhere quite strictly to the epic narrative, convey a familiar story from an uncharacteristic perspective (*The Broken Thigh (Urubhaṅgam)*, *The Fate of Karna (Karṇabhāram)*), others deviate significantly from the plot of the *Mahabharata* (*The Five Nights (Pāñcarātra)*), and in others the epic motif is, in fact, only a convenient pretext for the introduction of a certain scene (*The Play about the Middle Brother (Madhyamavyāyogam)*, *The Messenger Ghatotkacha (Dūta Ghaṭotkaca)*). In every case, Bhasa's approach to the epic source is distinguished by its originality, reflects the specific aspects of his dramatic talent and shows his artistic solutions. By choosing any particular episode of the main narrative, this author gave it a complete dramatic form, or, starting from it, used it as a source for creating a new version or an imaginary continuation.

The first book of the *Mahabharata*, *The Book of the Beginning* (*Ādi Parva*), contains a tale about how demoness-rakshasi Hidimba fell in love with Bhimasena, and gave birth to his son Ghatotkacha. Later, Ghatotkacha is only mentioned at the end of the *Mahabharata*, when he fights on the Pandavas' side in the field of Kuru and is struck down by Karna's magic weapon. Based on this storyline, Bhasa created the drama *The Play about the Middle Brother*, which tells the story of the encounter of Bhima and his rakshasa son in the forest during the thirteen-year exile of the Pandavas. Not recognizing each other, they fight, but neither can prevail. Then they go to Hidimba, and it leads to the scene of recognition.

Thus, the plot of this play is in fact completely invented by Bhasa, while it relies on a number of popular epic-folklore motifs. For example, the author used in his work the folklore motif of the conflict between father and son, which is well known from the epics of different peoples of the world.

In the epic, this motif, as a rule, is realised in such a way that father and son meet after the son, who did not know his father or knew him only in childhood, deliberately goes to search for him. In *The Play about the Middle Brother*, the meeting between Bhima and Ghatotkacha happens quite by accident. At the same time, describing the background of the meeting between father and son, Bhasa uses a plot from the ancient Indian ritualistic text *Aitareya Brahmana* (*Aitareya Brāhmaṇa*): in the play, at the behest of his mother, the rakshasa wants to kidnap and bring a son of a Brahmin to be eaten by her, and in a Vedic text, the poor Brahmin for a hundred cows gives up his son to be sacrificed. By weaving the story from the *Aitareya Brāhmaṇa* into his narrative, Bhasa visibly seeks to avoid the impartiality of the original and give motivation to the actions of his characters. For example, Ghatotkacha explains that he was forced to threaten the life of a Brahmin only by the order of his hungry mother, whose wishes must be obeyed [Grintser, 1979, p. 89].

P. A. Grintser notes that *The Play about the Middle Brother* is no longer distinguished by the epic, but by the "stage" interpretation of events, and this is not one

of the episodes of the epic, presented in a dramatic form, but a play that is integral in its composition and ways of unfolding the plot [Grintser, 1979, p. 93].

It is noteworthy that Bhasa lived circa 4-5th century BC [Varadpande, 1987, p. 41], during the era of the Guptas, and one of the rulers of this dynasty was King Ghatotkacha, which may probably be the reason why the playwright dedicated two of his plays to this seemingly minor epic character [Grintser 1979, p. 93]. And if in *The Play about the Middle Brother* he is depicted in a somewhat comic manner, in *The Messenger Ghatotkacha* he appears as a courageous and noble warrior and there is not a shadow of irony in his description.

As can be seen, the interpretation of the figures of the epic characters in the works of Bhasa was most likely dictated by the realities of his time, the references to which were clear to his contemporaries, as well as the personal artistic interpretation of the author as a representative of his era. Here the idea of Jan Assmann seems applicable, according to which cultural memory works through reconstruction, always relating its knowledge to the current and contemporary situation. Each modern context treats this knowledge differently, using various transformations [Assmann, Czaplicka, 1995, p. 130].

According to Assmann, "all movements of the national awakening mobilise the memory of the past, which is sharply opposed to modernity and becomes the embodiment of a genuine, called back state, a time of freedom and independence, to gain which you need to shake off the "yoke of foreign domination "" [Assmann, 2022, p. 88]. Indeed, since the end of the 19th century, the *Mahabharata* and the *Ramayana* have become the national ideological core to which Indian enlighteners, fighters against colonial power and alien culture have turned.

Researcher Pamela Lothspeich notes that in the last few decades of the struggle for independence in India, works in Hindi have become widespread, in which the authors turned to the idealised mythological past, drawing their plots and borrowing characters from both Indian epics and numerous Puranic tales; it is noteworthy that *Mahabharata* was the main source of inspiration [Cit. ex Lutgendorf, 2012, p. 338-339]. The authors of that period contributed to the formation of a new literary language, now known as Modern

Standard Hindi. At the same time, they raised in their works a number of important and urgent for the emerging Indian nation topics, such as issues of caste and gender identities, overall adhering in their interpretations to a relatively homogeneous *high-caste Hindu identity* and resorting to a veiled, but understandable for the Indian reader, criticism of British imperial rule [Cit. ex Lutgendorf, 2012, p. 339].

These authors include Maithilisharan Gupta (Maithilīśaraṇ Gupta, 1886-1964), considered one of the most important contemporary Hindi poets, and popular playwrights such as Radheshyam Kathavachak (Rādheśyām Kathāvācak, 1890-1963). One of the key plots that they addressed in their works is the story of the death of the young hero Abhimanyu, the son of Arjuna from Krishna's sister Subhadra, who was defeated in an unfair fight by the Kaurava warriors. Gupta dedicated to this story a long poem *The Death of Jayadrathvadh* (*Jayadrathvadh*, 1910), and Katavachak devoted to it *The Play about Hero Abhimanyu* (*Vīr Abhimanyu nāṭak*, 1916); both works apparently emphasised the nationalistic ideals of youthful heroism and self-sacrifice in the fight against tyranny and oppression [Cit. ex Lutgendorf, 2012, p. 339].

In a number of plays staged between 1912 and 1935, such as *The Burning of the Kuru Forest* (*Kuru van dahan*, 1912) by Badrinath Bhatt (Badrinath Bhaṭṭ), which in turn is a loose adaptation of the Sanskrit drama of the 7th century AD. *Plaiting of a braid* (*Veṇīsaṃhāra*) by scholar and writer Bhatta Narayana Mrigarajalakshman (Bhaṭṭa Nārāyaṇa Mṛgarājalakśman) clearly equates the offence suffered by Draupadi in the Assembly Hall and British colonisation of India. These plays are imbued with themes of righteous revenge and belong to the heroic rasa (*vīra rasa*), their central character is Draupadi, who becomes the personification of "Mother India" [Cit. ex Lutgendorf, 2012, p. 339]. The analysis of the figure of Draupadi in the works of the 20th century shows that the perception of her image as the embodiment of "woman's rage" was included into nationalist ideology both during the anti-colonial struggle and in the post-colonial period [Mankekar, 2000, p. 224].

It is believed that the text of the *Mahabharata* overall was formed by the first centuries AD, but even later there were significant variations in the narration of the epic

due to its oral nature; the *Mahabharata* existed in oral tradition from circa 5th century BC till circa 3-4th centuries AD [Neveleva, 2008, p. 277]. Some of its parts were probably created already in the written tradition in a later period [Vasilkov, 2010, p. 32-33]. It should be noted that each oral epic, as a rule, has several versions, among which it is impossible to indicate the original one that would dominate the others [Honko, 1996, p. 23].

In the 19th century, several editions of the *Mahabharata* were prepared, which, however, were made without prior in-depth research and comparison of various variations of the epic and, thus, were not of a critical nature. Work on the critical edition began in the Indian city of Pune in 1919 and was completed in 1966. In addition to the main text, this edition included numerous discrepancies, reflecting the strive of scholars not to follow any one version, but to present the diversity of the epic tradition. It is worth noting that in the process, many important episodes were excluded from the main text and placed in the appendix; this was done in cases where they were missing from a number of manuscripts.

According to researcher John Bryant, no text is fixed: there are always many handwritten versions, revisions, and various printed editions [Cit. ex Hutcheon, 2012, p. 170]; his words seem especially true for the *Mahabharata*. In the richness and diversity of variations of the epic text, one can see both its creative potential and one of the reasons for its attractiveness for authors, as well as the undoubted difficulty for the realisation of subsequent adaptations.

Recognition of the significance of the *Mahabharata* and the *Ramayana* for the formation of Indian culture can be found in the works of various authors and prominent figures of India. The first Prime Minister of India, Jawaharlal Nehru, writes in his autobiography: "I do not know of any book in any country that has had such a lasting and profound influence on the minds of the masses as these two works. Created in ancient times, they are still a living force in the life of the Indian people" [Nehru, 1955, p. 101]. It is noteworthy that of the two great epics, Nehru clearly gives preference to the *Mahabharata*: "No matter how great and loved by the people the *Ramayana* is as an epic

poem, it is the *Mahabharata* that is one of the greatest books in the world" [Nehru, 1994, p. 108]. About the great importance of the *Mahabharata* not only for the culture of India, but for the formation of Indian identity itself, writes the Indian epic scholar S. R. Deshpande: "The *Mahabharata* not only influenced the literature, art, sculpture and painting of India, but also shaped the very character of the Indian people. Characters from the Great Epic <...> still remain everyday words that denote domestic or public virtues and vices <...> In India, one can hardly find a philosophical or even political dispute that is not related to the thoughts set forth in the *Mahabharata*" [Cit. ex Tharoor, 1989, p. 11]. The observations of Indian public figures are also supported by modern scholars; for instance, literary scholar Pamela Lothspeich notes that, despite the often cited influence of the Ramayana on the "political imagination" of India, it is to the *Mahabharata*, more than to any other source text, that "Hindi writers have turned again and again in reworking traditional narratives into modern forms" [Cit. ex Lutgendorf, p. 340].

In addition to *tradition*, another key aspect in understanding the significance of the epic for national identity is *collective memory*. The concept of collective memory is vital to understanding national identity [Bell, 2003, p. 70]. Thus, according to cultural anthropologist Ross Poole, memory is the central force by which our identity is constructed, since each form of identity, whether collective or individual, through the binding role of memory, carries the idea of its past and its future [Cit ex Bell, 2003, p. 70].

Notwithstanding the great respect with which the *Mahabharata* is traditionally surrounded in India, and the strong influence that it had on the development of Indian culture and the formation of Indian identity, its ideas, structure and complex storyline have little in common with modern realities. At the same time, however, even today the epic continues to influence the imagination of Indian authors. In works of literature, and in starting with the 20th century, in cinematography as well, attempts are made to include the *Mahabharata* in modern culture not as a symbol, but as an organic element, to actualize it – that is, to transfer it from a potential state that does not correspond to modern conditions, into a relevant, topical position.

In the literature and culture of India of the 20-21st centuries, one can find many examples of how novels, plays, films and television series have been created based on the plot and figurative system of the *Mahabharata*. At the same time, authors have used various ideas and plots of the *Mahabharata*, changing them according to the values and realities of modern Indian society. In this regard, the observation of the literary scholar Linda Hutcheon that the very existence of such a phenomenon as adaptation is connected with the fact that stories develop and change to fit new times and different places, appears relevant [Hutcheon, 2012, p. 176]. At the same time, adaptations and appropriations often serve to strengthen the canon, allowing to maintain a constant interest in the original or source text and, in changed circumstances, ensuring its “dynamic revival” [Sanders, 2015, p. 124].

At the same time, adaptations and appropriations differ in how clearly they declare their intertextuality and connections with the original text. While many adaptations openly report themselves as interpretations or revisions of the original text, in appropriations, as a rule, intertextual relations are not so obvious, but the political or ethical position of the author is important, which determines their decision to interpret the original text in their own way. In this regard, as the literary scholar Julie Sanders justly observes, the study of adaptations and appropriations should take into account the intention and position of the author [Sanders, 2015, p. 3].

It would be difficult to find another country in the world where the epic still plays such an important role as in India. The *Mahabharata* and the *Ramayana* are not only ancient epics and sources of inspiration for modern authors, but also sacred texts of Hinduism, and remain important to *Hindu identity*. Thus, the writings of the writers of the period of Indian independence movement, based on the ancient Indian epic, according to the researcher Lothspeich, "may have inadvertently contributed to Hindu-centric imaginings of the Indian nation and helped create a context for the rise of Hindu nationalism in post-1947 India" [Cit. ex Lutgendorf, 2012, p. 340].

At the beginning of our era, the epics were performed in the Hindu temples, and today in India there are many temples dedicated to various heroes of both epics [Vasilkov,

2022, p. 222]. In the Himalayas, where, according to tradition, the Pandavas found shelter during their exile, many places and traditions associated with them have been preserved. Thus, in the Garhwal region in the state of Uttarakhand, Pandava-lila – a religious theatrical celebration dedicated to the heroes of the *Mahabharata*, is periodically staged today [Sharma, Rawat, 2020], that is akin to the more common and well-known Ramlila, based on the Ramayana; popular with tourists, Himalayan resort town Manali houses the temples of Hidimba and Ghatotkacha, the demonic wife and son of Bhimasena. Meanwhile, in South India the worship of Draupadi is widespread; a detailed study of this cult and the traditions and rituals associated with it was carried out by Columbian Indologist Alf Hiltebeitel [Hiltebeitel, 1988a; Hiltebeitel, 1988b].

It is quite remarkable that these traditions are not limited to honouring only the heroes and heroines of the *Mahabharata*; thus, in South India one can also find temples built in honour of Duryodhana, the main opponent of the Pandavas, for example, the Malanada temple in Kerala [Santhosh, 2018], where, according to legend, Duryodhana came looking for the Pandavas. To the north, in Garhwal, there is a temple of Karna [Sharma, Rawat, 2020], the elder brother of Pandavas and their antagonist. Hiltebeitel in one of his articles describes a festival dedicated to Duryodhana, which is held annually in the state of Tamil Nadu [Hiltebeitel, 2012]. In this regard, the observation of the British literary scholar Julie Sanders that counter-narratives that seek to challenge the values on which the canon is based in the process reassert the status of certain texts but they do so in new, and in new ways critical, contexts, seems relevant and productive [Sanders, 2015, p. 135].

1.2 The *Mahabharata* in the context of post-colonial literature of India

1.2.1 Role of literature in the revision of the Indian Historiography in the Post-Colonial Period

According to the observation by the political scientists Joanna Liddle and Shirin Ray, one of the most important and debatable aspects of any relationship, determined by

the presence of a significant imbalance of power, is, perhaps, how the narrative of one side gains legitimacy over the narrative of the other. Thus, greater authority is automatically attributed to the one who has the most power; this authority serves to create universal images of both sides, both empowered and non-powered [Liddle and Ray, 1998, p. 497]. Even after India gained independence, until the early 1980s, Western academic historiography⁶⁵ prevailed in the Indian view of history, based on which Finnish cultural anthropologist and specialist in the field of postcolonial literature Raita Merivirta concludes that the political independence of the state does not automatically mean the emergence of the economic or cultural independence [Merivirta, 2007, p. 2].

Historiography, or rather what is meant by it in Western academic discourse, does not have a tradition of its own in India. The place of linear perception of events, characteristic of the Western understanding of the historical process, in India was occupied by myths, through the prism of which history was traditionally interpreted. Researcher Nila Shah notes that "the idea of history as a linear progression of events, a master narrative with a value of unity, homogeneity, totality, closure and identity has never appealed to the Indian mind nurtured on the concept of *karma* and *dharm[a]*" [Shah, 2003, p. 26]. The ideas of history characteristic of India do not fit into the European historiographical paradigm, built on the ideas of linearity and progress. In post-colonial studies, an assumption was made about the relativity of European models of historiography and the incorrectness of the application of the Western meta-narrative in relation to Indian history [Merivirta, 2007, p. 10].

After the suppression of the Indian Rebellion of 1857 and the establishment of British rule, the administration of the metropolis sought to study both the language and the history of the territory under its control. Genuine scientific interest in the rich and diverse culture of the colony spread. Researchers paid special attention to the closeness of Sanskrit and European languages, due to which a theory was formed about the origin

⁶⁵ Historiography is a special scientific discipline, which interprets the experience of understanding history. The subject of historiography changes with the development of historical science itself, expanding its boundaries, its understanding has its own characteristics in different historical schools and traditions [Belenkiy, Naumova et al., p. 105].

of European languages from Sanskrit, or an ancient language close to it. These studies led to the fact that India began to be regarded as the cradle of modern Europe, i.e. as an "eternal child", incapable of development and progress, in a state of constant stagnation [Merivirta, 2007, p. 4]. The view of India as a culture rooted in the past, integral and unchanging, representing a silent Other – a passive object of study for an active Western subject, prevailed [Said, 2014, p. 93-94].

According to sociologist Stuart Hall, the *identity of the colonised peoples* was constructed by the colonial regimes as "Others" within the categories of knowledge of the West, as a result of which they were able to force the inhabitants of the colony to consider themselves as "Others" [Hall, 2015, p. 225].

Within the framework of colonial relations, identity acquired a rather ossified, devitalized form, since this modification of identity was formed based on the needs of the colonialists, i.e., it was artificially produced and maintained to preserve and promote the colonial ideology, and was not constructed in a more natural way, as a result of internal needs and reactions of society [Ghosh, Abdi, Naseem, 2008, p. 58].

Thus was established the binary opposition of West and East, Britain and India; its formation took place within the framework of the concept that later became known as Orientalism. According to researcher Edward Said, "As a department of thought and expertise, Orientalism of course refers to several overlapping domains: firstly, the changing historical and cultural relationship between Europe and Asia, a relationship with a 4000 year old history; secondly, the scientific discipline in the West according to which beginning in the early 19th century one specialised in the study of various Oriental cultures and traditions; and, thirdly, the ideological suppositions, images, and fantasies about a currently important and politically urgent region of the world called the Orient" [Said, 2014, p. 90].

This way, according to Merivirta, the superiority of the dynamic and democratic British culture was asserted and the colonisation of India was justified, and even considered as a boon for the inhabitants of the subject territories. Even Indian nationalism and Indian statehood were viewed through the lens of Orientalism as achievements of

imperial politics. However, since the last quarter of the 19th century, Indian historians have sought to create a historiography of India, contrasting it with the history of the country in the British interpretation. Depicting India as an active, dynamic country, they had to rely on the theoretical basis of Orientalism and such concepts as progress, rationalism, etc. [Merivirta, 2007]

Gradually, an approach began to take shape, in which historians declared the impossibility of applying European methodology to the Indian context and the need to develop a new theoretical apparatus and methods. Since the 1980s, historians of the Subaltern Studies Group have been developing alternative histories of India. In his article *Orientalism Reconsidered*, Edward Said names many scholars, primarily from post-colonial countries, who in their works depart from the tradition of universal historicism, and notes inherent to their work "plurality of terrains, multiple experiences, and different constituencies, each with its admitted (as opposed to denied) interest, political desiderata, disciplinary goals" [Said, 2014, p. 105].

In his opus magnum *Orientalism*, which was published in 1978 and caused an incredibly strong and controversial reaction in scientific circles, the author calls for the humanization of history and seeks to overcome the East-West dichotomy [Said, 1979, p. 328], which, in his view, is at the heart of Orientalism, in order to replace it with "intertwined histories and human experience" [Prakash, 1995, p. 208]. As cultural anthropologist Martin Kern perceptively observes, the battles over "history" are not about "history" at all; they are about what should be remembered and how it should be remembered, which becomes immediately apparent in societies where different groups compete to promote different memories, for example by telling different stories about the past or telling the story of the past in different ways [Kern, 2022, p. 135]. Each such substantiating historical narrative contributes to the promotion and assertion of a particular worldview and identity.

Researcher Stuart Hall notes that in all the episodes of post-colonial struggles that have so profoundly changed our world, continuing to be a very powerful driving force in the emerging forms of representation among marginalised peoples, the concept of cultural

identity, defined as one common culture, a certain collective "one true self" hiding within many other, more superficial or artificially imposed identities, has played a decisive role [Hall, 2015, p. 223]. In the Indian context it appears fair to claim that it was the ancient Indian epics that became the ideological core around which the formation of the *pan-Indian identity* took place during the period of anti-colonial struggle.

1.2.2 Rethinking national identity in the literature of post-colonial India

One cannot but agree with the words of literary scholar Gayatri Chakravorty Spivak that to ignore the role of literature in the production of cultural representation is very difficult [Spivak, 2014, p. 243]. Researcher Edward Said, who himself received education in the field of literary studies, draws attention to the fact that it would be extremely unfair to separate literature and culture from politics and history, and emphasises the need to study them in combination. In his articles, he cites various works of Orientalists, which contributed to the creation of an incorrect and distorted, from his point of view, picture of the East-Orient. Later images of the East, shaped by Western authors, served to affirm, justify, and spread the imperial ambitions of Western colonisers. Thus, according to Said, literary texts represent one of the immediate instruments of colonisation [Hamadi, 2014, p. 41] and of the formation of *colonial identity*. From the point of view of the mechanism of identity formation, the true identity of the exploited native population was deliberately changed, so that the people who were exploited would respond positively to the imperial project [Ghosh, Abdi, Naseem, 2008, p. 58]. According to the Australian post-colonial theorist Bill Ashcroft, the domination of imperial history leads to its adoption as the accepted narrative, and it is often the task of literature to rewrite this narrative [Ashcroft, 2014, p. 13].

The novel in English, where the leading trend was initially realism, became "the field" for Indian literary works of this type. Realism as an artistic current is primarily focused on the linearity of the narrative, based on the ideas of progress and rationality – in these features it is akin to historiography. To overcome these limitations, Meririvirta

points to the need to experiment with both the content and the form of the work, and also notes that the formation of currents such as magical realism and postmodernism in the second half of the 20th century largely contributed to the renewal of the traditions of classical realism and rationalism, which were in the past characteristic of the Indian English-language novel [Merivirta, 2007, p. 8].

The disillusionment caused by the State of Emergency introduced by Indira Gandhi in India in 1975-1977⁶⁶ gave impetus to the appearance of a whole series of novels, associated with the desire to comprehend this difficult period in the history of India from different positions [Merivirta, 2007, p. 5]. In 1981, the novel *Midnight's Children* by British writer of Indian origin Salman Rushdie was published and received wide acclaim. According to Edward Said, Salman Rushdie's works are consciously written in defiance of cultural stereotypes and established ideas [Said, 2014, p. 105]. Linda Hutcheon defines the novel *Midnight's Children* as a work of "historiographic metafiction"; such works "are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages" [Hutcheon, 2003, p. 5]. By virtue of employing parody, novels of this category aim not only to restore history and memory, but also "to put into question the authority of any act of writing by locating the discourses of both history and fiction within an ever-expanding intertextual network that mocks any notion of either single origin or simple causality." [Hutcheon, 1989, p. 11-12]. Notably, as Rushdie himself noted, while it was primarily the novel's fantastical and surrealist elements that attracted Western critics and readers, in India "it was received as a historical novel" [Cit. ex Dalmia, Sadana, 2012, p. 132].

While some of the English-language Indian authors continued their creative work within the framework of the current of realism (for example, Vikram Seth), many others picked up the trend, launched by Salman Rushdie, writing within the currents of magical realism and postmodernism, filling the English language with the rhythms of Hindustani, using a fragmentary style of storytelling that activates various concepts of India and

⁶⁶ The State of Emergency was introduced by Indian Prime Minister Indira Gandhi under the pretext of economic, social and political problems in the country, in the absence of a united opposition [Klieman, 1981, p. 244].

"Indianness" as such; among them are the novels *The Trotter-Nama: A Chronicle*, 1988 by Irvin Allan Sealy, *The Great Indian Novel*, 1989 by Shashi Tharoor, numerous novels by Amitav Ghosh and Rohinton Mistry. In these works, the idea of India and its history are considered from different perspectives, and the traditional postulates of historiography are questioned [Merivirta, 2007, p. 9].

The linking of layers of Indian history with individual experience has become a central theme for many works of postcolonial literature [Dalmia, Sadana, 2012, p. 132]. Researchers point to the dialectical relationship that exists between *social and personal identity* [Ghosh, Abdi, Naseem, 2008, p. 57]. Certain social traits characterise each person, affirming their belonging to a certain group. At the same time each person has individual traits or characteristics that identify them on a more personal level. Whereas individual identity determines a person's character, their social identity determines their traits, common with other members of this group [Ghosh, Abdi, Naseem, 2008, p. 57-58].

Thus, the postcolonial novels of Indian authors, while being individual authors' works, carry a number of common features, such as self-reflexivity, relativism, which can be explained, on the one hand, probably by the fact that these writers oriented in their creative process toward a specific work, namely, the novel *Midnight's Children* by Salman Rushdie, and on the other hand, by the belonging of these authors to a common cultural context and modification of Indian identity. At the same time, it would be imprecise to attribute all of them to one modification of identity, since while Rushdie's creative works can be considered as an individualised product of hybrid – diasporal, emigrant – identity, while the works, for instance, of Shashi Tharoor are characterised, rather, by the adherence to pan-Indian identity [Maretina, Chelnokova, 2015]. Analysis of differences in approaches to the mythological and historical heritage of India, vision of its past, present and future in the works of these authors as a result of their correlation with various modifications of identity, is carried out in section 1.4 of the present study.

The language of Indian postcolonial novels is English – a language that is perceived by most Indians today primarily as global, and not as a colonial or postcolonial language. The role of the English language increased dramatically after the introduction of the

Minute on Education in India by Thomas B. Macaulay in 1835, according to which the upper strata of Indian society were given access to education in English. This decision served the needs of the colonial administration and led to the formation of a stratum, separated from the major population of the country [Evans, 2002]. Thus, Mahatma Gandhi saw in English another factor that split Indian society. Only gradually did the English language become part of the multilingual consciousness of some Indian writers [Dalmia, Sadana, 2012, p. 130]. Today the English language has become a part of the Indian, primarily urban, reality, where it continues to exist side by side with numerous regional languages and dialects, and its knowledge is considered by many as a path to a better life.

Literary scholar Dennis Walder notes that one of the most striking tendencies in the Indian novel in English is the desire to "return to oneself" one's own national history [Walder, 1998, p. 103]. According to Assmann, societies require the presence of the past in their present, first of all, for the purposes of self-identification [Assmann, 2022, p. 142]. Thus, writers, following historians, have sought in their works new ways of presenting the past and offer an alternative to European historical discourse. Many English-speaking Indian authors in the 1980-90s made their attempts at writing historical narratives, striving to rethink and give their own treatment to such concepts as "Indian nation", as well as "Indianness" (which can be most probably interpreted as *Indian identity*). One of such novels is *The Great Indian Novel* (1989) by Shashi Tharoor, which will be examined in more detail in the following sections.

1.3 *The Great Indian Novel* by Shashi Tharoor

1.3.1 Composition

The Great Indian Novel is the work of **Shashi Tharoor** (b. 1956), prominent Indian politician and writer. For many years he worked in the United Nations, after which he headed the Ministry of Labor Resources Development of Kerala, his native state.

Tharoor is the author of many articles, fiction and nonfiction works on India, its cultural and historical heritage and place in the modern world. *The Great Indian Novel* is the fourth work of the writer, in which he combines two grandiose stories: the *Mahabharata* and the history of India of the 20th century. This large-scale undertaking was carried out using a variety of stylistic, linguistic and artistic techniques, which will be examined in the following sections.

Fabula of the *Mahabharata* is used by Tharoor as a framework for his novel. According to the author, the *Mahabharata* evokes such a response in contemporary society that it is in it that he saw the best embodiment of the idea of a book he wanted to write about the forces that created (and almost destroyed) India [Oubre, 2017].

Tharoor's novel is kaleidoscopic and replete with references and allusions. In the title of the novel one can already find a double allusion. According to the author's own explanation, the name *The Great Indian Novel* was chosen by him out of respect for the primary source of inspiration, the ancient epic *Mahabharata* [Tharoor, 1989, p. 6]. Besides this, the name is an allusion to the concept of the "Great American novel"⁶⁷, which is often historically defined as "the American response to the national epic", the most significant "matrix" text for a particular cultural identity. Thus, *The Great Indian Novel* can be considered at the same time as an interpretation of the Indian national epic – the *Mahabharata*, and as a kind of answer, as well as a challenge to the tradition; as a dialogue and debate between the historical heritage and the modern era. This view is also confirmed by the structure of the novel itself, by what correspondence Tharoor finds to the books of the *Mahabharata*. There are eighteen chapters in the novel, same as books-*parvas* of the *Mahabharata*. Meanwhile all the chapter titles of the novel contain allusions, primarily, to the important novels of the colonial and postcolonial period, dedicated to India.

⁶⁷ The concept of the "Great American Novel" is the idea of a novel that stands out both in form and in content as the most accurate transmission of the spirit of the time in the United States; it is a masterfully written work that represents a serious milestone in the development of American literature. This is a peculiar exemplar of the literary style, themes and trends of the time of writing the novel. The Great American Novel should reflect and faithfully and accurately convey the existing American reality at the time it is described (which, however, may differ from the time of writing the novel itself). It should be a peculiar (rather wide) cross-section of the life of the American society, its customs, habits and traditions.

The first chapter of the novel is titled *The Twice-Born Tale*, which refers the reader to the initiation tradition adopted in Hinduism, called the "second birth", when at the age of five to ten years boys from the three upper castes were initiated into adult life. After this the individual became a full member of society and received a new name. In this context, the *Mahabharata* appears as an innocent child, its birth being the true birth, "the very first": the first chapter of the *The Great Indian Novel* is called *The Twice-Born Tale*, apparently in contrast to the title of the first book-parva of the *Mahabharata* – *The Book of the Beginning* (*Ādiparva*). Thus, *The Great Indian Novel* is the story that has passed through the ritual of initiation, "born again". The story told by character-narrator Ved Vyas⁶⁸, like a person, is born, undergoes initiation, and, having received a new name, enters adult life.

In the first chapter of the novel Ved Vyas, an eighty-eight-year-old Indian politician in retirement⁶⁹, begins to dictate his memoirs: he is the son of Satyavatī, a daughter of a fisherman, seduced by sage Parāśara. Ved Vyas very accurately recounts the beginning of the *Mahabharata*, introducing into the narrative the son of King Shantanu Ganga Datta⁷⁰, blind Dhritarashtra and pale Pandu, his sons, born of the queens Ambika and Ambalika. With all the richness of the novel's mythology and the variety of myths woven into the narration, history in Tharoor work serves not only as a background, but constitutes part of its content [Merivirta, 2007, p. 10]. Epic events here are intertwined with historical events and complement each other.

The second chapter is called *The Duel with the Crown*, which title carries an allusion to the novel by Paul Scott *The Jewel in the Crown*, 1966. This novel by Scott is included in the tetralogy *The Raj Quartet* and tells about the last years of British rule in India. In the second chapter of the novel, in Hastinapur the regent of Dhritarashtra and

⁶⁸ Ved Vyas (lit. "Vedic Vyasa") – the prototype of the character-narrator is Ancient Indian sage Vyasa, the legendary author of the *Mahabharata* and the compiler of the Vedas.

⁶⁹ Age of Ved Vyas can be explained by the fact the year when Tharoor finished working on the novel, as his character-narrator was born simultaneously with the beginning of the 20th century, and the writer finished his novel in 1988. Thus, three time layers are combined in the novel – the mythological past, the historical past and the present.

⁷⁰ Ganga Datta (lit. Given by Ganga) in *Mahabharata* is one of the epithets of Bhishma. On the other hand, Ganga Ji sounds similar to Gandhi Ji.

Pandu and their tutor becomes Ganga Datta (also respectfully called Ganga Ji), in whose figure it is easy to recognize the leader of Indian nonviolent resistance, Mahatma Gandhi (Gandhi Ji). Ganga Datta learns of the sufferings of the peasants in Motihari and comes to their aid, thus winning his first victory in the fight against the British government that rules India. In the novel Tharoor recounts in detail the whole history of the opposition of Mahatma Gandhi and the colonial authorities, artistically transforming it – he changes names and individual details. Thus, the Salt March⁷¹ turns into the Mango March, Amritsar massacre⁷² in the Jallianwala Bagh – into the Hastinapur massacre in the Bibigarh Gardens, etc.

The title of the third chapter, *The Rains Came*, refers to the work of the same name by Louis Bromfield, an American writer of the first half of the 20th century, at the centre of which is a love story unfolding in Ranchipur between an Indian man and a British woman. In this chapter, Ganga Datta finds wives for Dhritarashtra and Pandu: Gandhari for the blind prince and Kunti and Madri for Pandu. As a result of excessive infatuation with his wives, Pandu soon develops extensive coronary thrombosis, because of which he can no longer enjoy female society, and he orders his wives to find themselves partners in order to birth heirs-sons from them.

All the vicissitudes of Pandu's personal life are described by Tharoor in a humorous manner, partly in verses. The author often resorts to satirical poetry when he wants to emphasise the ironic attitude to the events described.

Kunti confesses that she already has a son from Hyperion Helios⁷³, a foreign magnate, who once stayed at her father's house, but they cannot make this son the heir, since he was born to Kunti before marriage. Kunti and Madri do not choose deities, as in the *Mahabharata*, but people, personifying the qualities represented by these deities.

⁷¹ The Salt March of Mahatma Gandhi is an incident of non-violent struggle with colonial powers in India: in 1930 M. K. Gandhi with his followers went on foot from Ahmedabad in Gujarat to the shore of the Arabian Sea, where they began evaporating salt from seawater as a sign of protest against the colonial salt monopoly.

⁷² Amritsar massacre (also known as Jallianwala Bagh massacre) is the massacre by English detachments of a peaceful Indian rally in Amritsar on 13 April 1919.

⁷³ Word play: in Mahabharata, father of illegitimate son of Kunti, Karna, is Surya, Hindu solar deity. In the novel by Tharoor her partner's name is Hyperion Helios; Hyperion and Helios are solar deities in Ancient Greek mythology.

Kunti gives birth to Yudhishtir (his father is a judge, well known for his principledness), Bhim (his father is Major Vayu from the court guard) and Arjun (his father is divine Brahmin Devendra Yogi). Madri seduces the two Ashvin twins⁷⁴, which results in the birth of twin brothers, Nakul and Sahadev.

Title of the fourth chapter *A Raj Quartet* contains a direct allusion to Paul Scott's tetralogy with almost the same title, differentiated only by the article (*The Raj Quartet*). In this chapter, Hastinapur was annexed by the British government, which deprives the institution of hereditary power of political meaning. At this time there is a rumour that Ganga Datta will speak to people in the Bibigarh Gardens (the name of the place is another allusion to the novel *The Jewel in the Crown* by Paul Scott, where part of the story takes place in the Bibigarh Gardens). However, on the orders of the British government, the soldiers opened fire at the unarmed crowd, which had gathered to listen to Ganga Ji. With the support of Ganga Datta, the Kaurava Party, which fights for the independence of India, is gaining more and more strength in the country.

According to researcher Christopher Hitchens, the tetralogy *The Raj Quartet* conveys very well the combination of guilt and pride that many British subjects felt after India gained independence [Hitchens, 2022, p. 182]. In his novel, periodically appealing to Paul Scott's famous tetralogy, Tharoor apparently strives to argue and dialogue with the empire on behalf of its former colony, opposing post-imperial subjectivity to postcolonial subjectivity.

Title of the fifth chapter *The Powers of Silence* represents allusion to Paul Scott's novel *The Towers of Silence*, 1971 (the third novel of the tetralogy *The Raj Quartet*). This chapter describes events that have an undeniable resemblance to the campaigns of nonviolent resistance that Mahatma Gandhi conducted in 1917-1918, i. e. the *satyāgrahas*⁷⁵. Then Mahatma Gandhi organised two satyagrahas: in Champaran (Bihar)

⁷⁴ In *The Great Indian Novel* the names of the twins differ by one letter: Ashvin and Ashwin.

⁷⁵ Satyāgraha is the tactic of nonviolent struggle for independence in India during the period of British colonial rule. Developed by Mahatma Gandhi at the beginning of the 20th century.

and in Kheda (Gujarat), where he fought with the British government for the reduction of taxes for the peasants.

In the novel Tharoor recounts how not far from Calcutta, in the village of Budge Budge, there is a strike of workers of a shoe factory – they demand a raise in their wages. Ganga Ji together with Sarah Moore, sister of the factory manager, supports the workers. He manages to achieve the goal without resorting to violence, by going on hunger strike.

The sixth chapter, *Forbidden Fruit*, tells about the Mango March⁷⁶ of Ganga Ji, in which the biblical story of the forbidden fruit appears in an unusual – Indian – context. The British government introduces a tax on mangoes in India. The people of India revolt against the new tax, Ganga Datta leads the march to the mango grove, and plucks the first fruit.

The seventh chapter *The Son Also Rises*⁷⁷ describes the ascent up the career ladder of the premarital son of Kunti, Muhammad Ali Karna⁷⁸. Ved Vyas drastically changes the story of the epic hero Karna: the first-born of Kunti was adopted by a Muslim family of a chauffeur working for the magnate Indra Deva, and earned his name when he circumcised himself. Subsequently, when under the leadership of Karna and with the support of British agents, the north-west part of India would be separated from the country, it would be called Karnistan – the Hacked-off Land⁷⁹.

The title of the eighth chapter *Midnight's Parents* contains an allusion to the novel by Salman Rushdie *Midnight's Children*, 1981. The famous novel by Rushdie tells about children born at the same time as India gained independence, in the chapter of the *The Great Indian Novel* we see the "parents" in action, i.e. the leaders of the movement for independence and the future heads of the Indian state.

⁷⁶ Another allusion to the Salt March of Mahatma Gandhi. In 1930, the British government imposed a tax on salt in India, which caused outrage across the country. Mahatma Gandhi led a march to the seashore, where he, along with other participants in the demonstration, began to evaporate salt from the water. The Salt March had great psychological significance for Indians and gave impetus to new protests all over India.

⁷⁷ Allusion to the novel by Ernest Hemingway *The Sun Also Rises*, 1926.

⁷⁸ This figure combines the features of the epic Karna, the eldest brother of the Pandavas, and Muhammad Ali Jinnah – the founder of Pakistan.

⁷⁹ Allusion to the name of the state Pakistan (Urdu: Pākistān – "land of the pure"), which was formed at the time of the Partition of India in 1947.

Little Priya Duryodhani⁸⁰ reveals her brutal tendencies: on her birthday she tries to poison her cousin Bhima. For the first time on the pages of the novel appears Jayaprakash Drona, the mentor of the young Pandavas. Meanwhile, in the Kaurava Party, there is an intense competition for the post of the party president between Pandu and Dhritarashtra, with the latter actively supported by Ganga Datta. And yet Pandu becomes the president.

The title of the ninth chapter *Him – Or, the Far Power Villan* contains references at once to two works, which plots unfold in India: the novel by Rudyard Kipling *Kim*, 1901, and the novel by M. M. Kaye are *The Far Pavilions*, 1978. The chapter tells about Pandu: due to the actions of Ganga Ji, he loses the post of the party president and subsequently joins the Japanese Nazis. After his formation is shattered by the British, Pandu together with Madri escape India on a plane. During the flight, he, despite the doctor's orders, indulges passion in the arms of Madri and dies of a heart attack. At this moment the plane is hit by the British, and Madri burns together with the plane.

This episode is a reworking of the story of the demise of the epic Pandu. In the *Mahabharata* Pandu was cursed by a Brahmin, and was to die the very moment he touched the woman with passion. In the end, Pandu, having succumbed to the temptation of touching Madri, dies. During his funeral, Madri ascends the funeral pyre.

Title of the tenth chapter *Darkness at Dawn* has an allusion to the novel by Arthur Koestler *Darkness at Noon*, 1940, which describes the era of mass repressions in the USSR (although the name of the state is not directly indicated). In this chapter a complex political situation in India on the eve of the acquisition of independence is conveyed. Drona teaches the Pandavas and his son Ashvathamana the art of war and terror. After the Kaurava Party bypasses the Muslim Group at the elections, Karna offers the winning party to form a coalition with him, but Dhritarashtra and Ganga Ji decline.

At this time, the Viceroy of India declares war with Germany, not taking into account the opinion of the local governments, formed by the Kaurava Party. After this, they leave their posts en masse, and power in the provinces passes into the hands of the

⁸⁰ In this figure, the features of the epic leader of the Kauravas Duryodhana and the Prime Minister of India (1966 – 1977, 1980 – 1984) Indira Priyadarshini Gandhi are combined.

Muslim Group. Ganga Ji announces the beginning of the Quit India Movement, the leaders of the Kaurava Party end up in prison, and the Muslim Group declares the course for the creation of a separate Muslim state – Karnistan.

In the title of the eleventh chapter *Renunciation, – Or, the Bed of Arrows* the first part refers, most likely, to *saṃnyāsa* – the renunciation of material life, practised by some of the Brahmins in Hinduism; the second part of the title is an allusion to the story of Bhishma's death in the *Mahabharata*. No one could overcome Bhishma Gangadatta in the battle of Kurukshetra, but when Shikhandi (reincarnated princess Amba, who magically changed gender) appears on the battlefield, Bhishma refuses to fight with the warrior, who formerly was a woman. From behind Shikhandi, Arjuna shoots arrows into Bhishma, and the latter dies on the bed of arrows.

In India a new Viceroy, Bertie Drupad, is appointed. His name contains an allusion to king Drupada, brother-in-law of the Pandavas in the *Mahabharata*, as well as Louis Francis Albert Victor Nicholas Mountbatten, the last Viceroy of British India. Bertie Drupad declares the intention of the British to leave India on 15 August 1947 and works on demarcating the borders between the future India and Karnistan.

Soon after India's independence and its partition, Amba, who has had a gender change operation, poses as Shikhandi and fulfils her revenge by killing Ganga Datta.

The title of the twelfth chapter *The Man Who Could Not Be King* contains an allusion to the story by Rudyard Kipling *The Man Who Would Be King*, 1888. In this chapter of the novel "the man who could not be king" appears to be Maharaja of Manimir⁸¹ – the principality, which is located on the border between India and Karnistan. India almost manages to annex Manimir, but Dhritarashtra, now Prime Minister of India, seeking to prevent bloodshed, calls the UN, which only complicates matters. The situation thus remains unsolved.

⁸¹ Manimir is an allusion to Kashmir: "Mani" and "Kash" are pronounced equally with English. Money, cash – both mean "money".

On January 26, 1950, when India was declared a republic, a daughter was born from an illegal relationship between Dhritarashtra and Georgina, wife of Berti Drupad⁸². The girl is given to an adoptive family, and she receives the name Draupadi Mokrasī.

In the title of the thirteenth chapter *Passages through India* there is an allusion to the novel by E. M. Forster *A Passage to India*, 1924. In the chapter Drona, together with his son Ashwathama and the Pandavas, travels to the rural areas of the country in order to lead "constructive work" there. Knowing that Priya Duryodhani is plotting evil plans against the Pandavas, their counsellor Vidur hides them in the woods together with Kunti. Meanwhile, Karna dies while trying to pull from the mud his car's wheel.

The title of the fourteenth chapter *Rigged Veda* contains a play of words: *Rigged Veda* sounds similar to *R̥gveda*⁸³. The Pandavas together with Kunti stay in a small hotel, which owner Purochan Lal turns out to be a follower of Priya Duryodhani. On the request of Duryodhani, he tries to burn them together with the hotel, but Vidur warns them with the help of a coded telegram, as a result of which only Purochan Lal himself dies in the fire. Everyone considers the Pandavas dead, while they travel through India, helping the oppressed and restoring justice. Bhīm rescues the beautiful Hidimba from her cruel brother and marries her, and soon together they have a son Gkhatotkach.

In the meantime, Dhritarashtra and Kanika, the Indian Minister of Defence, decide to annex the Portuguese colony of Comea⁸⁴. While they annex Comea, the People's Republic of Chakra annexes Tibia⁸⁵ together with part of Indian territory. This news breaks Dhritarashtra's heart, and he dies.

The title of the fifteenth chapter *The Act of Free Choice* is an allusion to a historical event: the territory of Western New Guinea was annexed by Indonesia in 1969 according to the Act of Free Choice, the legality of which is not universally recognized.

⁸² This story has some basis in reality: in the middle of the twentieth century in India there was a rumour that Jawaharlal Nehru and the wife of Lord Mountbatten were in love.

⁸³ *R̥gveda* is an ancient sacred text of Hinduism, Veda of the hymns.

⁸⁴ Comea is an allusion to Goa. There is a play of words: "go" is substituted with "come" in the word "Goa".

⁸⁵ Allusion to the annexation of Tibet by China in 1959: People's Republic of Chakra is an allusion to the People's Republic of China, Tibia is an allusion to Tibet.

The Prime Minister of India appoints "honest but limited" [Tharoor, 1989, p. 310] Shishu Pal. Soon he dies of a stroke, and Priya Duryodhani takes over.

Ved Vyas seeks a husband for Draupadi, whose father left nothing for her in his will. Both Ved Vyas and Draupadi set their choice on Arjuna. Bhim calls Kunti to share the happy news of the upcoming wedding of her younger son. Jokingly he calls Draupadi a "surprise" that the Pandavas prepared for their mother. However, Kunti does not need any surprises and, not knowing what she is talking about, she asks the Pandavas to share this "surprise" together between themselves. Thus Draupadi becomes the wife of all the five Pandava brothers. However, Arjuna finds it difficult to maintain his loyalty to her, and soon he marries once more – to Subhadra, the sister of his best friend Krishna, a young secretary of the Kaurava Party faction in the South.

The first part of the title of the sixteenth chapter *The Bungle Book – Or, the Reign of Error* is an allusion to *The Jungle Book*, 1894, by Richard Kipling, the second one most likely refers to the historical events of *the Reign of Terror*⁸⁶ (from September 5, 1793 to July 27, 1794) – the period of violence that followed the beginning of the French Revolution.

The President of India, Dr. Mehrban Imandar, dies. By a narrow margin, a protege of Priya Duryodhani is elected for the post. Now all the power is concentrated in her hands, and she divides the Kaurava Party, creating the Kaurava Party (R) and the Kaurava Party (O)⁸⁷.

Meanwhile, Jarasandha Khan, the military dictator ruling in Karnistan, suddenly decides to hold elections. The election is won by the party representing the Gelabins⁸⁸ of East Karnistan. The result of the elections are annulled, the government sends troops into East Karnistan. Priya Duryodhani enters the conflict on the side of the Gelabins, with her help the Gelabins win the war and form a new national state. The victory of Priya

⁸⁶ Words play: "the Reign of Terror" and "the Reign of Error".

⁸⁷ Kaurava Party (R) ("R" – real) and Kaurava Party (O) ("O" – official or old guard).

⁸⁸ Word play: Gelabin is an allusion to the Bengali. In December 1970, the Awami League won elections in East Pakistan in favour of autonomy. But the government of Pakistan refused to hand over to it the power in East Pakistan and imposed martial law there.

Duryodhani in the war with Karnistan dramatically increases her popularity in India, but her regime becomes increasingly harsh.

The title of the seventeenth chapter *The Drop of Honey – A Parable* refers the reader to an eastern parable *The drop of Honey*. In this parable, one accidentally spilled drop of honey led to a bloody war between two states. In *The Great Indian Novel* the court finds Duryodhani guilty in violation of her election campaign. This prompts her to declare The Emergency in the country and claim dictatorial authority. Subsequently, she begins mass arrests of her opponents.

The last, nineteenth chapter is called *The Path of Salvation*. Priya Duryodhani calls elections in the country. A large-scale and intense election campaign begins. Arjun hesitates whether he should fight with his aunt and the country's legitimate prime minister, Priya Duryodkhani. Krishna, who at the request of Ved Vyas leads the campaign of the opposition, persuades his friend to enter the political battle. Krishna's address to Arjuna is composed in a verse form and represents an obvious reference to the *Bhagavad Gita* of the *Mahabharata*.

Elections are won by the opposition. However, due to its internal differences, in the next elections the coalition loses to Priya Duryodhani, and she regains power.

As in the last book of the *Mahabharata*, the Pandavas with Draupadi go to the mountains to part with life there. Krishna falls first, before reaching the bottom of the mountain, punished for refusing to participate in the political battles that tore India apart. Then Draupadi weakens, then the young Pandavas die. Only Yudhishtir reaches heaven and meets there face to face with the god Dharma⁸⁹ – this meeting evolves into a heated debate about the essence and meaning of dharma.

Waking up from the dream in which Ved Vyas saw the last episode of the novel, the character-narrator decides that he has told the whole story unfaithfully, and must begin his story anew, which he does.

⁸⁹ Dharma is a deity, personifying world moral law, higher justice (*dharma*).

The narration in the novel is given in the first person, and the plot line is punctuated by comments and explanations that Ved Vyas gives to his secretary Ganapathi⁹⁰. With these unexpected interpolations, framing "a story within a story", Tharoor creates a resemblance of the form of the frame story⁹¹, characteristic of the Indian literary tradition [Grintser, 1982].

1.3.2 Figurative system

It can be said that all the personages of *The Great Indian Novel* have a "double birth" or a "double genealogy". Similarly to the epic heroes who, according to their patronymics, have both earthly and "heavenly" ancestry [Neveleva, 2010, p. 22], most of the personages of *The Great Indian Novel* have an earthly and "epic" genealogy: in one figure, the hero of the ancient epic and the political figure of India are embodied. The archaic myth is superimposed on the political myth.

The heroes of Tharoor are "unequal": if some of them (primarily, the older generation) combine the figures of the heroes of the *Mahabharata* and real historical figures of India of the 20th century, then others (mainly the younger generation) have no basis in the history of modern India, and represent allegories of the various authorities of the newly formed country. So, while older characters have analogues in modern times (Ganga Ji / Mahatma Gandhi, Dhritarashtra / Jawaharlal Nehru, Pandu / Subhas Chandra Bose⁹², Drona / Jayaprakash Narayan⁹³, etc.), of the Pandavas, only Yudhishtir corresponds to Morarji Desai, the fourth Prime Minister of India; Karna Ali Jinnah combines the figures of Karna and Muhammad Ali Jinnah; in Priya Duryodhani, the figures of Prime Minister Indira Gandhi and of the first-born son of Dhritarashtra, the insidious Duryodhana, are combined.

⁹⁰ Ganapathi is the southern version of the name of the elephant-headed god Ganesha, who, according to legend, wrote the *Mahabharata* under the dictation of the divine sage Vyasa.

⁹¹ The frame story is a genre characteristic of the Indian literary tradition, in which heterogeneous stories are combined into one whole through a connecting narrative frame.

⁹² Subhas Chandra Bose was one of the leaders of the Indian independence movement; in order to fight the British colonialists, he cooperated with the Germans, then with the Japanese.

⁹³ Jayaprakash Narayan was the leader of the opposition to Indira Gandhi.

Draupadi Mokrasi (D. Mokrasi) is the living embodiment of Indian democracy. She is born on January 26, 1947, the day India was declared a republic. The role of Draupadi's character in the concept of the novel is revealed through separate italicised sentences interspersed with the text of the sixteenth chapter of the novel. The chapter begins with Priya Duryodhani winning the election, after which she begins to increasingly concentrate power in her hands and pursues an ever more harsh policy of nationalisation and centralization. All these changes directly affect Draupadi's health – gradually a still beautiful woman begins to get fat, is attacked by bouts of fever and dizziness, and soon she is diagnosed with asthma. At this time, Priya Duryodhani reaches the peak of her power; "Queen-Empress, anointed a hundred years" [Tharoor, 1989, p. 352], the character-narrator calls her. He compares her indisputable power with luxurious clothes, unequivocally reminiscent of the new clothes of the naked king. "The Empress's new clothes shone so brightly, so dazzled the eyes of her observers, that it was impossible to say what they were made of or whether they were made of anything at all" [Tharoor, 1989, p. 352]. But then those clothes start to unwind. In this episode, Tharoor combines two references at once: to the well-known idiom "The emperor has / wears no clothes" (in the Russian version "The king is naked!") from the fairy tale of Hans Christian Andersen *The Emperor's New Clothes* and to the scene of the insult of Draupadi from the *Mahabharata*, where they try to rip off her sari; the full disclosure of the second allusion occurs in the retelling of the dream of Ved Vyas.

Throughout the novel, Ved Vyas regularly dreams. In his dreams, he sees the characters of *The Great Indian Novel*, but in an uncharacteristic setting and unexpected roles. Dreams seem to transfer him to a parallel reality – the space of the *Mahabharata*, the reality of an ancient myth that exists simultaneously with the modern myth. These two realities periodically intersect, complementing and enriching each other. In his dreams Vyas sees episodes that are key to the plot of the *Mahabharata*, referring us to the traditions and ideas of Ancient India. Thus, in his dreams, the character-narrator

becomes a witness to Draupadi's *svayamvara*⁹⁴, the game of dice between Shakuni and Yudhishtir and everything that followed it, Yudhishtir's conversation with the god Dharma, etc. However, the images that he sees are not direct quotations from the *Mahabharata*, but reach us like a "distorted signal".

Thus, a certain dialogue, interrupted by interference, is built between the mythical and the recent past, each of which is an important element of the cultural memory of the Indians. It is these and similar elements of cultural memory that help to tie together the idea of a collective supra-individual identity. Common supra-individual memory unites individuals of the same community, being passed down from generation to generation and wandering from work to work.

In a dream, Ved Vyas witnesses a game of dice initiated by Duryodhani at the instigation of Shakuni. It is noteworthy that in Tharoor's novel there is a clear analogy between Shakuni and Siddharth Shankar Rai, who was minister of West Bengal under Indira Gandhi; Rai was also her closest assistant and adviser.

Yudhishtira, with accordance to the *Mahabharata*, loses to Shakuni, and loses his power, and brothers, and Draupadi. The story comes to the tragic climax when Dushasana, on the orders of Duryodhani, tries to rip off Draupadi's clothes. In the *Mahabharata* and in the novel of Tharoor, Draupadi, under the influence of Krishna's magic, gets an inexhaustible number of clothes, and Dushasana cannot take them all off. In the novel of Tharoor, this episode takes on additional significance: the face of Krishna appears on the ceiling of the hall, and he addresses Duryodhani: "In our country, she [Draupadi] will always have enough to maintain her self-respect. But what about yours?" [Tharoor, 1989, p. 382]. One can interpret Krishna's words in such a way that democracy, which allegory in the novel serves the figure of Draupadi, in India, despite all the difficulties that fall to its lot, is still protected from the lawlessness that is happening in the country, and in the end must survive. The omnipotence of Priya Duryodhani, who

⁹⁴ *Svayamvara* (lit. "one's own choice") is a wedding ceremony in which a girl chooses her groom from among the suitors who must prove their military skill. It was practised by many nomadic peoples of Northwestern India, in the epic it is common among the Kṣatriyas, it is mentioned as a privilege of the royal house.

violates democratic principles, is not as stable as it seemed. This dream of Ved Vyas is the turning point of the novel, after which the situation in the country changes; Duryodhani loses the next election, the opposition comes to power.

In his penultimate dream, Ved Vyas witnesses the Great Exodus of the Pandavas, Draupadi and Krishna in the Himalayas (in the *Mahabharata*, Krishna dies earlier, mortally wounded in the heel by a hunter). The first of them to fall is Krishna, who can no longer walk because of a deep wound in his heel. As the character-narrator explains, "he could have prevented all this, but he chose not to act. <...> India has too many Krishnas. His brilliance burned itself out without illuminating the country" [Tharoor, 1989, p. 414]. This is another allegory character: Tharoor's Krishna represents the young and talented minds of India, who preferred comfort and inaction to the struggle for democracy and freedom.

1.3.3 Genre specificity of the novel

The history of India in the 20th century is presented in *The Great Indian Novel*, primarily from a political point of view, the author includes in the narrative all the main events that took place in India during this important period of its history; his own position is clearly traced in the novel.

It should be noted that the politicisation of literature is one of the most characteristic features of the development of world literature in the twentieth century, especially in its last decades [Gavryushina, 2006, p. 55]. Politics has gradually become an important element in the sphere of interests and consciousness of almost every person, and accordingly, it has found its wide reflection in literature.

The process of politicisation can be noted in many literatures of the world, and Indian literature has not escaped this process. Moreover, the political orientation of Indian literature is typical not only for the last decades, but has been present in it throughout the twentieth century.

Along with the politicisation of prose, the formation and selection of special artistic means to reflect political reality took place. Gradually, in the genre of the novel, its special variety was formed – "*the political novel*" [Gavryushina, 2006, p. 57].

The concept of "the political novel" implies a special type of conflict that is associated with a political situation; a special type of hero – he has to be actively involved in politics; the scale of events, as well as a certain way of artistic depiction of the political engagement of the characters or the author himself. Many Indian novels written in the twentieth century and conditioned by the history of the country can be attributed to this genre; for example, such works by Premchand as *Playground* (*Raṅgbhūmi*, 1932), *The Gift of Cow* (*Godān*, 1936) and Yaśpāl's novels *Traitor* (*Deśadrohī*, 1943), *False Truth* (*Jhūṭhā sac*, 1958-60), novels by Mannū Bhaṇḍārī *Feast* (*Mahābhoj*, 1979), etc. These novels are different in their subject matter, but in each of them attention is focused on a certain political event or situation. Thus, in Premchand's novel *The Gift of Cow*, the difficult social and economic situation of Indian peasants during the British rule is conveyed; in the novel *Traitor* Yaśpāl describes the vicissitudes of life of a military doctor fighting in the ranks of the Communist Party of India for the independence of the country; Mannū Bhaṇḍārī convincingly portrayed the dishonest methods of election campaigning by self-serving politicians in her novel *Feast*.

The initial stage of the formation of the political novel is associated with the development of the ideology of the national liberation movement, which was promoted by Indian public and political figures of the first half of the twentieth century, among which the key position was held by Mahatma Gandhi.

Tharoor's novel has all the features of a political novel: in the centre is political intrigue (and not just one), all its characters, including the narrator, are involved in the political process, the events are large-scale, the novel is full of allusions to important events in the history of India in the twentieth century, and its text abounds with political terms. If compared with other works of this type, *The Great Indian Novel* can be called "concentrated" in terms of its politicisation, as well as the volume of political reality reflected in it.

Indeed, Tharoor's novel reflects in sufficient detail the political history of India from the very beginning of the twentieth century, shows the key milestones in the formation and development of the national liberation movement, as well as the period of the first few decades after the country gained independence. In *The Great Indian Novel*, we are confronted with a kaleidoscope of political life in India at that time.

However, the political reality of the novel has some interesting features. Traditionally, every well-known political figure who left a mark in history is associated with a certain image, a complex of stable ideas, a kind of *stereotype*. These clichés are used by Tharoor in his novel, where he supplements them with his own judgement about these politicians. Thus, the first Prime Minister of India, J. Nehru, is usually recognized as an idealist in many respects; in the novel by Tharoor, the image of Nehru merges with the image of the blind king Dhṛtarāṣṭra. His daughter, Indira Priyadarshini Gandhi, is considered an extremely uncompromising (according to other views, cruel) politician; in the novel by Tharoor, Priya Duryodhani, who was born contrary to the prediction that her mother would have a hundred sons, according to Ved Vyas, "will be equal to a thousand sons" [Tharoor, 1989, p. 45]. Mahatma Gandhi encouraged people to curb their passions, and in *The Great Indian Novel* Ganga Ji takes a vow of celibacy.

Tharoor not only connects the figures of political figures of India with the heroes of the *Mahabharata*, but this serves him as a means to emphasise the well-known features of these political figures, to reveal, even to highlight, stereotypes.

Thus, in the novel we are faced with a "*double myth*": traditional myth (i.e. the *Mahabharata*) and political myth (stereotypical perception of India's recent history), which are superimposed on each other, forming a very specific reality.

Satire and *irony* are some of the main artistic means used by Tharoor in *The Great Indian Novel*. Due to the use of these techniques, Tharoor, of course, could not avoid accusations of a "frivolous" attitude towards an important and traditionally respected cultural text. "*The Great Indian Novel* is, in fact, Tharoor's version of the modern *Mahabharata*, and in this sense the novel is completely devoid of the serious tone of the original. Tharoor is not interested in the epic itself, and he has no respect for the

Mahabharata. He just uses it as a frame for another story" (Ghosh, 2008, p. 28), notes Tapan Kumar Ghosh, one of the researchers of *The Great Indian Novel*. However, it should be remembered that Bhasa, the classic of mediaeval Indian drama, mentioned above, resorted to comedy in his adaptations of the epic (for instance, in *The Play about the Middle Brother*). Thus, the "frivolous" approach to rethinking plots from the *Mahabharata* is not an invention of Tharoor, but has examples in the Indian literary tradition.

The author of *The Great Indian Novel* rethinks the cultural and historical heritage of India – he includes the history of India of the last century in the narrative framework of the ancient Indian literary monument, the *Mahabharata*. Both storylines (epic and historical), despite their heterogeneity in relation to each other, are merged into one by *cross allusions*. But in *The Great Indian Novel* there is also a third time layer – modernity, in which lives, dictates his memoirs and to which addresses his story the character-narrator of Tharoor, his "*author's mask*", ironic Ved Vyas. According to the plot of the novel, Ved Vyas tells about the events of which he was a direct participant and witness. Thus, the reader receives first-hand information about everything that happened from one of the actors, which seems to reduce the distance between our time, recent history and the mythical era of the *Mahabharata*.

According to the observation of the German literary scholar Birgit Neumann, only recently a specific genre designation has been formulated for the literary texts in which the processes of memory are presented, namely "*fictions of memory*" (Neumann, 2008, p. 334). Characteristic of such works of fiction is that their content is represented by "a reminiscing narrator or figure who looks back on his or her past, trying to impose meaning on the surfacing memories from a present point of view" (Neumann, 2008, p. 335). Thus, in a literary work, one of the most common methods of conveying memories is the technique of *retrospection*⁹⁵. Events that took place in the past are remembered in the present, and are presented as memories experienced by the narrator or the hero of the

⁹⁵ Retrospection (from Latin *retro* – back and *specto* – I look) – a turn to the past, an examination of past events. The technique of retrospection in literature implies the inclusion of past events in the narrative [Nikolskaya, 2017, p. 1].

work (Neumann, 2008, p. 335-336). On the basis of these features, which are true for *The Great Indian Novel*, it seems correct to classify Tharoor's novel also belonging to the genre of "fictions of memory".

1.3.4 Ideological content

The figure of Ved Vyasa serves for the individualization and subjectivization of the myth. The character-narrator is born along with the beginning of the 20th century, as he notes himself, "I was born along with the century, a bastard, but a bastard in a fine tradition" [Tharoor, 1989, p. 19]. The story of Ved Vyasa is the history of India in the modern era, and, according to the character-narrator, this story "could become nothing less than *The Great Indian Novel*" [Tharoor, 1989, p. 18]. However, everything has its backstory, "stories never end, they just continue somewhere else" [Tharoor, 1989, p. 418]. The backstory of *The Great Indian Novel* is the *Mahabharata*; the *Mahabharata* is its first birth. The story of the Ved Vyas, like a person, is born, undergoes initiation, and, having received a new name, enters adulthood.

In accordance with the Hindu ideas about *samsāra*, the circle of rebirths to which all living beings belong, set out in the *Mahabharata*, the history of Ved Vyasa also has a cyclical nature. The outcome of this story is gloomy: the character-narrator wakes up from one of his dreams to "today's India. To our land of computers and corruption, of myths and politicians and box-wallahs with moulded plastic briefcases. To an India beset with uncertainties, muddling chaotically through to the twenty-first century" [Tharoor, 1989, p. 418]. A parallel arises with the advent of the last era according to Hindu mythological calendar – *Kaliyuga*, which is the darkest and gloomiest era. According to the cosmogonic myth, at the end of each era, Śiva destroys the universe in order to immediately create it anew. In the same way, Ved Vyas comes to the sudden conclusion that before that he was telling his story from a wrong perspective and now he must retell it again.

"They tell me India is an underdeveloped country..." [Tharoor, 1989, p. 17, 418] – Tharoor's novel begins and it ends with the same phrase, which promises the continuation of the story – or its new retelling.

Despite the fact that Tharoor retains the story of the confrontation between two royal families at the heart of the narrative, he noticeably shifts the emphasis, changes the vector along which this confrontation develops and the reason for which it began. In *The Great Indian Novel*, this is no longer the story of a fratricidal struggle for power between the Pandavas and Kauravas, but the struggle of the Kaurava Party for the independence of India, and then the confrontation between the two factions of the split party, one of which will be led by Priya Duryodhani, daughter of Dhritarashtra. The Kaurava Party personifies the Indian National Congress, and in the figure of Duryodhani, one cannot fail to see Indira Gandhi. In *The Great Indian Novel*, the plot of the *Mahabharata* and the history of modern India, interweaving, change each other and inevitably change themselves.

In his last dream, Ved Vyas sees an episode from the finale of the *Mahabharata*: Yudhishtir is the only one who reaches heaven and meets the god Dharma there. The deity congratulates him on successfully passing the tests, and then Yudhishtir reacts in an unexpected way: he begins to ask the deity about the purpose and meaning of these tests and *rebels against the interpretation of dharma that he hears from the deity*. To the words of Dharma "Life itself is worthless without dharma. Only dharma is eternal", Yudhishtir replies: "India is eternal <...> But the dharma appropriate for it at different stages of its evolution has varied. I am sorry, but if there is one thing that is true today, it is that there are no classical verities valid for all times" [Tharoor, 1989, pp. 417-418]. Thus, the eternal nature of India is affirmed, and at the same time the dynamic nature of Indian identity; the country persists, but it goes through different stages of development, and the corresponding Indian identity changes, as do the significant symbols and concepts that form it, such as dharma.

It is noteworthy that the idea of many dharmas is quite consistent with Indian philosophy and has been repeated by many thinkers. So, according to Jawaharlal Nehru,

"Without this foundation, dharma, there is no true happiness and society cannot exist. ...however, dharma itself is relative and depends on the time and the prevailing principles at the time, such as loyalty to the truth, non-violence, etc. These principles remain unchanged and do not change, but otherwise dharma – the combination of liabilities and duty – changes with the shift of the era" [Nehru, 1955, p. 109]. According to the observation of researcher Agnes Heller, the ideological content of narratives changes from one political system to another, from one era to another. The formation of identity occurs on the basis of the old cultural memory, in the process of which a choosing among its many elements takes place, while these elements of cultural memory are reinterpreted, new content and experience are poured into them [Heller, 2001, p. 140].

It appears that it is this kind of vision that forms the ideological basis of Tharoor's novel: it is no coincidence that at the end of the book *Ved Vyas*, realising that he told the whole story from the wrong perspective, seeks to immediately correct everything by retelling it anew: "I realize I have no choice. I must retell it" [Tharoor, 1989, p. 418]. It can be assumed that when Vyas finishes the new retelling, he will realise that his story is wrong again and restart it once more, because by the moment the story ends, the time and situation will change and require another adaptation of the old story.

Thus, in Tharoor's novel, the epic (which, according to Honko, is a "song of truth" or a "saga of identity" of a certain community [Honko, 1996]) is perceived as *an eternal story, which, however, cannot be told in the same way*, since the truths that fill it with change over time; thus, *only by transforming, the culture and identity of the nation live and persist*. Here the remark of researcher Wendy Doniger seems appropriate, according to which flexibility is generally characteristic of the Indian attitude towards all kinds of truth [Doniger, 1991, p. 34].

In this context, the observation of researcher Stuart Hall seems fair and relevant, according to which cultural identity "is a matter of 'becoming' as well as of 'being'. It belongs to the future as much as to the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture. Cultural identities come from somewhere, have histories. But, like everything which is historical, they undergo constant

transformation. Far from being eternally fixed in some essentialised past, they are subject to the continuous 'play' of history, culture and power. Far from being grounded in a mere 'recovery' of the past, which is waiting to be found, and which, when found, will secure our sense of ourselves into eternity, identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past" [Hall, 2015, p. 225].

On the pages of the novel, Tharoor constantly refers to the theme of *dharma* and *adharma* in relation to modern India. When it comes to new elections in the country where the choice is between the opposition and the government of Priya Duryodhani, there is a parallel between democracy and a dictatorial regime, as well as between *dharma* and *adharma*. Democracy is equated with *dharma* and dictatorship with *adharma*, and the people of India must vote and choose between them. In the centre of the plot of the *Mahabharata* is a bloody war. In *The Great Indian Novel*, the concept of battle is ambivalent: on the one hand, in the novel there is no battle on Kurukshetra, which occupies a large part of the narrative of the ancient Indian epic. On the other hand, according to the statement of Ved Vyas, the entire narrative of the novel from beginning to end unfolds on the Kurukshetra [Tharoor, 1989, p. 391]. When asked by a journalist before the elections whether these elections can be called modern Kurukshetra, Ved Vyas answers, among other things: "This election is not Kurukshetra; life is Kurukshetra. History is Kurukshetra. The struggle between *dharma* and *adharma* is a battle that our nation, and each of us in it, engages in on every single day of our existence. That struggle, that battle, took place before this election; it will continue after it" [Tharoor, 1989, p. 391].

Thus, Kurukshetra appears in the novel as a battle between *dharma* and *adharma*, which India is destined to fight forever. This consideration completes the concept of time and history in Tharoor's novel, and is comparable to the Indian conception of *yugas*. With this view of the course of the novel, its events – whether it be the election victory of Priya Duryodhani or the opposition, etc. – are realised only as temporary natural fluctuations between *dharma* and *adharma*, and not the final victory of good or evil. And the fact that the political narrative of the novel ends with the election victory of Priya Duryodhani

becomes quite understandable: "Dharma has turned full circle" [Tharoor, 1989, p. 411]. By comparing life and history with Kurukshetra, Tharoor seems to place the entire history of India, including its past, present and future, into the chronotope of the *Mahabharata* itself.

At the end of the novel, Ved Vyas speaks of India today; like various *dharmas*, there are many different Indias in the novel. What is modern India? Ved Vyas again engages in polemics with imaginary opponents: "They will say that the India of epic warriors died on its mythological battlefields, and that today's India is a land of adulteration, black-marketing, corruption, communal strife" etc. [Tharoor, 1989, p. 412]. The India of Ved Vyasa, obviously closer to the author of the novel, is "India, where epic battles are fought for great causes, where freedom and democracy are argued over, won, betrayed and lost" [Tharoor, 1989, p. 412]. Thus, Tharoor distinguishes between two Indias: India, mired in all modern vices, and India as a country of epic battles and great heroes, "the land of Rama" [Tharoor, 1989, p. 411].

According to cultural anthropologist M. L. Shub, the cultural memory is focused either on stimulating the repetition of the sacred, extremely significant event, the reproduction of the heroic, or on stimulating the ban on the repetition of traumatic experiences [Shub, 2016, p. 74]. This case can certainly be attributed to the first option.

Tharoor takes the apocalyptic picture of the beginning of *Kaliyuga* from the *Mahabharata* as an image of India today [Tharoor, 1989, p. 413]. However, there is hope for rebirth – and not just hope, but a guarantee of rebirth, which is given by the very tradition, which Tharoor refers to in his novel: *Kaliyuga* is the last, most cruel and terrible of the four yugas, it is characterised by a general decline in morality and spiritual degradation; *Kaliyuga* ends with the end of the world – *Pralaya*, and the circle of the yugas resumes, the wheel of dharma turns again. The gloomy *Kaliyuga* must certainly be replaced by *Satya*, *Treta* and *Dvapara yugas*. It should be noted here that in addition to the fact that cultural memory forms a community's idea of its past, roots and origins, it also models a certain desired future [Shub, 2016, p. 74].

Thus, on the pages of Tharoor's novel, the history of India appears as a process in which the mythological and epic merge inseparably with the real and the actual; a natural process, which course is determined by traditional Hindu ideas: the rites of the life cycle, the alteration of yugas, and finally, the eternal struggle of dharma and adharma.

Such an approach does not allow one to agree with the already mentioned statement of Ghosh that "Tharoor is not interested in the epic itself, and he does not have any respect for the *Mahabharata*. He simply uses it as a frame for another story" [Ghosh, 2008, p. 28]. On the contrary, the *Mahabharata* seems to be of great importance in expressing the position of Tharoor as major text of the cultural heritage of India; it is this cultural heritage that provides the key to understanding the present of India and its future: "if they would only read the *Mahabharata* and the *Ramayana*, study the Golden Ages of the Mauryas and the Guptas and even of those Muslim chaps the Mughals, they would realize that India is not an underdeveloped country but a highly developed one in an advanced state of decay" [Tharoor, 1989, p. 17], says Ved Vyas about contemporary Indian politicians. Researcher Merivirta sees in Tharura's novel a challenge to the established historiography, which is carried out through the use of ancient Indian oral epic tradition, as well as such literary means as satire and magical realism [Merivirta, 2007, p. 6].

In Tharoor's novel, one can read the clear influence of the ideas of Edward Said, who in his writings persistently sought to eliminate the oppositions "between the Orient and the Occident, Western knowledge and Western power, scholarly objectivity and worldly motives, discursive regimes and authorial intentions, discipline and desire, representation and reality, and so on" [Prakash, 1995, p. 201]. An important feature of Tharoor's novel lies in the variety of ideas, characters and stories that form it. As Ved Vyas says, referring to Ganapathi: "for every tale I have told you, every perception I have conveyed, there are a hundred equally valid alternatives I have omitted and of which you are unaware" [Tharoor, 1989, p. 373].

The novel was written at a time when, following the end of the era of internal unity, which was so important for decades of struggle for independence and nation building during the reign of Nehru, replaced by the desire to comprehend in retrospect the essence

of the new nation and the newly minted state [Mee , 1998, p. 127]. The homogenising national myth has broken into many separate stories, and the history of India itself can now be seen as a sum of narratives, often contradictory, but essentially equivalent. It is no coincidence that Tharoor draws a parallel between the historical path of India and the *Mahabharata*, the oral nature of which contributed to the emergence of numerous variations of the narrative.

It is noteworthy that while during the process of creation of the critical (Pune) edition of the *Mahabharata* a number of alternative or additional episodes turned out to be outside the main text, modern authors drawing inspiration from the *Mahabharata* often turn to those plots and characters that were omitted by the critical edition.

It seems possible to conclude that the ancient Indian epic nowadays is perceived by the authors not only as a single narrative, but also as a variety of stories for which there are alternative representations and interpretations, and which are characterised not by linearity, but rather by the cyclicity inherent in myth. The *Mahabharata* itself can be perceived as a very appropriate medium for the presentation of the "non-linear" history of India. Similarly, in his historical novel *The Trotter-Nama: A Chronicle*, Irwin Allen Sealy contrasts his inclusive method of nama, or chronicle, with the hierarchical method of European historiography. Thus, both of them, Tharoor and Sealy, in an effort to rewrite post-colonial history, replace the genre of the coloniser with the genre of the colonised [Mee, 1998, pp. 132-133]. At the same time, the structure of the work and the process of narration itself are brought to the fore and acquire special significance.

The Great Indian Novel has many properties of popular, entertaining literature – a highly twisted plot, an abundance of humour and satire. The novel is written on a political theme, very popular in India; it is filled with allusions and characters recognizable to the Indian reader. At the same time, in order to discern all the allusions of the novel, one must possess truly encyclopaedic knowledge. There are references in the names and figures of the characters, in geographical and political names, in the titles of the chapters of the novel. These are allusions to the characters and episodes of the *Mahabharata*, the political

history of India in the 20th century, as well as outstanding novels about India by foreign authors.

The author's point of view on various phenomena of the history, culture and politics of India is clearly readable. According to Tharoor himself, his novels "are to some degree, didactic works masquerading as entertainment" [Oubre, 2017]. The author does not hide his subjectivity: "In writing of Indian culture, I am highly conscious of my own subjectivity; arguably, there is more than one Indian culture, and certainly more than one view of Indian culture" [Oubre, 2017]. Thus, openness is affirmed both to the diversity of views on the historical process and India itself, and the plurality of alternative histories that make up the historical process. Since all truths are multiple, it is not surprising that the true version of any story is also multiple [Doniger, 1991, p. 35].

Moreover, such an attitude is generally characteristic of the Indian tradition; according to the American Indologist researcher Wendy Doniger, in Sanskrit texts the narrator can tell the myth in a certain way, until someone from the audience interrupts his narration with the remark that they "heard it differently." After a person in the audience tells the version of the myth known to him, the narrator replies: "That is true, too, but your version took place in another world era" or "in a different rebirth". [Doniger, 1991, p. 35] Thus, the same event happens over and over again, but it may not happen in the same way every time, but despite the changes, it is true every time [Doniger, 1991, p. 35].

1.4 The *Mahabharata* in modern Indian literature

S. L. Bhyrappa (S. L. Bhairappa), a writer originally from Karnataka, one of the most popular authors writing in the Kannada language, is best known for his novel *Parva*, 1979. In his work, he followed the main plot of the *Mahabharata*, resorting to the method of demythologization, depriving his adaptation of the epic of miraculous phenomena, heroes – of divinity, transforming the epic narrative into a pseudo-historical one. According to researcher Sharayu Potnis, Bhyrappa revisits the epic from a socio-cultural perspective [Potnis, 2013]. Thus, in *Parva*, the Devas and Rakshasas are not gods and

demons, but two tribes whose differences in appearance, temperament, lifestyle and traditions are due to geographical determinism and different racial identity. Episode by episode, Bhyrappa transforms and reconstructs the plot of the *Mahabharata*, creating a story that is realistic and permeated with socio-cultural reflection.

The writer fills the plot outline, borrowed from the epic, with episodes invented by him, which allow him to better reveal and explore his characters. According to the observation of the Indian researcher Kiran Budkuley, in these episodes, inscribed in the context of the narrative, the author primarily addresses representatives of the periphery, marginal and subordinate strata of society – such as women, servants, autochthonous tribes – in order to debunk ideology of patriarchal and hierarchical domination. In these scenes, the writer portrays minor characters such as Ekalavya and Hidimba, and draws attention to such important topics as *multiculturalism, identity crisis, ethnicity, the subordination of women in a patriarchal society, the justice and legitimacy of various social customs* described in the epic, etc. Moreover, all these topics are considered not separately, but in interaction, which can be seen as a reflection of the complexity and multi-problem nature of any society, as well as a reflection on the contradictions of human existence. According to the author, his main intention was not to rewrite the *Mahabharata* in his own way, but through this work to try to find answers to important questions of life, concerning death, the nature of good and evil, sexuality, human relationships [Budkuley, 2010, p. 22-23].

The author pays great attention to the inner world of the characters, revealing the conflicts that take place in their souls. For example, he describes how Bhimasena makes a choice between his Rakshasi family, consisting of his Rakshasi wife and son Ghatotkacha, and his mother and brothers, who are of Aryan origin and accordingly adhere to different values and traditions, in favour of the latter, and over time rethinks his behaviour and is tormented by remorse for not giving his son proper time and care [Bhyrappa, 2007, p. 165]. In another episode, Kunti is suffering from what she sees as her loss of her Aryan identity, being surrounded by Rakshasas under the care of a considerate daughter-in-law, leading the Pandavas to make the illogical decision to leave

the safety of their shelter and embark further on a perilous journey, risking the discovery by the Kauravas [Potnis, 2013, p. 134]. Thus, the socio-cultural aspect of Bhyrappa's work is complemented by psychologism, while the issue of identity and the conflicts and contradictions associated with it occupy an important place in the writer's novel.

In this work, a key role is played by Krishna, who is deprived of the halo of irrational divinity and is depicted at the same time cunning, practical and humane. Unlike Krishna in the *Mahabharata*, the hero of Bhyrappa does not reveal his true form to Arjuna, but, like a modern psychotherapist, he advises his friend and helps him find a way out of the chaos that reigns in his soul.

As the researcher L. V. Shantakumari justly notes, his turn to the ancient Indian heritage gives Bhyrappa the opportunity to rethink modernity against the backdrop of its mythical past, as well as to interpret tradition from the point of view of modernity [Shantakumari, 2022].

The writer **Shivaji Savant** (Śivājī Sāvant) from Maharashtra is best known for his Marathi novel *Victory over Death* (*Mṛtyunjaya*, 1967), in which he recounts the story of one of the *Mahabharata*'s main characters, Karna. Savant's work has been translated into Hindi, English, Kannada, Gujarati, Malayalam and won numerous awards.

It is noteworthy that the figure of Karna traditionally aroused special interest both from scientists [Grintser, 1974; Ibragimov, 2009; McGrath, 2004], as well as writers and other authors. The elder brother of the Pandavas is often called the tragic hero of the ancient Indian epic. The tragedy of his fate lies in the fact that, despite all the favourable omens that accompany his birth and the history of childhood (divine origin, him belonging to a royal family, having been brought up as a foundling by foster parents, he "grows up as a hero", etc.), by fate he joins the camp of irreconcilable opponents of the main characters and becomes the best friend and ally of their leader Duryodhana, moreover, his own younger brothers, not to mention many other characters, perceive him as a representative of a lower caste of charioteers-*sutas*. An attempt to reveal from different points of view and using different approaches and creatively rethink this tragic dimension of the story and character of the hero, built around his split identity, was made

by Indian authors Rabindranath Tagore in his Bengali poem *Dialogue between Karna and Kunti* (*Karṇa Kuntī Sangbad*, 1900), Uday Bhembre in his Konkani play *Karnaparva* (*Karṇa parv*, 1962), Shivaji Savant in his aforementioned novel, Ramdhari Singh "Dinkar" in his Hindi poem *Charioteer of the Sun* (*Raśmirathī*, 1978), Mari Selvaraj in his recent Tamil film *Karnan* (*Karṇan*, 2021 – which is discussed in the section 3.3 of this work).

Savant recreates Karna's epic journey in detail, weaving several tense fictionalised scenes into the plot that allow him to draw readers' sympathy for the character while following the plot of the *Mahabharata*. The author focuses on issues of *the legitimacy of birth, social stigmatisation of unmarried mothers, repressive aspects of the institution of marriage, self-respect of representatives of the lower strata of society*, as well as on *the concepts of justice and righteousness*, emphasising throughout the story the position of the marginal identity of his protagonist. Thus, the author seeks to undermine the system of values based on the importance of high birth, while at the same time remaining faithful to the basic values of the original epic in his work [Budkuley, 2010, p. 28].

Some authors in their works adapted not the entire epic or the story of one of the central characters, as in the cases discussed above, but a separate small episode or a story of a minor character of the *Mahabharata*. Thus, in the novel *Yayati* (*Yayāti*, 1959) **V. S. Khandekar** (V. S. Khāṇḍekar) took as a basis the story of the Indian king Yayati from *Ādiparva* of the *Mahabharata*. Yayati is considered the ancestor of both the Pandavas and the Kauravas. The epic story tells of his complicated relationship with his wives; as a result, Yayati neglects his royal duties and leads a life full of pleasure, and when, as a result of a curse, he grows old dramatically, he asks his sons to pass on their youth to him. Later, realising his mistake, he returns their gift to them.

Khandekar expanded the plot and made some changes in it; in his interpretation of this epic narrative, he appeals to universal human morality and identity – using the story from *the Mahabharata as a metaphor*, he shows the internal conflict and weakness of a person in a nihilistic modern society, devoid of moral guidelines and values [Gupta, 1982, p. 151]. This way, the actualization of the material of the *Mahabharata* takes place, where

the plot from the epic is used to comprehend the problems of modern times [Thorat, 2005, p. 135].

Researcher Harishchandra Thorat notes that Khandekar's novel is still very popular among Marathi literature, moreover, after its publication, adaptations of the *Mahabharata* became the most common type of literary works in Marathi [Thorat, 2005, p. 128]. *Yayati* was followed by the novel *Victory over Death* (*Mṛtyunjaya*, 1967) by Shivaji Savant, *The Great Man* (*Mahāpuruṣ*, 1969) by Anand Sadhale (Ānand Sādhale), *Radheya* (*Rādheya*, 1973) by Ranjit Desai (Raṇajīt Desāi), etc. Overall, modern poetry, drama and literature in Marathi was greatly influenced by the *Mahabharata* [Thorat, 2005, p. 129].

In his verse drama *The Blind Age* (*Andhā Yug*, 1954), **Dharamvir Bharati** (Dharmavīr Bhārātī) also revisited a selected episode of the epic, namely the final eighteenth day of the battle. Initially, the play created a sensation as a radio play, and then gained great fame on the stage. In his famous work, the Indian playwright resorts to metaphorization and actualization of the epic. The battle at the Kuru field is used as a metaphor for the destruction of human lives, the collapse of ethical values and the crisis of national identity that accompanied the Partition of India in 1947. The drama was written in the framework of the “Theater of Roots” movement, which originated in India in the 1950s and was characterised by the fact that in search of a new identity, Indian theatre turned to national epics and myths as sources of inspiration, content and form. Playwrights sought to actualize mythical and epic narratives through modern interpretations.

One such reimagining is the Hindi play *Madhavi* (*Mādhavī*) by Bhisham Sahni (**Bhīṣm Sāhnī**), first staged in 1982 and later published as a book. According to the plot from *The Book of Effort* (*Udyoga Parva*) of the *Mahabharata*, the daughter of King Yayati, Madhavi, was endowed with a gift that allowed her to have children from great kings and restore her virginity after each birth. Her father gave her as a gift to a disciple of the sage Vishvamitra, so that she would give birth to sons from several kings. After that, she regained her virginity, and at the subsequent *svayaṃvara* she chose the forest as her husband and turned into a dove. Sahni does not resort to serious changes in the plot,

however in contrast the epic, he seeks to show the inner world of Madhavi, who, without her permission, is passed from one king to another; his play acquires a clear feminist slant, the narrative is permeated with criticism of the excesses of patriarchy [Budkuley, 2010, p. 25].

In his English duology *Ajaya: Roll of the Dice*, 2013 and *Ajaya: Rise of Kali. Duryodhana's Mahabharata*, 2015 of the author from Kerala **Anand Neelakantan** whose most works are devoted to the revision of Indian epics, the *Mahabharata* is retold from the point of view of the defeated side, the Kauravas, and thus all the episodes and characters familiar from the epic appear in a completely different (in fact, opposite) light. It is noteworthy that such an approach of a modern Indian author to the interpretation of the epic is consonant with the scientific theory that originated within the framework of the European Indology as early as the 19th century, according to which the main characters of the *Mahabharata* were originally the Kauravas, and not the Pandavas (the so-called "inversion theory"). And although it was proved that the episodes of the *Mahabharata*, in which the Kauravas are described in a positive way, are not proof of the existence of an ancient poem glorifying the Kauravas, but only testify to the specifics of the ideological and conceptual structure of the *Mahabharata*, which consisted in the equality of the virtues of the heroes and their antagonists, this theory is periodically revived in one form or another [Vasilkov, 2010, p. 17] – both in the works of researchers (for example: [Erman, 2009: pp. 286, 288]) and in the works of art.

Caste discrimination and the fight against it are one of the main ideas of Neelakantan's work, and all the characters seem to be divided into two groups according to their support or rejection of the caste system. In both novels of the duology there are many episodes created by the author's imagination, details that are absent in the epic, but they serve for a more detailed and lively depiction of the characters and relationships of the personages. An important role is played by low-caste heroes, many of which are also invented by the author. The writer portrays Suyodhana (that is how, according to the author, the name Duryodhana originally sounded, later distorted by the victorious

Pandavas)⁹⁶ as an honest, self-confident and brave young man who does not believe in the caste system and seeks to reform society; he is opposed by conformist Pandavas, who are portrayed as hypocritical and arrogant, subject to all caste prejudices. Krishna of Neelakantan is a cunning intriguer and an ardent traditionalist who imagines himself to be an avatar of the god Vishnu himself, who came to protect the caste system and the foundations of society.

In his dilogy, Neelakantan denounces inert tradition, blind adherence to doctrine, *religious fanaticism and prejudice*; Prince Suyodhana struggles with these social vices and is defeated. The author condemns the selfish use of the sacred *smṛiti*⁹⁷ texts and their misinterpretation by the priests, in his novels humanism is opposed to dogmatism. It is *dogmatism and an inert caste system* that turn out to be factors that lead to the destruction of the country. Conservative brahmins resort to religious concepts in order to achieve among people the subordination that they seek or to divert the attention of the residents of Hastinapur from pressing problems. Similarly to *Parva*, the dilogy is distinguished by *demythologization*, as well as *politicisation* of the material.

According to the author himself, he began to see Duryodhana in a completely different way after visiting the village Poruvazhy in Kerala, where the temple of the Kaurava prince is located [Neelakantan, 2013, p. 4]. According to local legends, the head of the Kauravas, in his search for the Pandavas, visited this region and even spent several years here, indulging in meditation, becoming as a result the patron and protector of the locals. In the temple of Duryodhana, all ceremonies are performed not by brahmins, but by people belonging to the low caste of *kurava* [Malanda, 2021]. Based on existing realities, Neelakantan created a work based on a rethinking (in fact, inversion) of the *Mahabharata* from the point of view of sharp criticism of the caste hierarchy and caste identity, where he contrasts them with humanistic values and elevating human life as an absolute.

⁹⁶ Su – Skt. prefix meaning "good, excellent, right, virtuous"; dur – Skt. prefix meaning "bad" or "difficult" [Monier-Williams, 2009].

⁹⁷ *Smṛiti* is the lore, the basis of which was considered the tradition, the opinion of the ancient sages, who gave their interpretation of the letter and spirit of the sacred Knowledge – the Vedas [Albedil, 1996, p. 402].

It should be noted that the trend towards bold revisions of the *Mahabharata*, so characteristic of our day, is not a recent invention and can be traced back to the Sanskrit plays of Bhasa (**Bhasa**) [Budkuley, 2010, p. 28]. In the play *The Messenger Ghatotkacha* (*Dūta Ghaṭotkaca*) by Bhasa, dating from the first centuries BC, Duryodhana is depicted not only as arrogant and reckless, but also as possessing unconditional courage and a sense of honour [Grintser, 1979, p. 94]. The emotional content of his other play, *The Embassy* (*Dūtavākya*), in which Krishna on the eve of the battle comes with an embassy to Duryodhana, "is determined primarily by the courage of Duryodhana, who came into conflict not only with the Pandavas, but also with the indisputable will of God, courage that he does not want to betray, although he cannot but know that it promises him death" [Grintser, 1979, p. 99]. In the play *The Five Nights* (*Pāñcarātra*), he is depicted not as an epic villain, but as a courageous and noble ruler. Having promised to give the Pandavas half of the kingdom if they are found within five days, he keeps his word, and the play ends with universal reconciliation [Grintser, 1979, p. 101]. Interestingly, the decisive role in appeasing Duryodhana is played by Karna, who in the epic acts as a consistent and adamant supporter of the Kauravas and antagonist of the Pandavas. Thus, in the epic, when the Pandavas are in exile in the forests, Karna encourages Duryodhana to go to the place of retreat of the Pandavas in order to mock their misfortunes [Mahabharata III.226]. In the Bhasa's play, on the contrary, it is Karna who supports the wavering Duryodhana in his decision to reconcile with the Pandavas [Woolner, 1985a, p. 117].

In the plays *The Broken Thigh* (*Urubhaṅgam*) and *The Fate of Karna* (*Karṇabhāram*), the interpretation of the figures of both characters – Duryodhana and Karna – is fundamentally different from the interpretation of the epic [Grintser, 1979, p. 103]. In the play *The Fate of Karna*, which describes the eve of the battle between Karna and Arjuna, the son of Sūrya appears as a tragic hero who himself goes towards his death, fully aware of his guilt as a person who chose the wrong side [Grintser, 1979, p. 105]. If "in the Mahabharata, Karna's behaviour was determined by anger and personal resentment; in the drama by Bhasa, Karna sacrifices himself, obeying the duty of generosity and fidelity to the word, essentially renounces the main goal of his life –

revenge on Arjuna" [Grintser, 1979, p. 108]. Thus, the motivation of the older brother of the Pandavas in the play of the ancient Indian playwright is different from that in the epic. It is also worth noting that in both his works Bhasa, overall following the plot of the *Mahabharata*, somewhat deviates from it at some points. Thus, on the eve of his death, Duryodhana sees his parents, wife and son; dialogues with them allow the author to better reveal his complicated character.

In the framework of reflection on the synthesis of tradition and modernity in the above works, it should be noted that, according to the fair comment by French historian and philosopher Tzvetan Todorov, the sacralization of the past does not serve to keep it alive in the present; when a memory product freezes in permanent forms that cannot be changed without becoming an object of accusations of sacrilege, this serves the special interests of its defenders, and not the preservation of the past contained in this text [Cit. ex Bell, 2003, p. 63]. At present, the world is undergoing a process that Russian researcher A. B. Gofman calls "modernization of traditionality"; this process is characterised by the fact that in modern society traditions are fluid and freely interpreted by a wide variety of social actors [Gofman, 2010, p. 242].

British researcher John Thompson distinguishes four aspects of tradition: hermeneutic (an interpretive system transmitted by individuals from generation to generation, a way of understanding the world), normative, legitimation aspect, and an identity aspect [Cit. ex Gofman, 2010, p. 242]. And while with the modernization of societies there is a consistent decline in the traditional basis of actions and power (i.e., the significance of the normative and legitimation aspects of tradition decreases), then in other respects, namely as a means of giving meaning to the world (hermeneutic aspect) and a way of creating a sense of belonging (identification aspect), it retains its meaning. At the same time, however, tradition is increasingly detached from social interaction. In accordance with Thompson, traditions are preserved only through their continuous re-embedding into new contexts [Gofman, 2010, p. 242].

According to the concept of Jan Assmann, cultural memory exists in two modes: firstly, in the mode of a potential archive, which is formed by accumulated texts, images

and rules of behaviour that act as a total horizon, and, secondly, in the mode of relevance, where each modern context gives the object of cultural memory a relevant meaning [Assmann, Czaplicka, 1995, p. 130]. Thus, the *Mahabharata* retains its influence and significance for Indian society through constant reproduction in adapted and updated forms, including (and perhaps primarily) through various works of art which include fiction books, films, etc., existing simultaneously in the mode of the potential archive, an inexhaustible source of plots and ideas, and in a mode of relevance, being reborn again and again in its numerous adaptations. Thus, the *Mahabharata* is kept in the cultural memory of the Indian nation, remaining the most important basis for the reproduction of cultural and national identities.

The turn to traditional cultural benchmarks is especially important for post-colonial nations; the circulation of cultural symbols makes it possible to activate and maintain the national identity of these communities. According to Indian-American researcher Homi Bhabha, the desire to reclaim the identities taken away in the process of colonisation is not enough; "deliberate attempt from the spaces of the Other, a re-launching of a true existence that fulfills, if nothing else, the possibility of being on equal footing with former oppressors" [Ghosh, Abdi, Naseem, 2008, p. 63]. Interest in the national epic, *Purāṇas* and myths, and above all, in the *Mahabharata* as one of the fundamental symbols of Indian identity, which accompanies the independence movement, anti-colonial struggle and post-colonial reflection, as well as the emergence of a multitude of adaptations of both the central and small plots of the *Mahabharata*, it seems important to consider precisely as such a post-traumatic attempt to reboot the national Indian identity.

It remains to be noted that the problem of the formation of national identity on the basis of the texts of the past contains many difficulties in itself. Thus, from the point of view of the post-colonial theorist Stuart Hall, given that colonisation is not limited to the control of the conquered people, but distorts their very history, an important question is also whether the turn of post-colonial peoples to their past, which was buried and suppressed by colonialism is an act of revealing the hidden continuity, or it is a completely different process, namely, not a rediscovery, but a production of a new identity, as a result,

identity is based not on identification, but on the arbitrary revision of the past [Hall, 2015, p. 224].

1.5 Conclusion

In *The Great Indian Novel*, Shashi Tharoor contrasts the *Mahabharata*, one of the main texts of India's intangible cultural heritage, with the narrative of Orientalism and colonialism that has been dominant for a long period of time. Tharoor seeks to show the relativity of the significance of colonial discourse in contrast to the centuries-old traditions and history of India. At the same time, he intertwines the mythological and real history of India, offers a pluralistic view of the very phenomenon of history and does not deny the subjectivity of his position. His goal can be interpreted as a desire to demonstrate the subjectivity of any position, including the imperial one; thus, he does not simply refute the colonial narrative by the *Mahabharata* narrative, but rather, through the imposition of the turbulent history of India in the 20th century on the *Mahabharata*'s "frame", dissolves it in the variety of stories that fill the epic, denying unambiguity and insisting on the relativism of truth. Thus, through his literary revision of history, the author challenges the tradition of Western historiography with its unambiguous view of the historical process and its claim to universalism.

Tharoor seeks to assert the distinctiveness and independence of India, its special, unique *cultural identity*, which is rooted in the mythological past. Turning to the full-flowing tradition of these mythological sources, the nation draws not just faith, but confidence in the future; in it the writer sees an opportunity to overcome the traumatic experience of colonialism and find a way for further development for the country. Thus, it is on cultural identity, according to Tharoor, that the *national identity* is based.

However, as the finale of his novel makes clear, it is also necessary to rethink these cultural values, which are not constant, but relative to the historical and social context. In other words, culture should be redefined through modern realities of Indian society – not to drag it into the past, but to help comprehend the present and design the future. The

extreme importance of tradition for society is balanced by the absolute importance of updating and actualizing this tradition. It is no coincidence that the text of the novel is preceded by the words of Purushottama Lal, an Indian writer, translator and researcher of the *Mahabharata*: "The essential *Mahabharata* is whatever is relevant to us in the second half of the 20th century. No epic, no work of art, is sacred by itself; if it does not have meaning for me now, it is nothing, it is dead" [Cit ex Tharoor, 1989, p. 7].

The Great Indian Novel explores the *correlation of cultural, post-colonial and national identity* in order to find ways to define "Indianness" as such, as well as to comprehend India's past, present and future. Based on the analysis in this chapter, it can be concluded that Tharoor uses the *Mahabharata* primarily to identify through it India, its history and society; gain an understanding of the phenomena of the present by turning to the cultural heritage of India; to include the last century of the country's history into the context of its historical and cultural development – in connection with which it seems extremely important to note that *identification, explanatory and stabilisation (i.e., providing the sense of the continuity of time) functions* are given by scientists as some of the key functions of cultural memory [Shub, 2016; Assman, 2022, p. 83-84]. Thus, in the novel by the South Indian writer, the *Mahabharata* undoubtedly appears as an authoritative and fundamental text of the cultural memory of Indian society, with which, however, both dialogue and dispute are possible.

In conclusion, one should also point out the variety of approaches to the *Mahabharata* in modern literary works of Indian authors. Thus, writers choose various plots (besides the main one) from the variety of narratives presented in the *Mahabharata* as the basis of their works (for example, the story of King Yayati in the novel bearing the same name by V. S. Khandekar, the story of Madhavi in the work bearing the same name by Bhisham Sahni); make the protagonist of one of the characters of the epic (for example, Karna in the novel *Victory over Death* by Shivaji Savant and in the poem *Charioteer of the Sun* by Ramdhari Singh "Dinkar", Yayati in the novel by Khandekar), use the epic as a vehicle for the ideas they seek to convey to the readers. It is worth emphasising that these ideas relate primarily to such topics relevant to modern Indian society as

understanding Indian *cultural, post-colonial and national identity* in the modern and historical contexts (in *The Great Indian Novel* by Tharoor), problems and restrictions associated with *gender identity* (in *Madhavi* by Bhisham Sahni), *marginal identity* (*Victory over Death* by Shivaji Savant, *Charioteer of the Sun* by Ramdhari Singh "Dinkar", *Radheya* by Ranjit Desai), *caste identity* (the dilogy *Ajaya* by Anand Neelakantan), as well as the *identity crisis* (*Parva* by Bhyrappa, *The Blind Age* by Dharmavir Bharti).

2. Gender perspective: the evolution of female identity through the prism of feminist adaptations of the *Mahabharata*

2.1 The figure of the heroine of the *Mahabharata* Draupadi in the ancient Indian epic and in the modern Indian society

The problem of gender identity has been relevant for Indian society for a long time, which is also reflected in the literature. Feminist themes can be found in the writings of female writers in various Indian languages; for example, in an essay by Tarabai Shinde (Tārābāī Śinde) in Marathi in 1882 *A Comparison of women and men: an essay showing who is really vicious and immoral, women or men?*. In 1905, Rokeya Sakhawat Hossain wrote the short story *Sultana's Dream* in English, translating it into Bengali language, in which she later became known as an essayist and novelist. *Sultana's Dream* is a feminist parable in which women built a just and humane society [Dalmia, Sadana, 2012, p. 129-130].

It is noteworthy that the authors of monumental novels that render the history of India are primarily male authors. Authors of the opposite gender, if they address the topic of nation-building, primarily focus their narrative on the place of women in the Indian nation [Mee, 1998, p. 136-137]. This approach can be found in the works of Shashi Deshpande, such as *Roots and shadows* (1983), *A Matter of Time* (1996), *Small Remedies* (2000). In the novel *A Thousand Faces of the Night* (1992) by Githa Hariharan, her heroine returning from abroad seeks to create her own narrative; the novel clearly shows how narratives can not only liberate, but also enslave, ossifying into restrictive forms, especially with regard to how they are used in relation to women. This motif can also be found in the novel *The God of Small Things* (1997) by Arundati Roy.

Thus, the heroine of the works by Indian female authors, as a rule, is opposed not only to the European narrative, but also to the *enslaving tradition*. The image of a woman in the post-colonial world is trapped between patriarchy and imperialism, tradition and modernity [Spivak, 2015, p. 102; Pande, 2018, 7].

In general, it can be noted that the epic scope of novels is less characteristic of

women's prose, but there is a number of works of female writers based on the Indian epic. Many female writers, primarily feminists, have sought to rewrite and “appropriate” myths in order to create new ways of representing women [Ponzanesi, 2012, p. 94]. Indian authors primarily turned to national inexhaustible sources of inspiration and the most important cultural landmarks – the *Mahabharata* and the *Ramayana*, placing Draupadi and Sītā, the main characters of ancient Indian epics, at the center of numerous adaptations.

The figure of an epic heroine occupies an important place among the characters of the epic. It is closely connected with the central figure of the epic, which is that of the king. The heroine also necessarily has a royal origin and is characterized by a miraculous birth. Draupadi in all respects corresponds to the figure of the epic heroine. The daughter of the Panchala⁹⁸ king Drupada, she is born miraculously – together with her brother Dhrishtadyumna, she steps out of the fire lit by the Brahmins on the altar. When she appears, an invisible voice pronounces a prophecy that the princess is destined to cause the death of the *kṣatriya* warriors. Prior to this, King Drupada was captured by Arjuna on the orders of Drona, after which he turned to the gods with a request to help him avenge his humiliation.

According to the *Mahabharata*, the goddess Shri (Śrī), who personifies royal power, incarnates on earth as Draupadi. The Pāṇḍava brothers, husbands of Draupadi, are incarnations of the five Indras (an earthly king was considered an incarnation of Indra on earth). The heroine of the *Mahabharata* has several names: *Draupadī* – patronymic, paternal name; *Kṛṣṇā* – translated from Sanskrit as "dark-skinned"; *Pañcālī* – after the name of the Pañcāla kingdom which she comes from; *Yājñasenī* – born from a *yajña* sacrifice.

Draupadi is described as incomparably beautiful, her beauty is revealed in numerous epithets and comparisons with natural phenomena: lightning, fire, moon, vine and others. The heroine is inextricably linked with her royal spouses and is endowed with

⁹⁸ The Pañcālas are the inhabitants of the country of Pañcāla, located to the west of Hastināpur.

qualities common to them, such as wisdom, adherence to dharma and truth. However, the main quality of the epic heroine is *pativrata*, fidelity to the marital vow; accordingly, her main task in the epic is *śuśrūṣā* – service: having renounced pride and anger, a wife must honor and please her husband as a god. Such is the harsh dharma of an epic wife and heroine [Neveleva, 1996].

Analyzing the structure of various world epics, P. A. Grintser came to the conclusion that the hierarchically organizing element of the epic composition is the motif of the kidnapping or attempt on the hero's wife [Grintser, 1974, p. 246]. In the *Mahabharata*, this motif, according to Grintser, appears in a modified version, although it retains its defining compositional function in full [Grintser, 1974, p. 195]. A long chain of reasons led to the war between the Pandavas and the Kauravas, but the Kauravas' insult to Draupadi still stands out as the main one in the epic. In the process of the ill-fated game of dice with Shakuni Yudhishtira loses everything, and as the last bid he bets Draupadi. No loss has ever caused such anger and confusion among the Pāṇḍavas as this one. Insults inflicted on Draupadi are accompanied by various formidable omens, after which the queen curses her offenders; her curse is destined to come true.

Thus, the figure of Draupadi is one of the key ones for the *Mahabharata*. On the one hand, this is an obligatory figure of the epic wife, inextricably linked with the central figure of the king and hero. On the other hand, the scene of the insulting of Draupadi is the organizing element of the entire epic.

If we turn to one of the modern adaptations of the epic, the incredibly popular in India *Mahabharata* series (1988), produced by B. R. Coparā and shot by his son Ravi Coparā, the episode of the series that depicts the insulting of Draupadi, is of particular importance, as is convincingly shown in the study of cultural anthropologist and feminist theorist Purnima Mankekar. It is this episode that represents the turning point of the story: the war is fought for the honor of a woman, who is seen as part of the honor of the patriarchal clan. Men take revenge for an insult to a woman, viewing this insult as an attack on their masculinity [Mankekar, 1999, p. 217].

As can be seen from the example of B. R. Coparā's series, in probably the most

famous adaptation of the *Mahabharata*, the reason for the revenge to the attack on the heroine is *the protection of patriarchal property*. In this regard, it is not surprising that the metaphor of Draupadi's rage was originally used by early nationalists as a call to action for Indian men, and only later Mahatma Gandhi and his contemporaries resorted to the image of Draupadi in order to encourage Hindu women to participate in the liberation struggle. Thus, the concept of an Indian woman as the bearer of tradition and the symbol of the nation was at the center of colonial and anti-colonial discourses.

Modified in a post-colonial context, these representations continued to be of great importance for the formation of various types of identity at the end of the twentieth century. The figure of this epic heroine and her destructive anger and thirst for revenge was appropriated by the nationalists as a symbol of all the women of India and, further, of the Indian nation, and for a long time – primarily during the period of the struggle against British domination and the formation of the young Indian state – the emphasis in the interpretation of the figure of Draupadi in relation to modern realities was shifted from studying the conditions that make women vulnerable to the ideas of independence, civil society, tradition and statehood.

From the point of view of Purnima Mankekar, this interpretation of the figure of Draupadi objectifies it, depriving it – and thus the women it personifies – of the complex subjectivity. According to a series of interviews conducted by Mankekar with viewers of the B. R. Coperā's *Mahabharata* series, women themselves are prone to a different interpretation of this figure and, above all, of the episode of the insult – they pay attention, first of all, not to Draupadi's rage as the cause of the war, but to the *vulnerability of the heroine in the male society*, and they identify with her, comparing the moment of her insult with their own experience of harassment, humiliation, etc. Many Indian women view the figure of the determined and fierce Draupadi as more appropriate for the modern Indian woman than the image of the meek and submissive Sita, the heroine of the Ramayana, who has traditionally been perceived in culture as the ideal Indian woman. According to the research of Purnima Mankekar, there is a noticeable ambivalence in the perception of Draupadi by the women she interviewed – perceiving her as the

embodiment of Indian femininity, they also use her story and, above all, the scene of her insult to criticize and theorize existing gender relations. The coexistence of this diversity of views and interpretations illustrates how hegemonic discourses can be used to criticize existing systems of power [Mankekar, 1999]. It can be concluded that the female interpretation of the figure of Draupadi on the whole contrasts with the nationalist and patriarchal interpretations and *tends to subjectivize the epic heroine*.

The vision of a woman as a symbol of tradition is deeply rooted, and therefore the transformation of tradition is largely carried out by revising the position of women in society [Pande, 2018, p. 5]. Thus, the extraordinary attention paid to women's issues in the 19th century, whether in relation to marriageable age, the rite of *satī*, or the remarriage of widows, according to scholar Janaki Nair, was indicative of the debate over Indian tradition. In accordance with the observation of the researcher Lata Mani, "tradition was thus not the ground on which the status of women was being contested. Rather the reverse was true. . . . What was at stake was not women but tradition" [Cit. ex Nair, 1994, p. 86].

According to the researcher Rekha Pande, the organization of women's studies in India from the very beginning represented a part of the women's movement; they are considered as the most important instrument of social change and development in the context of social reality in Asia. Within the framework of these studies, the existing forms of knowledge are subjected to criticism, and comprehensive coverage and analysis of the lives of women are implemented with an aim to end gender inequality [Pande, 2018]. At the same time, feminism does not only resort to critical theories developed within the framework of patriarchal society and thought, but also strives to create its own concepts.

A case in point is when in 1928 one of the first ideologues of Hindu nationalism Madan Mohan Malaviya, referring to the precepts of the *śāstras*⁹⁹, expressed his disagreement with raising the age of marriage, representatives of the All India Women's Conference demanded the creation of new *śāstras* [Nair 1994, p. 82].

⁹⁹ *Śāstra* (Sanskrit. science, knowledge, rule, prescription, norm) is a concept of Indian traditional culture, meaning: 1) a system of norms and rules, according to which culturally significant activity should be organised in a particular area; 2) knowledge, theory, science about a particular subject [Kravets, 2014].

Feminist historiography theorists, as well as representatives of the Subaltern Studies Group, sees its task, first of all, in the criticism of the methodologies of the historical discipline itself [Nair, 1994, p. 82]. It is noteworthy that the Subaltern Studies Group has been criticized by representatives of the feminist movement for their inattention to gender issues in their historical analysis [Nair, 1994, p. 84]. While the scholars of the Subaltern Studies Group struggled with the authority of the metropole, representatives of the field of women's studies sought to debunk the ostensibly gender-neutral, but, from their point of view, actually gender-blind paradigms of historiography. In the feminist interpretation of history, they saw an important step towards social transformation: from reexamination of the role and place of women in history to reexamination of her position in society.

2.2 *Draupadi* by Pratibha Ray

Pratibha Ray (Pratibhā Rāy, born in 1943) is a famous Indian writer, author of novels, short stories and critical articles. She was born in a village in the state of Orissa (modern name is Odisha), taught at school for many years and defended her PhD on the topic *Tribalism and Criminology of Bondo Highlander* [Chitra, Tenzin, 2021, p. 35]. The writer became famous in the literary circle for the fact that while writing the book about this very vulnerable tribal community of her native state, she wore the clothes of the women of the Bonda tribe [PTI, 2012].

Pratibha Ray is known as a fighter for social reforms and against injustice in society. Thus, she spoke against the priests of the temple of Jagannath in Puri, outraged by their hostile behavior towards non-Hindus. She also actively protested against domestic violence and the violation of women's rights. Pratibha Ray expressed her condemnation and protest in articles that received sufficiently wide publicity in India. Her article *The color of religion is black* is especially famous [FPJ Web Desk, 2023].

The novels by Pratibha Ray are popular in India, and they are translated from her native language Odia to English, Hindi, and others. For her literary activity, the writer

was awarded several prestigious awards. The family of Pratibha Ray belongs to the followers of Vaishnavism, and the writer does not deviate from family tradition – on the title page of her book *Draupadi* one can read a dedication to Krishna [Ray, 2012, p. 6].

2.2.1 Composition

Draupadi is the name of the Hindi translation of the novel *Yajñasenī* (1984) written by Pratibha Ray originally in Odia. The novel received wide recognition in India, won several awards, and was translated into many languages [Nanda, 2018, p. 87].

In the novel by Pratibha Ray the major storyline of the *Mahabharata* is preserved. However, the protagonists are reinterpreted by the writer, their characters and way of thinking revealed to the reader. At the centre of the plot the figure of Draupadi is placed. Throughout the novel, she is the narrator of the story. Her character, thoughts and feelings are described in the most detailed way and all the events of the *Mahabharata* are transmitted through the perception of the main heroine. Thus, she is made both the point of view character of the story.

The novel consists mainly of internal monologues of the heroine and dialogues between Draupadi and other characters, which allows the author to reveal this figure as fully as possible. The events of the *Mahabharata*, not directly related to Draupadi, are presented very schematically. In the novel, the chronology of the epic events is often disrupted: for example, Draupadi first marries the Pandavas, only then is their prior story revealed. In this way, the reader is introduced to various events and characters in the sequence in which Draupadi learns about them. At the same time, for a woman in a traditional society, the heroine turns out to be very well informed.

The novel is written as a perimortem appeal of Draupadi to Krishna. The queen dies in the snows of the Himalayas, abandoned by her husbands, thinking about her approaching death and the life she lived, and mentally she turns to Krishna, her best and beloved friend and protector. She bitterly speculates that in the coming age – *Kaliyuga* – she will be ridiculed, and her name will be cursed, because people do not understand how

difficult it is to be the wife of five husbands, and therefore she decides to tell Krishna the whole truth about her tragic destiny [Ray, 2012, p. 10].

Novel of P. Ray includes elements of various genres. These are the elements of an epistolary novel, as well as memoirs and elegies – the entire novel represents a letter from Draupadi addressed to Krishna, in which she sets forth all her memories, beginning with the miraculous birth from the sacrificial fire and ending with her lonely death, it represents the last, posthumous letter of the heroine, which begins and ends with her sad thoughts about loneliness, suffering, death and fate. Mournful sentiments are also characteristic of the heroine's numerous monologues. Similarly to the *The Great Indian Novel* by Shashi Tharur, the work of P. Ray, in which the story of Draupadi is presented in the form of a reminiscence, can also be attributed to the “fictions of memory” genre (Neumann, 2008, p. 334).

A particularly interesting feature of the composition of the novel lies in its closed "reverse" form: the novel begins with the word "End" and ends with the word "Beginning". Draupadi ponders about life and death, the beginning and the end, and comes to the conclusion that "death is not the end of life, but its beginning"; so why not begin with the end and finish the beginning? [Ray, 2012, p. 260]. Thanks to such a composition, first, the tragic mood of the "letter" is removed in a significant measure; secondly, Draupadi's "letter" takes on a cyclical, eternal nature that generally characterizes the traditional Indian conception of time [Albedil, 2010; Albedil, 2013]. Thus, with the help of one compositional construction of his work, the author makes a reference to the Indian tradition.

2.2.2 Figurative system

According to Pratibha Ray herself, the decision to write a novel from the point of view of Draupadi came to her when she learned about the story of the Indian woman Kṛṣṇā¹⁰⁰, who left her husband and returned to her parents' home. Well-wishers advised

¹⁰⁰ Kṛṣṇā is one of the names of Draupadi, literally translated as "black".

her to marry for the second time. But after her second successful marriage, those same people, instead of being happy for her, turned against the woman, comparing her to the epic Draupadi-Kṛṣṇā: “A woman named Kṛṣṇā can be happy only after a second marriage. It was not enough for Kṛṣṇā to have five husbands, she also fell in love with Karna and Krishna” [Ray, 2012, p. 262]. Which made Pratibha Ray wonder, how much do we know, what kind of person was Kṛṣṇā of the *Mahabharata*? According to her, she decided to write a novel in order to reveal this figure to her contemporaries [Ray, 2012, p. 263]. Pursuing this purpose, Ray did not always follow the plot of the *Mahabharata*. According to the author, her main idea was "to portray the inner side of Kṛṣṇā's life, both amazing and difficult, like that of a mortal woman" [Ray, 2012, p. 263].

The author endows her heroine with vivid feelings, she is very humane, very responsive to all the events taking place in her life. The narration in the novel is conducted on behalf of Draupadi, thus, the novel of the writer from Odisha is characterised by perspectivization¹⁰¹. This gives, probably, the best opportunity to directly convey all the feelings and thoughts of the main heroine of the novel.

From the point of view of P. Ray, the personal tragedy of Draupadi is that while she dreams of ordinary female happiness [Ray, 2012, p. 102], her destiny turns out to be much more complicated, majestic and difficult. Draupadi knows from the very beginning that she was born to protect dharma on earth and destroy the Kauravas, and she is outraged by this: "Why indeed at all times it is a woman who should be the instrument of protecting dharma and destroying evil?" [Ray, 2012, p. 11].

The heroine of Pratibha Ray is sensitive and compassionate. She strives to change the world and all society for the better. And for that purpose, she is ready to be cruel, if necessary. Thus, when Duhshasana insulted her in the assembly hall, she, after the epic Draupadi, vowed not to braid her hair until she washes it in his blood [Ray, 2012, p. 168]. The death of the Kauravas will be a lesson to all who try to insult a woman.

All the personal experiences and misgivings of the heroine invariably lead her to

¹⁰¹ Perspectivization refers to the subjective perception of the world by a fictive entity [Hühn, 2009, p. 3].

thoughts of injustice in this world, first of all, in relation to women. Thus, when the Pandavas bring Draupadi home and Kunti, unaware of her mistake, tells her sons to share her together, Draupadi is outraged by the wordless agreement of Arjuna, whom she already considered her only husband [Ray, 2012, p. 43]. Despite the pain and anger, Draupadi agrees to marry the five Pandavas, as she understands that this will strengthen their unity. In the *Mahabharata*, we don't learn personal thoughts and emotions of Draupadi on the matter.

Pratibha Ray conveys in detail the characters of all five Pandavas and describes the relationship of each of them with Draupadi from the point of view of the heroine herself. These relationships turn out to be very difficult. In the novel, Draupadi's thought process is described in detail: the characters and interests of her husbands are so different, for the sake of each of them she will have to change, adapt herself to new requirements, in order to please everyone [Ray, 2012, p. 54]. All these reflections are painted in dark tones, conveying the hopelessness, longing and indignation that reign in the soul of the woman. Draupadi's husbands do not help her in anything, on the contrary, they make her life even more unbearable. Thus, Bhima constantly demands her attention and care, while wise Yudhishtira is too busy with political affairs to get into her problems. In the novel, Draupadi is presented as an innocent victim of circumstances, who is determined to meet her grave fate bravely.

In the novel by Pratibha Ray, Karna and Draupadi have a very complicated relationship. Having seen Karna for the first time at the *svayamvara*, Draupadi takes him for Arjuna, admires his beauty and strength [Ray, 2012, p. 33]. However, Dhrishtadyumna declares that his sister's husband cannot become the son of a charioteer. Further in the novel there are many additional (created by the author's imagination) episodes featuring Draupadi and Karna. All these episodes reveal a very contradictory relationship between the two characters. Thus, Karna, when he is visiting with Duryodhana in Indraprastha, refuses to accept the food prepared by Draupadi, explaining that he is afraid of spoiling his karma, having tasted food from the hands of the wife of five husbands. Then Karna saves Draupadi's life when she is drowning in the river. After

her rescue, Draupadi gradually begins to think about all the injustices that have befallen the hero, and against her will she is moved with sympathy for him. However, even this incident does not improve their relationship. Only at the end of their last meeting did they finally manage to reconcile and ask each other for forgiveness for all mutual offenses [Ray, 2012, p. 240].

A very special relationship binds Draupadi and Krishna. Draupadi admires Krishna starting with his first appearance in her father's palace. She calls Krishna her friend, protector and lord [Ray, 2012, p. 223]. They share a certain spiritual connection; when the Pandavas find themselves in exile in the woods after the game of dice, it is for Krishna that she longs for the most, she dreams of him, and she anticipates his arrival when no one expects him [Ray, 2012, p. 183]. When he suddenly comes, it turns out that he also saw her in a dream [Ray, 2012, p. 184].

Pratibha Ray calls their relationship in the novel "spiritual love" and writes that in the harmony of their names – *Kṛṣṇa* and *Kṛṣṇā* – she saw a reflection of the spiritual connection that she expressed in her work [Ray, 2012, p. 263]. Therefore, it is to Krishna that Draupadi addresses his perimortem appeal.

On the eve of the battle, Draupadi reveals to her husbands and to Krishna her three main weaknesses. And the main one is not Arjuna (though in the *Mahabharata* Draupadi dies, because she loved Arjuna more than her other husbands (Mahabharata XVII.2.6)), but Krishna himself, and Draupadi admits that she always felt the unearthly bond that existed between them [Ray, 2012, p. 243]. Her second weakness is Karna, towards whom she feels deep sympathy and compassion [Ray, 2012, p. 243]. And only the third is Arjuna (it is noteworthy that the relationship between Draupadi and Arjuna lacks the intensity and depth that characterize her relationship with the two aforementioned heroes). Krishna and Karna are the characters through interaction with which the figure of Draupadi is revealed and her personality is constructed. While Krishna is presented as a certain higher permanent moral compass to which she is drawn, the relationship with Karna is much more contradictory. He offends her, arouses her sympathy, repels her, and attracts her. Thus, these heroes appear as two poles which allow the author to better express the

complexity and subjectivity of her heroine.

2.2.3 Ideological content

2.2.3.1 Gender identity in the novel by Pratibha Ray

After the battle at Kurukshetra, Krishna has to remind Draupadi that the extermination of the Kauravas and many other deaths were necessary: "Retribution for the sins of Duṣśāsana, destruction of injustice is the dharma of the Lord of Time¹⁰². After those who die like Duhshasana, the earth will be freed from sins. Dharma will be established again on the earth. This is the purpose of my life and your life" [Ray, 2012, p. 246]. Here the concept of duty-*dharma* corresponds well to the concept of dharma in the *Mahabharata*: "And for the sake of observing duty you should not hesitate. There is no higher good for a kshatriya than a righteous battle" (Mahabharata VI.24.31), – says Krishna to Arjuna, when, distraught, he refuses to fight; dharma – the highest duty of both people and gods, and it must be fulfilled, there is no room for doubt here.

In response to Krishna's words, Draupadi points out that Abhimanyu, the son of Arjuna and Subhadrā, did not do anything bad, but was also killed [Ray, 2012, p. 246]. To which Krishna answers: "Such are the terrible changes to which a battle leads. For the good of the earth, on the way to the destruction of evil, righteous people have to part with their lives. For the sake of universal prosperity, a person has to sacrifice their individual interests. A person has to give their life for this too" [Ray, 2012, p. 246]. In the *Bhagavad Gita* Krishna gives Arjuna completely different reasons, so that he wouldn't not grieve over the coming deaths: "You grieve for those for whom it is not necessary to grieve, and [besides] you speak wisely, but meanwhile the wise people do not grieve either about the dead or the living. It has never happened that I did not exist, or you, or these lords of the peoples, and after that we all will not cease to exist" (Mbx VI.24.11-12).

Thus, according to the novel by Pratibha Ray, innocent people sometimes have to sacrifice themselves for the sake of the common good – this is a necessity that has to be

¹⁰² Lord of Time (Skt. Mahākāla) is an epithet of Shiva.

accepted. In Bgh, Krishna conveys that it is not necessary to grieve, because existence never ceases, as no one dies and cease to exist; thus, the question of innocent victims is removed by itself. While in the *Bhagavad Gita* philosophical and unbiased consideration of problems is important, in the novel emphasis is made on moral qualities; thus, Krishna speaks to Draupadi about the death of Sūrya's son: "Karna died because of his pride. Having defeated his pride, Arjuna defeated him and remained alive. Therefore, do not be sad for Karna. Nobody kills anyone. A person themselves goes towards his death" [Ray, 2012, p. 252].

Here it is possible to see the cardinal difference in the philosophy of the *Mahabharata* and in the principles set forth in the novel of the Indian writer. In *Draupadi* the questions and problems characteristic of modern society, the troubles and sufferings of people and the ways of fighting them are in focus; there is little to no place for philosophical reflections. In this respect, one episode is indicative. Draupadi knows the essence of what Krishna told Arjuna before the battle, and ponders over it: "If the soul is immortal, if after the death of the body the soul unites with the supreme spirit, why should we grieve over death?" [Ray, 2012, p. 247] Embraced by these thoughts, the heroine forgets her grief for a moment. But then they tell her how hard Uttarā, the young widow of Abhimanyu, is grieving her loss, and Draupadi, once again plunged into grief, hastens to her aid [Ray, 2012, p. 247]. Earthly problems are closer to Draupadi than higher arguments and abstract reasoning.

The book of the Indian writer is permeated with feminist sentiments. In the novel, Draupadi appears as a fighter against gender discrimination. Draupadi carries on an endless internal monologue about the powerless and oppressed position of women in society. Her consciousness is filled with questions such as "... why is a woman the property of a man? ... If I am a woman, then do I not belong to myself?" [Ray, 2012, p. 157]. Draupadi laments that for a man a woman is simply a beautiful thing, which everyone wants to own [Ray, 2012, p. 34].

The heroine worries not only (and not so much) about her own fate, but about the fate of all women. After the humiliation she suffered in the assembly hall, she is most

concerned that no woman would have to go through this, and she asks Krishna to protect all women from this fate [Ray, 2012, p. 167]. She declares that no woman should put up with injustice: "The dharma of a woman does not consist in humility with injustice. If a man acts unjustly, and a woman tolerates it silently, it is a misfortune for all" [Ray, 2012, p. 168]. Draupadi asserts that the Kauravas, insulting her, insulted all the women of the earth [Ray, 2012, p. 162]. The heroine's desire to take revenge for this insult is modified in the novel into her intercession for all women, her desire to show the strength of a woman: "Considering a woman to be weak, Dushasana dragged me by the hair ... he insulted me, but when I will wash my hair with his blood, and he will see that the woman's heart is tender, but not weak" [Ray, 2012, p. 168]. Therefore, Draupadi welcomes the approaching battle between the Pandavas and the Kauravas: a cruel punishment will be a lesson for future generations, and then such dishonourable behaviour towards a woman will not be repeated [Ray, 2012, p. 228].

Draupadi argues about the obligations of a man towards a woman, which he neglects. Even her adoration of Krishna is mostly explained by his attitude towards a woman: "A man is a lord of a woman. But if he is not able to protect a woman, how will he become her lord? It will be the man who will protect her. That is why I worshipped my friend Krishna as my lord" [Ray, 2012, p. 223]. Draupadi admires his readiness to intercede when Krishna tells her the story of him having killed the demon Narakasura, freed the women who had been kidnapped by the demon, and taken them as his wives. Krishna explains that he took these women in out of love not to their bodies, but to their souls – as he wanted to protect them from criticism [Ray, 2012, p. 104-105].

Arguing about the injustices that occur in society in relation to women, Draupadi gives examples of the sufferings of the heroines from ancient legends. She recalls the story of the seduction of the fisherman's daughter Satyawati by the *maharṣi* (great sage) Parashara: from the girl to whom Parashara returned her virginity after their union, the *maharṣi* Krishna Dvaipayana was born. Draupadi remarks: "The wisest mother Satyawati had to endure public criticism and ridicule due to her past. But Parashara? He was revered by all" [Ray, 2012, p. 67]. However, there's no mention in the epic of Satyawati being

reprimanded, nor of her wisdom.

Overall, it can be concluded that Pratibha Ray tends to sharpen the epic conflict to the extreme, first of all in relation to the position of women. According to the researcher Sunal Sharma (Sunal Sharma), the novel by P. Ray belongs to an era that primarily mirrored reflection on the consequences of colonial rule. It happened both as a restoration of traditional norms and as a reevaluation of habitual institutions within the framework of a review of defined roles and relationships. The relationship between men and women was one of the main topics analysed in the context of changing circumstances. The novel of the writer from Odisha reflects the early stages of the development of this movement aimed at changing the position of women in Indian society, it conveys the complexities that create the impact of what is happening on the personalities of Indian women. The author gives Draupadi the characteristics of an epic heroine, but at the same time she endows her with new dimensions that allow the readership to identify with her [Sharma, 2019, p. 221-222]. These peculiarities of the period in which the work was created explain the reflections on tradition that permeate the novel, the acuteness of gender problems, and the identification of Draupadi with all women. This way, the author reflects on the complexities associated with female identity in India in changing circumstances. The hardships faced by Draupadi become a symbol of the difficulties that every woman faces; P. Ray does not seek answers to the questions that torment her heroine, her task can be seen rather to declare the inadmissibility of inappropriate treatment of women and to demonstrate the subjectivity of woman's identity by conveying the rich inner world of the heroine, who reacts sensitively to everything that happens to her and around her and who appears here as a generalised image of an Indian woman.

2.2.3.2 Problems related to the caste and ethnic identity

In addition to the gender issue, the novel by P. Ray pays great attention to the manifestations of social injustice. During the *svayamvara*, when Karna wants to take part in the competition, Draupadi's brother Dhrishtadyumna declares that the son of a

charioteer cannot become his sister's husband. In the novel, the princess feels guilty for the sharp words thrown by her brother at Karna [Ray, 2012, p. 34] Draupadi, depicted by Pratibha Ray, is negative about social inequality by birth: "If birth and death are predetermined by fate, how can one blame a person for this?" [Ray, 2012, p. 35]. In her mind, the princess apologises to Karna for this insult, regarding her brother's actions as injustice [Ray, 2012, p. 125]. In the novel it is the figure of Karna, a contradictory and insulted hero, that becomes a symbol of the injustice of the caste system, and through the point of view of her heroine, the author transmits condemnation of the inertia and arrogance of the traditional order. It is noteworthy that in the *Mahabharata* the episode with Karna at the svayamvara looks different – in the critical edition of the *Mahabharata* Karna takes part in the competition but is unable to even bend the bow (Mahabharata I.179.4), while in the non-critical version of the episode, Draupadi herself insults the hero by saying that she will not marry the son of a charioteer [Ganguli, 1883-1896]. In the novel, the predetermination of life by birth is denied and, therefore, the caste system – the basis of the traditional Indian society. In the 20th century, many Indian writers and public figures spoke out against the caste system [Dhanda, 2020, p. 85; Jangam, 2015, p. 68], and Pratibha Ray, judging by the ideas which permeate her novel, also condemns it. The origins of such an attitude can be traced to her family tradition. The father of the writer was a faithful follower of Mahatma Gandhi, who is known as a fighter against caste prejudices [Dhanda, 2020].

In her work, P. Ray also addresses the problems of ethnic discrimination. In the forest, where the Pandavas live during their twelve-year exile, there lives a *Kirat people* who is at war with the Aryans, to whom the princes belong. There Draupadi, on the advice of peace-loving Yudhishtira, saves a Kirat from death during his fray with Bhima. Draupadi declares that all people are equal and that the Kirats are not worse than other peoples; moreover, henceforth the Pandavas and the Kirats will take food together [Ray, 2012, pp. 178-179]. As a result, friendly relations are established between the Pandavas and the Kirats. To the remark of a Kirat woman that Draupadi will spoil her dharma by taking care of a non-Aryan child, she answers: "The difference between the Aryans and

other peoples is a fantasy. We all have the same blood. The mother's milk that we have is the same" [Ray, 2012, p. 181]. Thus, apart from gender problems, the novel pays attention to other issues extremely relevant for modern Indian society, namely, the complexities of inter-caste and inter-ethnic interaction, caste and ethnic identity and discrimination. In today India, problems related to discrimination on the basis of caste, social issues affecting the position and rights of *Dalits* and *Adivasis*¹⁰³ remain among the most important and resonant problems [Desai, Kulkarni, 2008] and continue to be reflected in literature [Wessler, 2020].

How Pratibha Ray herself evaluates the epic heroine can be learned from a small section "In conclusion" at the end of the novel: "Draupadi is a call on behalf of all women. This is the embodiment of karma, knowledge, love and strength" [Ray, 2012, p. 262]. Thus, for Pratibha Ray, Draupadi is seen as an ideal realised in the epic, containing all the best female qualities.

2.2.3.3 Philosophy of the *Bhagavad Gita* in the context of the novel

Draupadi by Pratibha Ray

The full philosophy of the novel is revealed on the verge of the heroine's death. As already noted, in the novel special attention is paid to the moral qualities of the heroes; it is precisely the shortcomings of the character that lead heroes to their death (Karna dies because of his pride, the leaders of the Kauravas – because of their disrespectful attitude towards women; Arjuna, having overcome his shortcomings, lives). When Draupadi along with her husband ascends the Himalayas, the heroine's thoughts turn to human virtues and she reflects on the three *guṇas*¹⁰⁴: "The three gunas – *sattva*, *rajas* and *tamas* bind the soul of a living being. Guṇa *tamas* engenders illusions, guṇa *rajas* generates

¹⁰³ Adivasi (Hindi: "first settlers") is the official name of the registered tribes in India, as well as any of the various ethnic groups considered to be the original inhabitants of the Indian subcontinent.

¹⁰⁴ Guna (lit. thread) – property, quality. According to the Sāṅkhya school of Indian philosophy, the guṇas are three mutually related ontologies, the aspects of any natural being, interaction and the positing of the results of interaction, the essence of which is the driving force, the mechanism of the unfolding of the world. The names of the guṇas are: *sattva* – clarity, transparency, stability; *rajas* – energy, fervour, movement and *tamas* – inertness, stiffness, dullness [Albedil, 1996, p. 154-155].

passions and wild desires, *guṇa sattva* produces righteousness. Still, *sattva* is the shackles, too. Therefore, my ascent to the Himalayas seems to me to be golden shackles" [Ray, 2012, p. 256]. The *Bhagavad Gita* also pays attention to the theory of the three *guṇas*; thus, Krishna tells Arjuna that to attain the highest understanding it is necessary to renounce all the three *guṇas*: "To the circle of three thread-qualities belong the Vedas, freed from [those] three threads in their totality, Arjuna, and from duality, staying diligent, devoid of stinginess, conscious of yourself" (Mahabharata VI.24.45). In the novel, Draupadi also reflects on the fact that no one is free from illusions that blind a person, and in their life a person wanders along the road, not understanding the path, like the Pandavas and Draupadi, ascending the Himalayas [Ray, 2012, p. 257]. Once again, the provision on the power of illusions over a person and the dangers that come from these illusions one can find in the *Mahabharata*: "Branches in many ways and does not know completeness the mind of the indecisive" (Mahabharata VI.24.41.2).

Pondering over higher matters, Draupadi stumbles upon a golden rock protruding onto her path (most probably an allusion to "golden shackles" – *guṇa sattva*); she falls and remains alone on the path, while her husbands continue on their way [Ray, 2012, p. 257]. On the verge of death, Draupadi speculates that pride blinds a person, and helplessness makes them see and realise themselves as a creation of God, who is both their strength and support; then "heavenly gates are opening for the human soul" [Ray, 2012, p. 257-258]. These words quite accurately convey the ideas of the *Bhagavad Gita*: "He who sees me everywhere and sees everything in me, for him I do not disappear and he does not disappear for me. Who honours me who dwells in all beings, convinced of unity, wherever he exists, he exists conjugated in me" (Mahabharata VI.28.30-31). And "those who are connected to wisdom ... go to a carefree abode" (Mahabharata VI.24.51). So, in both cases, the main aim is to merge with God, having realised oneself as a part of him. Then the human soul finds the highest world. The realisation of the omnipotence of God is necessary for enlightenment; in this novel by Pratibha Ray follows the concept of the *Mahabharata*.

As a result, Draupadi entrusts both her pride and helplessness to God [Ray, 2012,

p. 258]. According to the logic of the *Bhagavad Gita*, the soul of Draupadi should merge with Brahman [Maretina, 2022b, p. 2]. On the threshold of death, Draupadi asks Krishna not to free her from new rebirths, as she wants to be born again in the sacred land of Bharata [Ray, 2012, p. 260].

Thus, this story turns out to have an end, uncharacteristic from the point of view of traditional Hindu philosophy, but completely consistent with the ideological content of the novel. Draupadi prefers earthly life with all its difficulties to union with Brahman. The heroine of the novel by Pratibha Ray is most worried about people's problems; the earthly world is closer to her, she wants to be among people, and not follow the path of the gods [Ray, 2012, p. 259]. Thus, the author remains true to the end to humanistic ideas and principles, which she contrasts to the traditional Hindu perception of the main goal of human existence, namely, liberation from saṃsāra and merging with Brahman; human life as such is affirmed in the novel as the highest value [Maretina, 2022b, p. 2].

Gender and social aspects are central to the work of P. Ray. In the framework of the *Mahabharata*, the serious problems of the modern Indian society are considered: first of all, the complex position of women, and also discrimination based on caste and ethnic origin. Pratibha Ray looks at the epic from the point of view of a person of our time, interpreting the *Mahabharata* in the context of contemporary social problems. In her interpretation of the epic, Draupadi is depicted as a collective image of all the women of India, who, despite their innate softness and kindness, are not ready to silently tolerate injustice and strive, to the best of their ability, to transform society for the better, which can be construed as the author's vision of the ideal of Indian women, i.e. as a model of Indian female identity.

This model contrasts with the symbolization of women as bearers of culture and tradition, which is especially characteristic of postcolonial societies within the framework of the politics of national identity construction, where religion and culture, as a rule, turn out to be politically coloured, and women are given the role of cultural symbols and bearers of tradition [Winter, 2016]. Such an objectified symbol appears, for example, in the figure of Draupadi Mokraśi in the above-mentioned novel by Shashi Tharoor, where

this heroine becomes a symbol of Indian democracy. While P. Ray idealises her heroine and identifies her with all women, she does not objectify her as a certain ideal symbol: Ray strives to convey her inner doubts and worries, her negative perception of the role that is imposed on her, as well as the unfair treatment of her; thus, the author asserts, firstly, the subjectivity of female identity, and secondly, its resistance and its agency.

2.3 The Palace of Illusions by Chitra Banerjee Divakaruni

Chitra Banerjee Divakaruni (b. in 1956) was born in Calcutta, at the age of twenty she went to study in the USA, where she defended her PhD in English classical literature at the University of California. Divakaruni is the author of numerous novels, stories and short stories, in which she mostly refers to Indian culture and traditions; many of them are dedicated to the fate of emigrants from South Asia in the United States. At present, Divakaruni teaches literary writing at the University of Houston. In addition, she participates in the activities of organisations that help women from South Asia who have suffered from domestic violence.

Taking into account her Indian origin and emigration, Divakaruni is famous as an Indian-American author. It is noteworthy that a large percentage of the population of India lives abroad, forming a diaspora. Diaspora is one of the main terms for defining ethnic groups in isolation from the main place of living of the ethnos [Kotin, 2001, p. 115]. According to the determination of the researchers Zh. T. Toshchenko and T. I. Chapykova, "the diaspora is a stable community of people of a single ethnic origin, living outside of its historical homeland (outside the area of settlement of its people) and having institutions for the development and functioning of this community"; "ethnic culture manifests itself most clearly in literature, art, ethnic symbols, traditions, and certain forms of material culture" and others. [Cit. ex Kotin, 2001, p. 115-116].

At the same time, according to researchers Zh. T. Toshchenko and T. I. Chapykova, "with the passing of a certain period, the ethnic culture of the diaspora is no longer identical to the culture of the ethnos, from which the ethnic community was

separated. It is imprinted by the culture of the foreign environment, and as a result of a possible loss of connection with the maternal ethnos, the continuity of cultural traditions is lost"; "the preservation of ethnic culture largely depends on the cultural distance between the diaspora and the foreign ethnic environment, the tolerance of the state and, finally, the desire of the group itself to preserve its culture" [Cit. ex Kotin, 2001, p. 116]. In the case of India, it is impossible to talk about the Indian ethnicity, here the term "Indian nation" (people) is more appropriate [Kotin, 2001, p. 121].

I. Yu. Kotin considers the Indian diaspora as a totality of communities originating from historical India (which included modern India, Pakistan, and Bangladesh), living outside the Indian subcontinent, but retaining a specific ethnic or religious identity, maintaining numerous ties with their homeland and compatriots abroad, and also in a certain form preserving "the myth of the homeland" and "the myth of the return to the homeland" [Kotin, 2001, p. 122]. The representatives of the diaspora often carry with them their culture, beliefs and traditions, myths and legends, which the writers of the diaspora turn to. The urge to turn to the texts of the native culture in the host country can be seen in the works of many diasporic writers, among whom the most famous are Salman Rushdie, Amitabh Ghosh, Shashi Tharoor and Chitra Banerjee Divakaruni [Goswami, 2022, p. 2227].

Ch. B. Divakaruni is an emigrant in the first generation, and in her works, like many other English-speaking authors originating from India, she primarily raises questions about how national identity is transformed in new conditions and how to avoid its loss [Chelnokova, 2019, p. 58-70]. Indian researcher Juriti Goswami notes the characteristic of the creative work of Divakaruni striving "to go further back to the mythical past of the country in search of her roots" [Goswami, 2022, p. 2227].

The author wrote two novels, in each of which she adapts one of the great epics of India, turning to materials from different sources, filling her works with new details and specifics. The assertion of Juriti Goswami that the writer is revising ancient narratives from a feminist point of view, refashioning the figures of Indian epic heroines with a distinct modern perspective [Goswami, 2022, p. 2227]. Thus, the works by Divakaruni

diverge from stereotyped notions associated with Indian female identity, questioning the relevance of traditional social and patriarchal structures.

According to the writer, she, like many Indian children, grew up on the "vast, varied, and fascinating" tales of the *Mahabharata* [Divakaruni, p. 13]. Her admiration of the ancient epic notwithstanding, she felt unsatisfied by the portrayals of the women in the *Mahabharata*, and so she decided to create her own version, placing in the centre of the narrative the figure of Draupadi, so that the heroine herself would tell the story of her joys and doubts, her struggles and her victories and would convey "the unique female way in which she sees her world and her place in it" [Divakaruni, 2008, p. 15].

2.3.1 Composition

The composition of the novel by Diwakaruni, while preserving the plot of the *Mahabharata*, does not correspond to the structure of the epic. It is noteworthy that the first and the last chapters have the same title – "Fire": in the first chapter it is told about the birth of Draupadi from fire, in the last – about her transformation into fire and light after her death. Thus, in its structure, the novel contains an element of cyclicity that relates it to the earlier examined works of Shashi Tharoor and Pratibha Ray.

As in the novel by Pratibha Ray, Draupadi is at the centre of the narrative, the reader sees all the events through her eyes, through the prism of her emotions and thoughts – she is again both point of view and focal character. Otherwise, *The Palace of Illusions* is a much more dynamic novel, it is devoid of extended monologues and long dialogues, events succeed each other quickly. One of the forming elements of the novel are the stories that the characters tell each other; from them the reader learns about important plot lines and events. Thus, Draupadi's nurse tells the young princess about her miraculous birth, the reader learns about the friendship and subsequent enmity between King Drupada and the warrior Brahman Drona from the story that Draupadi and Drishtadyumana retell to each other alternately, etc. These digressions add fragmentation to the structure of the text, complicate the fabric of the narrative, and endow *The Palace*

of Illusions with a similarity to a framed story. The text of the novel is mosaic-like: it is formed by stories that are told to each other by characters, Draupadi's thoughts, separate descriptions that carry both a decorative and suggestive function, as well as visions, dreams of heroes, and even songs' lyrics.

2.3.2 Figurative system

Throughout the novel the figure of Draupadi is shown in its development. First she is depicted as a self-confident girl who lives in her father's palace and dreams of a great destiny. She is ambitious and self-confident, the main question that worries her is if she is able to change history and if she possesses the qualities necessary for a heroine [Divakaruni, 2008, p. 4-5]. The pattern of thought of Draupadi is very different from what the women around her think [Divakaruni, 2008, p. 26]. However, when the sage Vyasa informs the princess that because of her fault many people, including her brother Dhrishtadyumana, will perish in a bloody battle, Draupadi is ready to give up her great destiny if she has to pay such a price. The life of her brother and other people for her is undoubtedly more important than her own greatness [Divakaruni, 2008, p. 39]. However, according to the words of Vyasa, the character of Draupadi itself will contribute to the fulfilment of the dark fate – her pride, her rashness, her vengefulness will make the predestined battle inevitable [Divakaruni, 2008, pp. 40, 39].

Indeed, after the humiliation of Draupadi in the assembly hall, a thirst for revenge grows in her, and only the blood of the Kauravas is capable of satisfying her [Divakaruni, 2008, p. 199]. In contrast to the heroine of Pratibha Ray, who during her twelve-year exile in the woods together with her husbands is ready to rejoice in picturesque and generous nature [Ray, 2012, p. 175], Draupadi of Divakaruni spends her time in bitter memories and does not give herself or the Pandavas a chance to forget past offences [Divakaruni, 2008, p. 199]. According to the words of the heroine, this way she was able to win the battle with time, which would otherwise have blunted their revenge, and possibly, even erased it completely [Divakaruni, 2008, p. 200]. That is exactly how Draupadi contributes

to the fulfilment of the events that should happen, about which Vyasa warned her, and which she tried to avoid [Divakaruni, 2008, p. 41]. Thus, Draupadi can be seen as a tragic figure who, by her own actions, brings about the fate she originally wanted to avoid.

Despite all the hardships that have fallen to her lot, Draupadi does not give up and seeks to determine the course of history herself, as far as possible. She declares: "Perhaps Time was the master player. But within the limits allowed to humans in this world <...> I would be a player, too" [Divakaruni, 2008, p. 59]. Divakaruni portrays Draupadi as a strong and complex personality, full of ambitions and aspirations, who realises herself as an individual, as an independent player in history.

As is Pratibha Ray's novel, Divakaruni's work is full of numerous new episodes and details related to Draupadi. These inserted plotlines were most probably created to reveal the character of the main heroine, and also to introduce us to the major characters through the vision of Draupadi and in her interpretation. Thus, Draupadi personally meets not only with Vyasa, but she leads long conversations with Sikhandi, her older sister, who miraculously changed her gender, which makes her think about the limits of what is permissible for women [Divakaruni, 2008, p. 44-52]. There are heroes in the novel who were missing in the *Mahabharata*. Among them is Draupadi's nanny Dhai Ma, who in *The Palace of Illusions* is assigned the role of counsellor and nurse of a restless young princess. Another new character is a sorceress with a star tattooed on her forehead, sent by Vyasa to prepare Draupadi for her great destiny, as well as for the burdens that will fall on her. She comes to Drupad's palace and stays there for a while, mentoring the heroine [Divakaruni, 2008, p. 60-66]. In this way, Divakaruni's novel, while preserving the fabula of the *Mahabharata*, is supplemented with additional episodes and characters, some of which help to better convey the personality of the heroine, while others give the work a fanciful component of the fantasy genre.

In the novels of Divakaruni and Pratibha Ray, extremely different views are given on Draupadi's relationship with her husbands, the Pandavas. Unlike the heroine of P. Ray, Draupadi of Divakaruni is not an unfortunate victim of circumstances; the writer portrays her as a strong and independent personality, based on this her relationships with husbands

are built. Draupadi feels her, in a way, dominant position: "If they were pearls, I was the gold wire on which they were strung. Alone, they would have scattered, each to his dusty corner" [Divakaruni, 2008, p. 151]. Unlike the heroine of Pratibha Ray, Draupadi of Divakaruni does not change for the sake of her husbands, instead she strives to change them [Divakaruni, 2008, p. 122]; the Pandavas listen to her opinion and follow her suggestions [Divakaruni, 2008, p. 180]. Even the son of god Dharma Yudhisthir turns to her for advice. [Divakaruni, 2008, p. 148]. Her voice turns out to be decisive when the Pandavas discuss whether they should accept Duryodhana's invitation to visit his palace [Divakaruni, 2008, p. 177].

However, Draupadi in *The Palace of Illusions* is not only a smart adviser in political matters, but also a hot-tempered, jealous woman. When her husbands take other wives, Draupadi falls into rage [Divakaruni, 2008, p. 151]. Her tantrums "became almost as famous as Yudhisthir's righteousness, and over the years not a few songs were composed about Panchaali's jealousy" [Divakaruni, 2008, p. 151]. It is noteworthy that such quick-temperedness completely contradicts the concept of *pativrata*; an Indian wife, in accordance with her strict dharma, should honour her husband as a god, and not complicate his life with his own quirks. Moreover, polygamy does not contradict the norms of traditional Hindu society.

Karna plays a major role in the life of the novel's heroine. In *The Palace of Illusions* before the swayamvar the young princess is shown the portraits of her suitors, so that she would recognize them during the competition. Portrait of the Surya's son, whose "eyes were filled with an ancient sadness" [Divakaruni, 2008, p. 69], fascinates Draupadi at first sight. Again, as in the novel of the Oriyan writer, in the work of Divakaruni strong personal feelings connecting Draupadi and Karna are depicted. But if in Pratibha Ray's novel it is compassion that Draupadi feels towards the hero, in *The Palace of Illusions* she is in love with Karna. She tries to fight the forbidden feeling, but it turns out to be stronger; however, the relationship between the heroes is extremely complicated. Draupadi's feelings towards Karna are both love and resentment, and "burning fire" [Divakaruni, 2008, p. 356], and a dark flower that refused to be uprooted from her heart

[Divakaruni, 2008, p. 130].

During swayamvar, Dhrishtadyumna blocks Karna's way to the competition [Divakaruni, 2008, p. 94]. Karna is angry, and the two warriors are ready to engage in battle. Striving to save his brother, Draupadi comes forward and asks Karna, who is his father [Divakaruni, 2008, p. 95]. The proud hero is forced to step back, but from this moment he harbours resentment towards the haughty beauty. Both characters try to mend their relationship, but each time circumstances prevent them from doing so. If in the work of the Oriyan writer Kunti herself sends Draupadi to Karna on various occasions, trying in every way to smooth over the relationship between her daughter-in-law and her eldest son, in *The Palace of Illusions* Kunti follows Draupadi as if suspecting something [Divakaruni, 2008, p. 187], which forces the wife of the Pandavas to treat Karna especially haughtily against her will.

Thus, Divakaruni, as well as Pratibha Ray, depict a very special, complex personal relationship between Draupadi and Karna. Attention to Karna in modern novels can probably be explained by the contradictory nature and unconventionality of this character for the Indian epic, which has already drawn the attention of the scholars of the epic. P. A. Grintser, who devoted much attention to the study of this figure in his works, saw a special attraction of the character in its similarity to the main heroes of other epics. To the comparison of Karna with the main hero of the Iliad is devoted his article "Karna in the *Mahabharata* and Achilles in the *Iliad*"; he refers to the figure of Karna in one of his main works, the book *Ancient Indian Epic*.

Draupadi also has a special relationship with Krishna. As in Pratibha Ray's novel, Draupadi of Divakaruni feels a kind of higher love for Krishna. This is how the heroine herself describes this feeling: "It reached past my body, my thoughts, my shaking heart, into some part of me that I hadn't known existed" [Divakaruni, 2008, p. 166]. Krishna gives Draupadi wise advice, which she, unlike Draupadi of Ray, does not always follow. Thus, in the assembly hall, when Duhshasana tries to strip the wife of the Pandavas off her sari, Krishna appears before her mind's eye and tries to soften her anger [Divakaruni, 2008, p. 193]. However this does not have its effect on her, as Draupadi cannot resist her

thirst for revenge and curses the Kauravas [Divakaruni, 2008, p. 194]. It is noteworthy that when she is already almost yielding to the mild influence of Krishna, the face of Karna appears in front of her, and it is this recollection that reignites her hatred. Thus, as in the novel by Ray, Krishna and Karna are the two poles for Draupadi, the relationship with both of whom allows to reveal the full spectrum of her character.

2.3.3 Ideological content

2.3.3.1 Diasporal, individual and gender identity in the novel by Chitra Banerjee Divakaruni

An important event on Draupadi's life path turns out to be the meeting with Vyasa, as in the novel it is from Vyasa that Draupadi gets her true name. From the very beginning of the story, the heroine is dissatisfied with her name: her father named her Draupadi¹⁰⁵ – couldn't he choose "something more suited to a girl who was supposed to change history?" [Divakaruni, 2008, p. 5]. Krishna calls her differently; he calls her the female form of his name – "Krishnā" [Divakaruni, 2008, p. 12]. But the heroine recognizes as her true name what Vyasa calls her: "Panchali", indicating her belonging to her native country, – "a name strong like the land, a name that knew how to endure" [Divakaruni, 2008, p. 42].

Considering that the author of the novel belongs to the Indian diaspora living away from the homeland, this turn creates an obvious parallel with the search for one's origins and one's identity. This problem is extremely relevant today and is especially acute for the representatives of the diaspora. While her heroine realises her true identity, which unites her with her land, owing to the name she received from the sage, keeper of an ancient tradition, Divakaruni again and again in her works turns for inspiration to Indian culture and history. The giving of a new name in traditional culture is one of the stages of the rite of initiation into adult life [Propp, 1998, p. 33; Neveleva, 2010, p. 43]. The episode of the name giving in the novel represents an important moment of the initiation of the heroine, her entry into adult life; a probable element of the author's self-reflection

¹⁰⁵ Draupadī is a patronim from the name Drupad.

regarding her own place in the world can be traced in it.

It is noteworthy that while Tharoor in his novel strove to portray the initiation of the *Mahabharata* itself, which experienced a rebirth on the pages of *The Great Indian Novel* as a "twice-born story", as an embodiment of the metaphor of the rebirth of the Indian national identity, to which the writer's work is primarily dedicated, in Divakaruni's novel the initiation of her heroine correlates with a person's search for their identity and their roots in the modern world, which also reflects the main theme to which the writer turns time and again in her works. Thus, the theme of initiation and naming is extremely important in both of these novels and touches on topics close to each of the authors.

Unlike Pratibha Ray, Draupadi of Divakaruni does not reflect upon the common good; she is concerned primarily about her own fate and the fate of those who are dear to her. If Draupadi of Ray acted as an idealised symbol of all women, and throughout the novel the author constructed a model of female identity, then Draupadi of Divakaruni is depicted as a bright personality, and in the focus of the narrative is a reflection on individual identity. Based on this individualised image of the main heroine, which corresponds to the person of the present, the main problems and ideas of the novel are formed.

"And who decided that a woman's highest purpose was to support men?" <...> "Myself, I plan on doing other things with my life", says Draupadi [Divakaruni, 2008, p. 26]. At the same time, she strives to seek a "woman's way" and to act in accordance with its strong sides [Divakaruni, 2008, p. 52, 139]. In Divakaruni's novel there are no feminist ideas in the form that they are present in Pratibha Ray's novel: Draupadi of Divakaruni does not rise against gender discrimination as a phenomenon, but defends her personal independence and interests. Thus, the theme of gender identity correlates in Divakaruni's novel with the themes of individual choice and self-identification.

An important place in Divakaruni's novel occupies the idea of the search for one's true place in the world, which is shown through the search of the heroine for her true home, or rather, her palace. The heroine decides that she has found her true home when she settles down with her husband in a magical palace in Indraprastha. This palace for the

Pandavas is created by the Danava architect Maya, he imbues it with his magic, and Draupadi gives it a name "The Palace of Illusions". She perceives it as a living being [Divakaruni, 2008, p. 148], identifies herself with her home: "For isn't that what our homes are ultimately, our fantasies made corporeal, our secret selves exposed?" [Divakaruni, 2008, p. 113]. It is in the palace that Draupadi learns to feel truly happy [Divakaruni, 2008, p. 148], it is where she becomes a true queen [Divakaruni, 2008, p. 149]. And it is in the palace where Duryodhana experiences his greatest humiliation when he falls into the lake, taking the surface of the water for a transparent bridge [Divakaruni, 2008, p. 173], from which incident he harbours malice towards the Pandavas, and his revenge becomes inevitable; moreover, Duryodhana's desire to do away with the Pandavas is explained in the novel by his envy and desire to seize their beautiful palace: "All he'd done to the Pandavas had been for this — to own the palace he had failed to replicate, the site of his past humiliation, his present triumph" [Divakaruni, 2008, p. 197]. Krishna warns Draupadi about the danger of becoming too attached to her home: "All things in this world change and pass away — some after many years, some overnight"; "if you identify so deeply with it, you set yourself up for sorrow" [Divakaruni, 2008, p. 149]. The words of Krishna come true when the Pandavas, thanks to the machinations of Duryodhana, go into exile. They lose the palace, but Duryodhana does not get it either — after the departure of the Pandavas the magical palace dissolves into the air [Divakaruni, 2008, p. 198].

All the main conflicts of the novel are resolved at the very end, in the last chapter, which bears the same name as the first one, "Fire". Draupadi, abandoned by her husbands, lies alone on the slopes of the Himalayas. Gradually she ceases to feel her body. At this moment, she compares it to a palace: "like every home where I've resided, this body, too—my final, crumbling palace—is beginning to fail me" [Divakaruni, 2008, p. 350]. On the threshold of death, Draupadi recognizes her body as one more home which she is destined to lose. This analogy reminds one of how Draupadi has long since lost her seemingly eternal home – the Palace of Illusions. Now her body turns out to be a similar illusion. The theme of the transience of life and the illusory nature of the world is very

fully reflected here.

2.3.3.2 Philosophy of the *Bhagavad Gita* in the context of the novel *The Palace of Illusions* by Chitra Banerjee Divakaruni

On the verge of death Draupadi remembers Krishna, and at once she hears his voice [Divakaruni, 2008, p. 351]. Only Krishna is invisibly present with her, and suddenly she realises that in all the crucial moments of her life he was there and supported her. The question that she poses – when and how did they meet for the first time? – leads to the answer to all her questions. Draupadi recalls the moment before her birth from the sacrificial fire, when she still had neither a body nor a name: Krishna sends her to fulfil a task on earth – to change history. He is a performer, she is an instrument, – Krishna tells her, encouraging her not to worry and go to earth [Divakaruni, 2008, p. 351]. In the *Bhagavad Gita* Krishna turns to Arjuna with similar words: "Remember that living beings are all from this womb. I am the origin and dissolution of the entire world" (Mahabharata VI.29.6). Draupadi recalls how, frightened by the magnitude and monstrosity of the task that she had to perform on earth (to make the battle on Kurukshetra inevitable), she asked Krishna: "What about the sins I'll incur, being the cause of so much devastation?" [Divakaruni, 2008, p. 357]. Krishna resolves her doubts: "Try to remember that you are the instrument and I the doer. If you can hold on to this, no sin can touch you." [Divakaruni, 2008, p. 357].

Similarly, in the *Bhagavad Gita* Arjuna addresses Krishna on the verge of the Kurukshetra battle: "Alas, we have gathered to commit this great sin, ready to kill those close to us out of the thirst for the joys of kingship!" (Mbx VI.23.45). Like Draupadi in the novel by Divakaruni, Arjuna considers his participation in the Kurukshetra battle a great sin, which he is not ready to commit. Krishna answers Arjuna: "He who acts, having surrendered his deeds to Brahman¹⁰⁶, freed from attachment, is not stained by sin, as a

¹⁰⁶ Brahman – an absolute, the foundation of the world.

lotus leaf is not stained by water" (Mahabharata VI.27.10). According to the specialist in the field of Indian philosophy Sarvepalli Radhakrishnan, in the *Bhagavad Gita* "the poet presents Krishna talking about himself as about Brahman" [Radhakrishnan, 1956, p. 463]. Thus, in the novel, the concept of the *Bhagavad Gita* that he who recognizes himself only as an instrument of action and entrusts his actions to Krishna is saved from sin, is conveyed rather accurately.

Draupadi is afraid that, having entered the human world, she will forget what Krishna revealed to her, and he does not argue with that: "That's the beguiling trick the world plays on you. You'll suffer for it — or dream that you're suffering" [Divakaruni, 2008, p. 357]. Obviously, in Divakaruni's novel, the idea of the illusion of the world is stated explicitly – the world turns out to be a dream, an enticing deception. In the *Bhagavad Gita* Krishna explains to Arjuna: "Contacts with objects, O son of Kunti, give [sensations] of cold and heat, pleasant and unpleasant. They come and go, they are unstable, endure them, O Bharata!" (Mbx VI.24.14). The ideas of illusion and instability of this world are present both in the *Mahabharata* and in Divakaruni's novel, which is reflected in the title of the work of the Indian-American writer. History, legends, dreams and song lyrics are included in the fabric of the narrative, the lyrical hero addresses the events of the past and future. The feeling of illusion is amplified by various complex figures of speech, for example, extended similes. Thus, time in the novel is compared to a flower, which "outer petals fall away to reveal the inner ones. An inner petal would never know the older, outer ones, even though it was shaped by them, and only the viewer who plucked the flower would see how each petal was connected to the others" [Divakaruni, 2008, p. 188]. Thus, the theme of the illusion of the world subtly permeates all of Divakaruni's work. The feeling of illusion is conferred to the novel by both its structure and the style of the text.

In the *Bhagavad Gita* Krishna explains in detail to Arjuna the structure of the universe: "Earth, water, fire, wind, space, consciousness, reason, and also self – such is my nature divided into eight parts. That is the lowest nature; learn about my other, higher nature, O mighty-armed one, which is a spiritual being, it also supports this world"

(Mahabharata VI.29.4-5); "There is nothing higher than me, O conqueror of riches, all this universe is strung on me, like pearls on a string" (Mahabharata VI.29.7).

So, according to the *Bhagavad Gita*, human reality is a lower nature. The highest nature is Krishna himself. The cosmogony of *The Palace of Illusions*, as one can see further, corresponds to these provisions of the *Bhagavad Gita*. According to S. Radhakrishnan, the lower nature is *Prakṛti*: "Prakṛti is a source of confusion, as it hides from the mortal eye the true nature of reality" [Radhakrishnan, 1956, p. 460]; the highest nature is *Purushottama* (*Brahman* is the same, but in the state of eternal peace [Radhakrishnan, 1956, p. 463]). Krishna is probably identical with Purushottama [Radhakrishnan, 1956, p. 464]. Prakriti is created by the supreme god with the help of the illusion *Maya* [Radhakrishnan, 1956, p. 466]. All these provisions of the philosophy of the *Bhagavad Gita* are not expressed explicitly in *The Palace of Illusions*; however, it is possible to conclude that it is precisely on these principles that the ideological system of Divakaruni's novel is built. Draupadi in the novel *The Palace of Illusions* suffered a lot on earth, because she forgot about her divine nature and her task in the world of people. However, when on the verge of her death she directed her thoughts to Krishna, she also recalled everything else. This correlates with the following postulate of the *Bhagavad Gita*: "my divine Maya composed of qualities-threads is hard to overcome, but those who turn to me will overcome this Maya" (Mbx VI.29.14).

Draupadi of Divakaruni recalls how she enters the world, and in the process of this transition she acquires a body [Divakaruni, 2008, p. 357], which now, on the slopes of the Himalayas, starts failing her for the first time [Divakaruni, 2008, p. 349]. Then she is addressed by Krishna: "You did what you were supposed to. Played your part perfectly" [Divakaruni, 2008, p. 358]. Draupadi's actions led to the great battle of Kurukshetra – in this was her task, her duty, her dharma. In the *Bhagavad Gita* Krishna remarks: "Better one's own duty, talentlessly executed, than another's, excellently observed; better death while performing one's own duty, another's duty is fraught with danger" (Mahabharata VI.25.35). It can be concluded that what is important is not what the duty (*dharma*) of a person is, but whether this duty is fully fulfilled. It is most probably about dharma Krishna

speaks when in the *The Palace of Illusions* he praises Draupadi for having done what she was supposed to do [Divakaruni, 2008, p. 358]; thus, in the novel of Divakaruni, as in the *Mahabharata*, the problem of the execution of the "monstrous" plan in its essence and consequences – the bloody battle on the Kuru field – is removed, just as in the case of Arjuna, his *kṣatriya* dharma is to fight and kill enemies, and Draupadi's dharma is to cause this battle. In both cases, this is their highest duty, so there is no room for doubt here.

However, Draupadi does not believe that she could played her part perfectly [Divakaruni, 2008, p. 358], if she made so many mistakes in her life and brought harm to so many people. "You didn't harm them that much. Look!" [Divakaruni, 2008, p. 358], – answers Krishna, and Draupadi sees the luminous figures of the dead: their weightless bodies are freed from the wounds that brought them death on Kurukshetra, their faces shine with the satisfaction of actors who have successfully played their roles in a great drama [Divakaruni, 2008, p. 358]. Krishna himself calls life a play: when asked by Draupadi if she is dying, Krishna answers: "You could call it that" [Divakaruni, 2008, p. 359] and adds: "You could also call it waking <...> Or intermission, as when one scene in a play ends and the next hasn't yet begun" [Divakaruni, 2008, p. 359]. All this is consistent with the philosophy of the *Bhagavad Gita*. For instance, in the *Bhagavad Gita* Krishna says: "You mourn for those for whom it is not necessary to mourn, and [at the same time] you speak wise words, and meanwhile sages mourn neither the dead nor the living. It was never so that I did not exist, or you, or these rulers of peoples, and afterwards we will not cease to exist" (Mahabharata VI.24.11-12); further: "He who thinks of him, that he kills, and who thinks him killed – both of them do not know [the truth]; he does not kill, and he is not killed. He is never born and never dies; without becoming, he does not become henceforth; unborn, permanent, eternal, ancient, he does not die when his body dies" (Mbx VI.24.19-20). Thus, the world in which people live and act, according to the philosophy of the *Bhagavad Gita*, is an illusion, just like the bodies of people are only temporary shells for the eternal spirit. After death no one ceases to exist, as it is not the person who dies, but only their short-lived body.

It is also noteworthy that among the "luminous figures" of the dead, Draupadi sees both the Pandavas and the Kauravas, all of them enjoying their postmortem state [Divakaruni, 2008, p. 358]. This description corresponds to the logic of the epic: "All *without exception* (cursive of S. L. Neveleva) epic heroes eventually find their place in heaven" [Neveleva, 2010, p. 274]: both the Kauravas and the Pandavas fought bravely and fulfilled their *kṣatriya* dharma, therefore posthumous bliss await all of them.

It is important that before Draupadi's death, Krishna asks her to remember the happiest moments of her life [Divakaruni, 2008, p. 353]. Thinking about this, she calms down and soon turns her thoughts to Krishna himself, suddenly realising that it was he who has always been her source of happiness. Thus, she, firstly, dies in a peaceful state, having received from Krishna answers to all the questions that tormented her during her life, and having learned even more than she expected. Secondly, she dies, turning all her thoughts and feelings to Krishna. In the *Bhagavad Gita* Krishna says: "He who finds happiness within, joy within [himself], in holds an inner light within, he is conjoined, merged with Brahman, is fading into Brahman. The sages who have exterminated sins, cut through duality, subjugated themselves, find joy in the welfare of all beings, fade into Brahman. For ascetics who have subdued their thoughts, who have renounced desire and anger, who know themselves, fading into Brahman is near" (Mahabharata VI.27.24-26). Thus, after death, one who subdued his passions and turned deep into himself (albeit just before death) merges with Brahman. Apart from them, this existence is attained by those who fully dedicate themselves to Krishna: "Those many who have renounced passion, fear and anger, imbued with me, resorted to me, purified by the feat of [that] knowledge, have entered my existence. As they come to me, so I accept them; my path, O Partha, is followed by people in everything" (Mahabharata VI.26.10-11). Draupadi before her death formally complies with these two conditions, and, following the logic of the *Bhagavad Gita*, she should enter the existence of Krishna – to become one with Brahman, which, as far as can be judged, is what happens to the heroines. In the novel, nameless, boundless and bodiless, Draupadi rises together with Karna's free spirit to her last palace, which walls are space, which floor is sky, which centre is everywhere [Divakaruni, 2008, p.

360].

Thus, despite many general differences with the *Mahabharata* in the depiction of characters and the transmission of the plot, the cosmogony, religious and philosophical concepts of the novel in many ways comply with the provisions of the *Bhagavad Gita*.

In the novel by Ch. B. Divakaruni the synthesis of the eastern and western worldviews can be traced, her work is, first of all, the view of an emigrant, a representative of the diaspora on its cultural heritage [Maretina, 2022a]. In the novel *The Palace of Illusions*, the psychology of the main character complies with the psychology and worldview of an individualised Western person, while the author also uses elements of philosophical concepts of the *Bhagavad Gita* [Maretina, 2022a]. The author explores the themes of individual and gender identity. An important place is also occupied by the motif of the heroine's realisation of her *individual identity through initiation*, during which she receives the name Panchali, which connects her to her native land. At the same time, she finds her true, immaterial home only after death, having finally grasped the nature of the world, explained in accordance with the philosophy of the *Bhagavad Gita*; then she feels "truly Panchali" [Divakaruni, 2008, p. 360]. Thus, she establishes a true connection with her homeland only after having conceived the foundations of the Indian traditional worldview, that is, in essence, by acquiring an *Indian cultural identity*.

Thus, the novel represents a reflection of a representative of the diaspora on his cultural heritage, a metaphor of finding oneself through the return to his roots. The work can be viewed as a product of cultural (tradition and modernity) and cross-cultural (western thinking and values of Indian culture) hybridization [Maretina, 2022a].

Overall, the theme of heritage occupies one of the key places in the works of Ch. B. Divakaruni. The combination of tradition and modernity, Indian cosmogony and the western worldview in the novel can be seen simultaneously as a message for those who adhere to rigid orthodox traditionalism, and those who are torn from the moral and ethical norms of their culture [Vanitha, 2017, p. 335]. Much attention is also paid to gender identity, which in Divakaruni's novel, unlike Ray's work, is viewed through the prism of individual identity.

2.4 Revision of the *Mahabharata* from the point of view of *Écriture féminine*

In the examined novels, the feminization of the text clearly manifests itself at different levels of narration – this concerns both the ideological content and the style, where the feminization of the narration appears as a certain form of subjectivization and genderization [Vanitha, 2017, p. 332] of the text. Overall, the authors preserve the plot of the *Mahabharata*, but the objective, impersonal narrative is replaced by subjective and personal one. The lyricism and emotional colouring of the texts subconsciously associate them with female narration; taking into account these particularities, the novels are indeed perceived as female adaptations/revisions of the epic [Singh, 2019, p. 127]. A new dimension of narration that was absent in the original epic appears – i.e. the category of evaluation and interpretation of what is happening. Researcher V. Vanitha treats the emergence of novels, where epic events are explained from the female point of view, as part of the "Fictional rebellion". Writer and theorist of feminism Hélène Cixous, author of the concept of "women's literature" (*Écriture féminine*), in her essay *The Laugh of the Medusa*, declares that a woman "should create a space for her in the text which simultaneously would create a place for her in the real world" [Cit. ex Vanitha, 2017, p. 333]. Her words comply with Divakaruni's observation that "myth (corrected by K. Maretina) and epic are very powerful forms. They reach deep inside us, and change our preconceptions about ourselves. Therefore, I believe that a woman centered text like *Palace of Illusions*, based on the epic *Mahabharat*, can change our views as to the importance and power of women in our society" [Ask the Author, 2022].

The French branch of feminism, one of the bright representatives of which is Hélène Cixous, traditionally has paid special attention to the literary text. According to this movement, in order to become a subject instead of an object, a woman must learn to express herself in a literary form [Spivak, 1981, p. 165]. Only by using her specifically feminine voice for self-expression can a woman free herself from patriarchy [Al-Mahfedi, 2019, p. 54]. The inclusion in the text is matched by H. Cixous with the inclusion of women in society and in history: "Woman must put herself into the text – as into the world

and into history – by her own movement." [Cixous, 1976, p. 875]. The French researcher considers literary creativity as the very possibility of change, "the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures" [Cixous, Cohen, 1976, p. 879]. Thus, the idea anticipates and precedes the real change, and in order to claim the desired place in the world, the woman must declare herself in the text. A defining meaning in *écriture féminine* also has the category of style; according to the thought of the theoreticians of the concept, women's writing is characterised by an open-ended, incomplete and uncertain style, which is characterised by the use of allusive metaphor, poetry, figurative language and mimesis, as well as the breaking of structural conventions [Vacchani, 2019, p. 19].

It is very remarkable that, in her essay *The Laugh of the Medusa*, H. Cixous defies the tradition of reason-logos, warning about the close connection between the entire history of literature and the history of reason, "of which it is at once the effect, the support, and one of the privileged alibis" [Cixous, Cohen, 1976, p. 879]. In fact, she equates the logos tradition with the "phallogocentric" patriarchal tradition. In this light, women's writing – *écriture féminine* – itself becomes the weapon of the anti-logos, striving to oppose itself to reason. This writing, however, has certain properties: like oral emotional speech, it lacks such qualities as linearity, objectivity, and generality. At the same time, woman's story, her personal history is not purely individual; on the contrary, according to H. Cixous, "in woman, personal history blends together with the history of all women, as well as national and world history" [Cixous, Cohen, 1976, p. 881-882]; women's writing strives for polyphony.

It can be concluded that the striving to reject logos, linearity and objectification, the attraction to the kaleidoscopic and fragmentary qualities of the narration characterise, thus, not only the historical English-language novels of Indian authors, who oppose themselves to Orientalism and European historiography, but also women's writing. A similar trait of these two literary movements is their tendency towards the use of myths and legends, as well as the representation of the historical process not as an objective, hierarchical history, but rather as a conglomerate of equally significant subjective stories.

This correspondence in the literary field arises, most likely, from similar premises. Thus, the theoretician of the postcolonial studies Edward Said draws a parallel between his research, which aims to revise the concepts of Orientalism and Eurocentrism, and "similar issues raised by the experiences of feminism or women's studies, black or ethnic studies, socialist and anti-imperialist studies" [Said, 2014, p. 91], seeing their commonality in that all of them "take for their point of departure the right of formerly un- or mis-represented human groups to speak for and represent themselves in domains defined, politically and intellectually, as normally excluding them, usurping their signifying and representing functions, overriding their historical reality" [Said, 2014, p. 91].

Thus, the reasons for the certain similarity of these two literary movements can be seen in the fact that both of them are represented by previously marginalised groups that strive to appropriate the place and the right that they were deprived of in society and history, creating their own image – in one case, of a nation, in another, of a gender in a specific national and cultural context. It is noteworthy that the comparison by E. Said of the revision of Orientalism with the feminist studies works the other way around, too – many scholars note the tendency of Orientalists to depict the East as "irrational, strange, weak, feminized "Other", contrasted with the rational, familiar, strong, masculine West" [Hamadi, 2014, p. 40].

It can be inferred that by appropriating the essentially patriarchal epic, which is not simply a respected source of culture, but an important value landmark and symbol of Indian identity as such, the writer (consciously or unconsciously) strives to "rewrite" the place occupied by her gender in Indian society. Moreover, in the "feminine" rendering of the epic, both the category of content and the category of style are important; in terms of content, the author portrays her heroine as an independent thinker and an active actor, who has her own ambitions, her own vision and aspirations, and is not a passive and submissive participant in events; in terms of style, these works have a pronounced emotional colouring (mosaic quality and lyricism in the novel *The Palace of Illusions* by Ch. B. Divakaruni and sentimentalism in the novel "Draupadi" by P. Ray).

Developing the concept of *écriture féminine*, Cixous herself resorts to mythology in her analysis. The most famous essay of the French researcher *The Laugh of the Medusa* is essentially a postmodernist manifesto and a parody on the essay *Medusa's Head* (*Das Medusenhaupt*, 1922) by Sigmund Freud, in which the Austrian psychoanalyst discusses the castration complex. In order to deconstruct the theory of Freud, Cixous turns to the myth of the Medusa, interpreting the murder of the latter by Perseus as a metaphor for a man's desire to silence a woman's voice [Al-Mahfedi, 2019, p. 58]. In *The Laugh of the Medusa* Cixous reconstructs the myth, endowing Medusa with a voice and striving to show and expose the ways in which women are deprived of power – i.e. the limitations and the control. Cixous brings out for consideration the ambivalence of the myth of Medusa and myths about woman, in general.

It should be noted that the main purpose of *écriture féminine* was to ensure the representation of suppressed, distorted femininity in the discourses of Western culture [Vacchani, 2019, p. 12].

2.5 Conclusion

Thus, the representatives of the literary branch of feminism, in the framework of their criticism of the patriarchal foundations of society, sought to revise and rewrite, with the help of methods of deconstruction and reconstruction, influential in the context of Western society myths, philosophical concepts and even the language itself. Similar phenomena can be observed in Indian women's literature of the late 20th – early 21st centuries, where female writers turn to texts that are key to Indian culture, among which the ancient Indian epics occupy a special place, and reinterpret the patriarchal text from a feminist perspective.

At the same time, feminist positions themselves differ in diversity; according to cultural anthropologist and feminist theorist Donna Haraway, "there is no single feminist standpoint" [Haraway, 2020, p. 590]. Overall, the subjectivity characteristic of feminist discourse is interpreted by Haraway as a manifestation of "situated knowledge" of

representatives of a particular gender, that is, knowledge conditioned by its positioning and the partiality resulting from this positioning [Haraway, 2020, p. 589].

In the novels by P. Ray and Ch. B. Divakaruni are presented different feminist positions and different approaches to the interpretation of gender identity, while they both chose one and the same character of the ancient Indian epic for the implementation of their interpretations: Draupadi of Ray is an ideal, a model of Indian gender identity, which possesses, however, subjectivity; Divakaruni depicts her as a person who comes to the realisation of their individual identity through the attainment of gender and cultural identities. Their second difference lies in the positioning of Draupadi of Ray as an innocent victim, and Draupadi of Divakaruni as a rebel against the established foundations. Thus, these two heroines find themselves at opposite ends of the spectrum of conceptions of female agency; each of these extreme cases was subjected to criticism within the framework of feminist theory [Nair, 1994, p. 83].

Thus, in relation to the paradigm of *woman as a victim*, researcher Linda Gordon notes that "it is false and impossible to see the history of female experience as powerless" [Cit. ex Nair, 1994, p. 83], while the paradigm of a rebellious heroine can only serve as compensation for simplified conceptions of female agency [Nair, 1994, p. 83]. Researcher Janaki Nair comes to the conclusion of the necessity of developing within the framework of female historical knowledge a complex and dynamic conception of female agency that does not represent these paradigms as contradictory or mutually exclusive [Nair, 1994, p. 83].

The difference in the approaches of the writers can be explained by the different positioning of the authors themselves, that is, the difference in the time when the novels were written and their belonging to different cultural contexts: Ray is a representative of the Indian intelligentsia and a follower of Vaishnavism, while Divakaruni is an emigrant, a resident of the Indian foreign diaspora. In this regard, the observation of the researcher Stuart Hall that "we all write and speak from a particular place and time, from a history and a culture which is specific" [Hall, 2015, p. 222] appears to be relevant; i.e. what we say is always in context, always positioned [Hall, 2015, p. 222].

Both of the examined works (with all their differences, both with the *Mahabharata* and between themselves) are united by the fact that, like Tharoor's novel, while transforming the *Mahabharata*, they reproduce important elements of the original epic. Thus, updating the contents of the *Mahabharata*, the authors strive to preserve and adapt for the modern reader many philosophical ideas of the *Bhagavad Gita*. This way, there is an adaptation of the heritage in the cultural contexts of present days, which means its preservation. Literary adaptations of the *Mahabharata* contribute to the transmission of the Indian cultural heritage. Nevertheless, the revision of the legacy that can be observed in these works is primarily connected with the idea of change. The task of the authors can be seen not so much in the preservation of culture as in its transformation, directing both their attention and the attention of the readers to what they wanted to see, and not to what is presented in the original text.

Indeed, the feminist revision of the texts at the end of the 20th century was aimed primarily at transformation [Plate, 2013, p. 613]. In the process of deconstructing culture as such, rewriting classical, canonical works, works, that are of special importance for the cultural identity of the community, there is a "re-collection" of the texts of the past, as a result of which what can be called "helpful memories" are created, which generate a "usable past" [Cit. ex Plate, 2013, p. 613-614]. In this regard the observation by the scholars Marianne Hirsch and Valerie Smith seems reasonable, according to which behind the feminist literature lies the "desire to redefine culture from the perspective of women" [Hirsch, Smith, 2002, p. 3], which is contrary to the traditional patriarchal ideology.

Thus, an attempt is made to review the cultural memory of the community [Hirsch, Smith, 2002, p. 3]. In this context, it is important that as one of the key functions of cultural memory, along with the *identification function*, the *legitimising function* is recognized. The essence of the latter function lies in the fact that the cultural memory justifies the right of a certain community or group to its existence in the present [Shub, 2016, p. 74]. The desire to rewrite a fundamental for Indian society cultural text from a modern feminist point of view can be explained by the desire to revise cultural memory

in order to legitimise changes in the position of women in today's society, to affirm by virtue of actualized and adapted tradition their renewed gender identity. It is likely that is why much attention in the novels is devoted to the rendering of the concepts of the *Bhagavad Gita*; it can be assumed that through the inclusion in their works of philosophical ideas from the epic, as well as clear references to the sacred and extremely influential text, which is the *Bhagavad Gita*, the authors strive to endow their versions of the *Mahabharata* with greater legitimacy, thereby legitimising their view of gender identity in the Indian society.

3. Indian identity in the context of the cinematographic adaptations of the *Mahabharata*

3.1 The *Mahabharata* in Indian cinema

3.1.1 The mythological roots of Indian cinema

The plot of the *Mahabharata* found new births both in literature and in Indian cinema. Cinema in our time is probably the most popular art form in India. It has a long history in the country. Just a few months after its appearance in the West at the end of the 19th century, cinema came to India: by 1910, the first cinemas were built there, where the public could see films by foreign directors [Merenkova, 2010, p. 38]. In 1913, the premiere of the first Indian feature film *Harishchandra (Hariścandra)* about a noble Indian king, the plot of which was adapted from Indian mythology, was made by film director Dadasaheb Phalke (Dādāsāhab Phālke), who is considered the founder of Indian feature cinema.

According to researcher of Indian cinema M. K. Raghavendra, Phalke's film work was aimed at "recreating the mythical past as a national idea" [Raghavendra, 2020, p. 14]; almost all of his films reproduce plots from Hindu mythology – *Satyavan and Savitri (Satyavān Sāvitrī, 1914)*, *The Burning of Lanka (Lankā Dahan, 1917)*, *The Birth of God Krishna (Shrī Kṛṣṇa Janma, 1917)*, *The Descent of the Ganges (Gangāvataraṇ, 1937)*, etc. It is noteworthy that Phalke created his films as performances shot on film, without setting the goal of making them naturalistic – his goal was not to reflect reality, as was typical for European cinema, formed on the idea of Aristotle's mimesis, but to introduce traditional sacredness into the field of cinema myth. In his films, he sought not to reproduce reality, but to recreate the atmosphere of a sacred ritual [Raghavendra, 2020, p. 14-15].

Creative work of Phalke was strongly influenced by the aesthetics of the Parsi theatre, an urban theatre that emerged in the 19th century [Dwyer, 2006, p. 18]. Thus, Phalke resorted to frontal shooting instead of a more naturalistic style; he sought not to give the mythological films a physical dimension, but to convey and emphasise the

sacredness of the legend [Raghavendra, 2020, p. 13-14]. The frontal style brings the film closer to the concept of *Darśana*, according to which a person appears before a deity or a Brahmin priest to receive a blessing [Dwyer, 2006, p. 19]. Thus, at the very early stage of the existence of cinema in India, Phalke imitated not real life, but a sacred temple action. At the same time, he himself considered his films as "realistic", in the sense that, to him, they conveyed the highest truths, from his point of view, more real than the surrounding world, which Western cinema sought to reflect. The meeting of a human with the divine was likely the real goal of cinema for him [Raghavendra, 2020, p. 15].

The staging of traditional stories helped to attract a large Indian audience to cinemas. It is the *mythological genre* that can be called fundamental for Indian cinema as a whole and one of the most productive for early Indian cinema. The early mythological genre drew on a wide range of modern and traditional elements, to create its own distinctive hybrid style, closely associated with both 19th-century Indian popular culture and other forms of cinema that emerged at the same time in other countries. It is also worth noting that the stories from the Purāṇas and epics have long been mediated by pre-existing genres, ranging from Sanskrit texts, narrative retellings, folk tales, songs, poems, musical shows, within which a combination of visual, musical and dramatic conventions has already developed [Dwyer, 2006, p. 15-16].

According to M. K. Raghavendra, most Indian mass cinema films are traditionally filmed "in the format" of an epic, they feature legendary characters taken from mythology, while the plot is transferred to the present day [Raghavendra, 2020, p. 10]. These films were based on the oral tradition of India, within which all ancient Indian literature was formed and which permeated the culture of the country. Art cinema somewhat departed from this tradition, and in the 1950s, on the wave of enthusiasm for socialist and communist ideas, more films appeared that told about ordinary people – the characters of a novel rather than an epic [Raghavendra, 2020, p. 10]. However, these films also contained, as a rule in a less explicit form, references to epic plots and heroes. At the beginning of the 21st century, the mythological genre overall has not lost its position in Indian cinema. One can agree with the observation by American Indologist Rachel Dwyer

that myths survive not because they are historically true or false, but because they are perceived as true in popular tradition [Dwyer, 2006, p. 57]. Though Indian cinema does not always reproduce orthodox versions of myths, it usually transmits widespread mythical plots, variations on traditional stories that viewers can easily relate to the realities of their daily lives.

It is important to note that it would be incorrect to view mythological films solely as escapist fantasies. Mythological films, especially during the colonial period, served as an optimal vehicle to create an allegory for real events, often this genre was chosen in order to avoid colonial censorship [Dwyer, 2006, p. 59]. Thus, the film *Kurukshetra* (*Kurukṣetra*, 1945) was called by a critic “a modern allegory, in mythological guise” [Cit. ex Dwyer, 2006, p. 59]: in it, the Pandavas and Kauravas fight each other, but then unite against a common enemy, which can be read as an allusion to the necessity for India to unite against British rule. Later, in independent India, the films of the mythological genre did not disappear, just as censorship did not cease to exist. Thus, according to the observations of critics, the film *Sati Ahalya* (*Satī Ahalyā*, 1949), based on the plot from the *Ramayana* and dedicated to the fate of abducted women and their rejection by society, was a mythological picture, but with a theme that has not lost its relevance today [Cit. ex Dwyer, 2006, p. 60] (probably referring to the extremely difficult situation of women who found themselves on the other side of the border during the Partition of India). As Rachel Dwyer rightly points out, mythological films remain an important means of interpreting the world [Dwyer, 2006, p. 60] – it can be added, similarly to the other mythological works related to various types of arts.

3.1.2 Cinematic adaptations of the *Mahabharata* within the framework of mythological genre of Indian cinema

Similarly to the authors of literary works, Indian film directors and scriptwriters often turned to national myths and legends in search of material. The connection of Indian cinema with *līlā*, a traditional religious action, determined the choice of film directors:

already by 1920, many films were made based on the plots of the *Mahabharata* and the *Ramayana*; the most popular parts of the epic were filmed many times. It was the national epics that were the main source of inspiration for Indian film directors. Most of the films were adapting individual episodes, which they sought to convey in detail and adapt in accordance with the narrative conventions of cinema [Dwyer, 2006, p. 16]. Below will be considered examples of popular Indian films and television serials in which the main plot of the *Mahabharata* was adapted.

In 1965, a film version of the *Mahabharata* directed by Babubhai Mistry (Bābūbhāi Mistrī) was released. Notably, the film had an unexpected happy ending, with the final scene showing Yudhishtira seated on a throne. As with oral retellings of the epic, older films are being overshadowed by "better" versions; and soon Mistry's *Mahabharata* was eclipsed by a television adaptation, namely the series by B. R. Chopra (B. R. Coprā), released in 1988. Researcher Rachel Dwyer cites a case of how, while trying to get the version of the *Ramayana* filmed by Babubhai Mistry from the archive, she encountered bewilderment from the staff about why she would not be satisfied with the newer and more technically advanced version, namely the television series *Ramayan* (1987) by Ramanand Sagar (Rāmānand Sāgar), instead of this old version [Dwyer, 2006, p. 44]. Thus, it can be concluded that the film adaptations of the epic are perceived rather as versions or adaptations of one story, and not as independent works.

The television series the *Mahabharat* and the *Ramayan*, which were released in the late 1980s and had a resounding success, were perceived by the audience in a completely different way than the early mythological films. There was a transformation of the visual space into a sacred space, as religious ceremonies were held around the televisions, as if the deities themselves were present on the screen [Dwyer, 2006, p. 53]. Simultaneous viewing, inherent in the television format, meant that the audience discussed the meanings of the epic together, creating new interpretive continuums, and that a sense of a common historical (or rather, mythological) past was being formulated and negotiated.

At the same time, the *Ramayan* series by Rāmānand Sāgar repeatedly faced accusations of promoting Hindu nationalism, while *Mahabharat* by B. R. Chopra caused

much less controversy, since this television series was considered more like a historical (mythological) motion picture, and not a religious film, and hence has never been directly associated with any political campaign [Dwyer, 2006, p. 52-53; Mankekar, 1999] This confirms the observation of Ya. V. Vasilkov that the essential difference between the perception in India of two great epics, the *Mahabharata* and the *Ramayana*, is that the *Mahabharata* never became the banner of Hindu exclusivity and aggressive hyper-identity directed against Muslims [Vasilkov, 2022, p. 231]. Researcher Purnima Mankekar notes that B. R. Chopra's television version of the *Mahabharata* also attracted many Muslim and Sikh viewers, who were drawn to watch and discuss the series [Cit. ex Dwyer, 2006, p. 58]. It can be concluded that the series *Mahabharat* (1988) aroused lively interest and discussion among representatives of various religious communities of India.

The observation of Indian researcher Kanishka Chowdhury, that the *Mahabharata* never existed as a certain cultural constant – or as an exclusively "closed" text [Chowdhury, 1995, p. 45], seems fair. During its formation, the ancient Indian epic went through numerous changes and revisions, which affected not only its narrative, but also its semantic, ideological component. Throughout its history, the epic went through numerous transformations, translations and adaptations. B. R. Chopra's popular *Mahabharat* series can serve as an example of one of the major and most successful adaptations of the epic. According to researcher Purnima Mankekar, this series has become an important part of the collective memory of a large part of the Indian population [Mankekar, 1999, p. 66]. It can be concluded that by virtue of this and many other adaptations, *the Mahabharata was being reaffirmed and rethought as a one of the key texts of the cultural memory, on which the Indian identity is based.*

Canadian researcher Linda Hutcheon perceptively sees the attraction of adaptations as such, irrespective of the type of art they belong to, in that they combine the comfort of ritual and recognition with the joy of surprise and novelty; memory and change, constancy and variability [Hutcheon, 2012, p. 173]. People turn to the same stories over and over again because this is one of the most powerful, if not the most powerful, way to establish the ideological core of a culture [Hutcheon, 2012, p. 176]. *The significance of the*

Mahabharata as one of the most important texts of Indian cultural memory and the basis of Indian cultural identity explains the frequency of references to its plot and its heroes in the context of cinema, literature, and other forms of art in India.

3.2. The *Mahabharata* in the context of non-mythological genres of Indian cinema

Most of the motifs of popular films of various genres in the later years of Indian cinema go back to epic tales and Purāṇas [Raghavendra, 2020, p. 15]. While in the films of the mythological genre of Indian cinema numerous epic motifs are presented directly, in films of non-mythological genres (such as an action film, a crime film, a war film, a social film¹⁰⁷, etc.) they are conveyed in allegorical form.

One of the vivid examples of a film of a non-mythological genre, which is based on the main plot of the *Mahabharata*, is the 1982 Hindi crime drama *Kalyug* by Śyām Benegal. *Kalyug* tells a story of a conflict between the families of two businessmen brothers. In the narrative and the characters of the film, there is an undeniable similarity with the plot and heroes of the epic. Two brothers, Ram Chand and Bhishm Chand, set up their business venture. Bhishm was a bachelor all his life and after his brother died, he is raising two sons of Rām, as well as an orphan Karan. Khub Chand, the eldest son of Ram Chand, has two sons, Dhan Raj and Sandip Raj. The younger brother of Khub Chand, Puran Chand, died a few years ago. He left three sons – Dharm Raj, Bal Raj and Bharat Raj. Enmity gradually flares up between two large families, old conflicts come out. Despite the efforts of Bhishm Chand to keep the peace, things spiral out of control and events take a tragic turn. Men of Dhan Raj men in a random skirmish kill the young son of Bal Raj, in response Bal Raj kills Karan. The conflict ends with the complete destruction of both families.

¹⁰⁷ The social genre of Indian cinema is melodrama, which takes place in conventional contemporary settings; its generic boundaries are rather blurred. The plot is usually centred on a hero (rarely a heroine) who seeks to reconcile romantic love with the demands of family and/or society. The social genre has become the dominant Hindi film genre since the 1940s [Dwyer, 2006, p. 136].

As can be seen, though the film is set in modern times, the allusions to the epic here are very transparent, they are embedded even in the names of the characters: Bhishm Chand is Bhishma of the ancient Indian epic, Karan is Karna, the three sons of Puran Cāṁd are the three Pandava brothers. The great battle at the Kuru field turns into a bloody conflict between blood-related families of businessmen. The film demonstrates the fragility of the moral foundations of the people and the destructiveness of intra-family quarrels.

The film by Śyām Benegal was given high marks from the critics: in 1981 he received the Golden Prize of the XII Moscow Film Festival, and the following year he was awarded the 29th Filmfare Awards in Bombay (India) in the category of best film.

3.2.1 Film *Politics* by Prakash Jha

In 2010, film *Politics* (*Rājnīti*) directed by Prakash Jha (Prakāś Jhā) received wide recognition in India. This film, similarly to the aforementioned film by Śyām Benegal, borrows from the *Mahabharata* the major plot line and main characters. *Politics* is another interesting and vivid example of the adaptation of the *Mahabharata* within the framework of non-mythological genres of Indian cinema, with the transfer of the plot of the epic into the context of modernity.

Prakash Jha is an Indian film director, producer and screenwriter who is best known for his political and socio-political films such as *Death Sentence* (*Mṛtyudaṇḍ*, 1997), *Waters of the Ganges* (*Gaṅgājal*, 2003), *Abduction* (*Apaharaṇ*, 2005), *Politics* (*Rājnīti*, 2010), *Reservation* (*Ārakṣaṇ*, 2011), *Chakravyuh* (*Cakravyūh*, 2012), and *Satyagraha* (*Satyāgraha*, 2013). Among the director's films, *Politics* is the most famous and successful.

3.2.1.1 The *Mahabharata* and *Politics*: fabula composition

The first shots of the film *Politics* bring the audience to the bank of a river in an Indian city, where a car pulls up, a woman gets out of it and goes down the stairs to the

water. For more than twenty years, every year on this day, she comes to this place. This is Bharti Ray, the daughter of Chief Minister Rāmnāth Ray. Her story is an altered, devoid of miracles, story of Kunti and Karna. Bharti rebels against her politician father and joins the opposition leftist party led by Bhaskar¹⁰⁸ Sanyal. A bond develops between Bharti and Bhaskar. Then Bhaskar leaves for an unknown destination, not knowing that Bharti is pregnant by him. Bharti gives birth to a boy, but is forced to abandon her son in order not to compromise herself and her father. Her brother Brij Gopal puts the newborn in a basket and sends it down the river. Time passes, Bharti, at the behest of her father, marries Chandra Pratap, the younger brother of the head of the political party, Bhanu Pratap. In the *Mahabharata*, Kunti gives birth to a son before marriage from the sun god Sūrya, and fearing condemnation, places the child in a basket and lowers it into the river (Mahabharata III.292.2-9).

Bhanu's party, which has been in power for three consecutive terms, is suddenly defeated in the elections. Bhanu has a stroke. In the hospital, he appoints his younger brother Chandra as his successor, and his son Virendra and nephew Prithviraj, Chandra's son, as general secretaries of the party. However, Virendra is extremely unhappy with his father's decision: he wants to lead the party himself. Virendra's displeasure sets in motion a bloody confrontation between the cousins; this confrontation is reminiscent of the struggle between Duryodhana and the Pandavas, who are also cousins to each other.

Prithviraj tries to take advantage of his father's power and begins to impose his own decisions on the party, which leads to his clash with Virendra. Chandra takes the side of his son and begins to repress Virendra. When Prithviraj rejects the candidacy of the local leader Suraj Kumar, the candidate of the people, Virendra supports Suraj. No one knows that Suraj is the son of Bharti, whom she abandoned; he was found and raised by the driver of the Pratap family.

There is an interesting scene during the meeting of the party, when Suraj comes to join it. He is ridiculed and rejected, reminded of his origin, until Virendra suddenly stands

¹⁰⁸ Bhāskar means "radiant" in Sanskrit, is an epithet of the Sun. An allusion to Sūrya, the sun god and father of Karna in the *Mahabharata*.

up for him and, using his secretary powers, accepts Suraj into the party. Since then, Suraj becomes his faithful ally in all his schemes. This scene reproduces the events of the *Mahabharata* in the arena during the competition where the princes have to demonstrate their prowess (Mahabharata I.125-127): the Pandavas taunt Karna because of his supposedly low birth, but Duryodhana offers him his friendship and names him the king of Anga¹⁰⁹, while Karna swears to the son of Dhritarashtra his eternal friendship and support.

Meanwhile, from the USA Chandra's youngest son Samar arrives. His childhood friend Indu Seksariyā, who is in love with him, comes to meet him. However, Samar explains to her that he only treats her as a friend.

At this time, Chandra and Prithviraj try to get Virendra out of the party, and Suraj takes it upon himself to solve the problem. Suraj shoots Chandra, who dies in the hospital from his wound.

With the complicity of Virendra, the police arrest Prithviraj on charges of raping a woman who works for the party. Samar comes to his rescue: he persuades Virendra to drop all charges against his brother, promising that Prithviraj will resign and the whole family will leave for the United States. However, Samar does not keep his promise and, together with his brother, begins a political campaign in order to enlist popular support. Bhanu is officially expelled from the party by Prithviraj, and he, along with Brij Gopal and Samar, creates a new party and begins preparations for the elections. In the *Mahabharata*, Duryodhana, together with his allies, manages to ensure that the Pandavas go into exile; after their return, they demand their rightful share of the kingdom, and not having received it, they prepare for war (Mahabharata V).

Sarah, girlfriend of Samar, comes to India from the USA. Meanwhile, Samar arranges Prithviraj's marriage to Indu in order to secure financial backing for her brother's party from her powerful father.

¹⁰⁹ Anga is an ancient country on the southern bank of the Ganges, in the area of modern cities Munger and Bhagalpur in Bihar.

The situation is heating up, both sides are using every opportunity to secure victory in the upcoming elections. Samar finds out that Virendra and Suraj are the ones responsible for his father's death. At this time, in a country house, Prithviraj kills the policeman who arrested him, and the female party worker who provided the evidence. Virendra again asks Suraj for help, and the latter plots to kill Samar. Suraj does not suspect that he is going to kill his younger brother. In the *Mahabharata* also, Karna and Arjuna recognize each other as the strongest and most dangerous rivals and strive to fight (Mahabharata XII.2.10; Mahabharata III.41.11), not knowing that they are siblings.

Indu confesses his feelings to Prithviraj. Sarah turns out to be pregnant by Samar. He promises his girlfriend that he will leave politics and go with her to the United States. Meanwhile, Suraj plants a bomb in Samar's car, in which he is going to take Sarah to the airport. Prithviraj learns about the bomb and tries to warn them and manages to save Samar, but Prithviraj dies in a futile attempt to save Sarah. Devastated by the loss of his brother and girlfriend, Samar decides to take revenge. He suggests that Indus take the reins of the party and organise the campaign alone.

Meanwhile, Bharti informs Suraj that he is her son and begs him to join his younger brother Samar in the political fight. Suraj is moved by his mother's words but refuses to leave Virendra. Like the epic Karna, he says that he cannot break his word to his friend and leader and oppose him. On the day of the vote count, Samar lures Virendra and Suraj to an abandoned factory. Suraj sees Samar but hesitates and does not shoot him. In the *Mahabharata*, during the battle at the Kuru field, Karna is given the opportunity to kill the Pandavas several times, but he does not do it, following his word to spare Pandavas (except Arjuna), given to Kunti (Mahabharata V.144.18-22).

Virendra and Suraj fall into a trap, Samar shoots Virendra. Suraj asks Samar to let him take his friend to the hospital, but Virendra dies on the way. Brij Gopal prompts Samar to shoot Suraj. Samar hesitates, not wanting to kill his brother, but Gopāl convinces him to avenge the destruction of his family. Samar calls out to Suraj, who turns around and Samar shoots him in the chest, similarly to the epic Arjuna who kills Karna when the

latter tries to free the wheel of his chariot that stuck in the ground (Mahabharata VIII.66-67).

Election results in Indu becoming the Prime Minister. Samar asks Indu for forgiveness for his marriage-related machinations, and she forgives him. Then he leaves India and goes to the USA to settle there and take care of Sarah's mother. Indu heads the Government and is expecting a child from Prithviraj.

3.2.1.2 Figurative system

Samar¹¹⁰ is the youngest of the brothers, but like Arjuna of the *Mahabharata*, he proves to be the most capable in matters of war. Virendra, the son of Bhanu, embodies the figure of Duryodhana. Envious and cruel, it is he who starts the war between the two branches of the Pratap clan. At the same time, it's evident that Suraj is a much more skillful politician, it is he who removes all obstacles from the path of Virendra. In fact, Virendra and Suraj are a mirror reflection of the Prithviraj-Samar dyad, where also, with the official leadership of the older brother, Samar leads the whole game.

Suraj is the incarnation of Karna; the name of this character in *Politics* contains an allusion to Karna's father, the sun god Surya¹¹¹. Suraj is the son of Bharti and the leader of the opposition, and the adopted son of the Pratap driver. Straightforward and determined, he rejects the authority of the elders and insists on solutions favourable to the lower castes, which include his adoptive father. Ordinary people, feeling he's one of them, actively support him. Of the external attributes of Karna, Suraj has golden earrings.

The characters in the film have complex, conflicting personalities; the same character can cause sympathy and rejection in different scenes of the film. Thus, Prithviraj beats Police Commissioner Sharma and the woman who provided Virendra with compromising material on him to death with a bat. Soon after this we see how tenderly

¹¹⁰ Samar (Samar) in Hindi means "war", "battle".

¹¹¹ Sūrya means "sun" in Sanskrit; Sūrāj means "sun" in Hindi.

he treats Indu, his young wife, how sincerely he confesses his love to her; and he dies, trying in vain to save Sarah.

Suraj makes an impression of as a simple and honest person, the ridicule lavished on him by the representatives of the Chandra party, and his unfortunate fate as a foundling make him sympathetic; but it is Suraj who kills Chandra, puts a bomb in Samar's car.

The prototype of Brij Gopal is Krishna, which can be judged by the name of Bharti's brother: *gopāl* in Sanskrit means "shepherd", and Krishna during his earthly incarnation was a shepherd; Braj (also known as Brj or Brjbhūmi) is a historical region in the Indian states of Uttar Pradesh, Rajasthan and Haryana where Krishna is believed to have been born. Thus, the name of Samar's uncle literally means "shepherd from Braj", i.e. Krishna. Bridge Gopāl is the chief adviser of the Pratap family in all political matters, a subtle and cunning intriguer. He helps Samar and Prithviraj in organising elections, weaves intrigues against Virendra; it is Brij Gopal who convinces Samar to shoot Suraj – which he does, although he already knows that Suraj is his older brother.

In the film, much attention is paid to female figures. On the one hand, several intersecting love lines develop in parallel with the political plot; on the other hand, all women are somehow involved in politics.

Bharti is the incarnation of epic Kunti. This image is shown in its development: in her youth, a rebel who revolted against her father, fell in love and gave birth to a child before marriage, she later marries a man chosen by her father. She suffers because she was forced to abandon Suraj, but, unlike the mother of the Pandavas, Bharti for most of the film does not know that Suraj is her son, and upon learning about this, she immediately tells him the truth and asks to join his younger brothers.

Indu's image changes a lot throughout the film. From a windy girl in love with Samar, she turns into a serious and wise woman, and then becomes the leader of a political party and the country's prime minister. Prakash Jha called the Indu his interpretation of Draupadi [Kumar, 2014]. The image of Indu is very expressive and is the leading, strongest and brightest of the female characters in *Politics*. She had a relationship with both "Pandavas": from childhood she was in love with Samar and was sure that he would

become her husband, but as a result she married his older brother Prithviraj. In the *Mahabharata* at the svayamvara, it is Arjuna who defeats the rest of the suitors, and he is expected to become Draupadi's husband (Mahabharata I.179.15-17).

It is noteworthy that when Indu learns about her father's decision to marry her to Prithviraj, she rebels against it, quarrels with Samar and tries to persuade her father to abandon his decision. However, after the wedding, she stops protesting and impeccably observes marital fidelity whatever her feelings. Adherence to the marital vow – *pativrata* – is the main characteristic of the epic heroine [Neveleva, 1996, p. 33]. The behaviour of Indu emphatically corresponds to this system. The figure of the epic Draupadi is traditionally considered in Hinduism as an ideal of a wife and a woman who impeccably follows her marital vows. This feature, common to the two heroines, brings these figures even closer.

The female figures in *Politics* are characterised by a high degree of emancipation: they actively participate in political campaigns, intrigues, and make important decisions. Thus, Bharti actively supports the political opponent of his father, falls in love with the leader of the opposition and gives birth to a child from him; Indu herself invites Samar to a restaurant, expecting that there he will propose to her. A female member of Prithviraj's party, enters into a relationship with him, trying to advance through the ranks with his help. Prithviraj does not promote her, and very soon she joins the side of his opponents, presenting herself as a victim of sexual abuse on his part.

This way, in the film by Jha, various female characters demonstrate *the changes in Indian gender identity*. In difficult situations and conditions shown in the film, women manifest themselves in different ways, but all of them are connected by *agency*, active participation in political and public life, a clear *subjectivity*, which is revealed in the development of their characters and behaviour transformations.

3.2.1.3 Reference system and ideological content

Genre affiliation of *Politics* can be defined as a political thriller – i.e. a thriller set against the backdrop of a political struggle. There are many films like this coming out in India these days; this is probably due to the great interest in modern Indian society in politics, the fight against corruption, and recent terrorist attacks (the 2008 Mumbai attacks) in relation to the time the film was released. Overall, however, it can be said that films on political themes continue the trend that has begun within the framework of literature, the politicisation of which is one of the characteristic traits of the development of world literature in the 20th century [Gavryushina, 2006, p. 55], including in India. In the 21st century, interest in political topics in India has not waned; the same can be said about the attention paid to political films.

Much of the inspiration for the film was the *Mahabharata*, and the outcome of the film is the same as in the *Mahabharata* after the Kurukshetra battle: most of the main characters die in the power struggle, and then Samar, similarly to the epic Pandavas, goes into self-imposed exile.

Another source of inspiration for the film *Politics* by Prakash Jha, as well as for many other Indian film directors [Raghavendra, 2010, p. 31], was the cult film *The Godfather*, 1971 by American film director Francis Ford Coppola. The references to it can be found primarily in the story of the ascent of Samar.

The plot outline of Coppola's cult film is as follows:

Don Vito Corleone, the head of a mafia clan of Sicilian origin, has been successfully doing business in New York for many years. He prepares his eldest son, Santino, as his heir. Santino is devoted to his family, but has an extremely violent temper. Most of all, Don Vito loves his youngest son, Michael; however, he doesn't want to involve Michael in his dark business and wants to help him become a big politician. Michael recently returned as a hero from the front lines of World War II and is far removed from family affairs. His girlfriend Kay is an American, he tells her about his family's affairs and promises not to join his father's business. Don Vito controls all the

politicians and senators of the city. He is assisted in all matters by Hagen, his adopted son and advisor-consigliere. The son of the head of the Tattaglia clan, Sollozzo, offers the don a stake in a new business – the drug trade, in exchange for the support of powerful Corleone friends. However, Vito Corleone refuses, explaining his decision by the fact that all politicians will turn their backs on him when they find out that he has become involved in the drug business. The Tattaglias attempt to assassinate Don Corleone, but he survives. Michael meets with the heads of the opponents and kills them. After he is forced to hide, he is sent to Sicily, the homeland of Vito Corleone. There, Michael marries a local girl, the enemies of the Corleone family plant a bomb in Michael's car, but his young wife dies in his place. At this time in New York there is a war between mafia clans. When the don ends up in the hospital after an assassination attempt, the family is led by Santino. Taking advantage of his quick temper, the opponents manage to trap him and kill him. Having recovered, Don Vito gathers the heads of mafia clans and offers a truce, promising not to avenge his son. After that, Michael becomes the head of the family and conducts business, in accordance with the advice of his father. He marries Kay, but she gradually begins to understand that Michael is guilty of many deaths and dark deeds, and that he will never leave the mafia business.

In the film by Prakash Jha, Samar is the youngest and favourite son of his father, a major politician. He is also not planning to follow in his father's footsteps and wants to stay away from political intrigues and his father agrees with him. The peacefulness and intelligence of Samar is emphasised by the fact that he is writing a dissertation on poetry in the Victorian era. Chandra prepares Prithviraj as his political heir, but like Santino, Prithviraj has an extremely irascible and unrestrained character. After the assassination attempt on Chandra, he is immediately taken to the hospital, soon Prithviraj arrives there with his people, but does not find the guards at the entrance. The police officers, led by corrupt Police Commissioner Sharma, then arrive at the hospital. They were probably sent by Virendra to finish off Chandra. Sharma wants to enter, but Prithviraj blocks his entrance. Their argument threatens to turn into a fight, and then Brij Gopal and Samar

arrive. Samar gets into an argument and the policeman punches him in the face. Afterwards, enraged Sharma leaves.

After the assassination attempt on his father in *The Godfather*, Michael visits him in the hospital and is horrified to find that someone has removed the police guard and no one is guarding the don. Realising that a second assassination attempt will be made on Don Corleone right now, he moves him to another ward, warns his older brother by phone, and stands in front of the entrance to the hospital, pretending to be a guard. Together with a baker, who came for a visit and feels indebted to the don, he misleads the killers, who drive up to the hospital to finish off Vito Corleone. They leave, seeing that the don is still guarded. Instead, the police arrive, led by the corrupt Captain McCluskey, who, in response to the accusation of having links with the mobster Sollozzo Tattaglia, punches Michael in the face. At this moment, Hagen appears with new guards for Don Corleone. McCluskey is furious and forced to retreat.

In *Politics* after the death of his father, the party is headed by Prithviraj, but in fact Samar is in charge of the entire organisation, coming up with the most cunning and subtle moves and intrigues against political opponents. Together, the brothers fight for the support to their new party, Brij Gopal asks for help from Virendra's supporter, Babulal, but he refuses. The next morning, Babulal discovers the corpse of his lover next to him in bed. Babulal rushes to Samar with an apology, and he forces the politician to come forward with compromising material on Virendra.

At the very beginning of *The Godfather*, there is a scene in which the godson of Don Corleone, actor Johnny Fontaine, begs him to help him get a role in a film. The don cannot refuse his godson; he promises that he will "make the film director an offer he can't refuse" and sends Hagen to persuade him. Hagen talks with the film director, who flatly refuses to give the role to Fontaine. The next morning, the recalcitrant film director discovers the severed head of his favourite breeding horse in his bed. Johnny Fontaine gets the role.

When Babulal hugs Samar's knees in a panic, swearing allegiance to him, Sarah sees this. After that, the woman gradually begins to understand what dark machinations

her beloved is involved in. *The Godfather* ends with Kay seeing through the office doorway a man kissing Michael's hand, greeting him like a new don. Kay realises that Michael is not going to leave the business as he promised her.

In *Politics*, Sarah is killed in a bomb planted in Samar's car. Prithviraj tries to save her but to no avail; he dies together with the woman. In *The Godfather*, Michael's wife is killed in a car bomb explosion in Sicily. His older brother dies shortly before this in New York: he was in a hurry to punish his sister's husband, who beat her, and was ambushed on the way. Prakash Jha combines two events (two murders) into one, while retaining the cause of death of the characters: Sarah, similarly to Michael's wife, dies in a car explosion instead of her beloved, and Prithviraj dies in an impulse to help a member of his family. In *Politics* events and traits associated with Michael's American and Sicilian wives combine to form one figure – that of Sarah.

Thus, Prakash Jha, by superimposing events and characters, combines in his film the plots of the ancient Indian epic and of the film of Coppola. It can be assumed that it is of great importance here that the audience for which the film was made is quite familiar with both sources of inspiration for the Indian film.

The *Mahabharata* is one of the key texts of Indian culture, while *The Godfather* has gained wide popularity all over the world since its release. It was selected for preservation in the National Film Registry of the Library of Congress in 1990, was deemed “culturally significant”, and according to the American Film Institute ranked second greatest among American films [Dolidze, Rusieshvili, 2012, p. 104]. Francis Ford Coppola, in a letter to Marlon Brando, who played Don Vito in the first film, wrote: "I will do my very best to <...> express the notion that the Mafia is only a metaphor for America and capitalism, which will do anything to protect and perpetuate itself" [Campbell, 2011]. Thus, *The Godfather* can be named one of the most significant films for the USA, and in his film, Prakash Jha connects these two major cultural texts for India and the US, the *Mahabharata* and *The Godfather*.

Here it is worth recalling another work – *The Great Indian Novel* (1989) by Shashi Tharoor, in which he also combines two grandiose stories by superposition: the

Mahabharata and the history of India in the 20th century. *The Great Indian Novel* can be considered at the same time both as an interpretation of the Indian national epic and as a kind of answer, and perhaps even a challenge to tradition; as a dialogue or even a dispute between the historical heritage and the modern era. There is also a reference in its title to the concept of the Great American Novel (the idea of the "matrix" text that is most significant for American cultural identity).

Thus, both Tharoor and Prakash Jha follow the same path in many respects, transferring the plot of the ancient Indian epic to modern India in their works and making reference to the cult American text (in the case of Tharoor, to the very idea of such a national text).

As in the film by Prakash Jha, in the work by Tharoor the main plot of the *Mahabharata* acts as a frame, while his novel itself is devoted to the complex process of the becoming of the independent India.

As can be seen, not all of the numerous characters of the *Mahabharata* are represented in the *Politics*, but the references to many heroes are obvious, and the narrative outline of the ancient epic is also preserved. There are some general conclusions that can be drawn from the *Mahabharata*, *Politics* and *The Godfather*: concerning the destructiveness of the irrepressible thirst for power, the relativity of victory, the difficult decisions that have to be made. While Samar succumbs to the darker side of the power, it is Indu, who turned into a wise and strong woman, who becomes the head of the state, not those who were killing in order to win elections. The one on whose side is justice, wins, just as in the *Mahabharata* those who side with dharma, win. Thus, the film actualizes the traditional positions and motives that are well known to every Indian.

As already noted, Prakash Jha's film received recognition from the Indian audience and film critics. At the same time, the Central Board of Film Certification of India initially denied the film a certificate on the pretext that Indu, played by Katrina Kaif, was inspired by the figure of the head of the National Congress party Sonia Gandhi, as well as the head of another party, Rabri Devi [Sen, Biswas, 2019].

It is noteworthy that the first episode of the *Mahabharat* series (1988) by B. R. Chopra, which depicts a struggle between two pretenders to the throne in terms of a conflict between lineage and personal qualities, caused much discussion, as many viewers saw in it an expression of public scepticism regarding the ability of Rajiv Gandhi to succeed his mother Indira Gandhi as Prime Minister of India [Mankekar, 1999, p. 227]. According to the astute observation of cultural anthropologist Purnima Mankekar, one of the main ideas of B. R. Chopra's series was the assertion that the lust for power pervades all aspects of life – from state politics to family politics – and always leads to tragedy (symbolised by fratricidal conflicts, culminating in the apocalyptic battle at the field of Kuru) [Mankekar, 1999, p. 227]. In accordance with the *Mahabharata* by B. R. Chopra, the desire for power is inherently vicious: the destruction of both clans on the battlefield indicates the inevitability and at the same time the futility of the desire for power. Viewers often turned to the series to illustrate political corruption and other similar issues [Mankekar, 1999, p. 227]. Thus, one can talk about frequent correlations, parallels drawn between the turbulent political life of the Indian state and the narrative of the modern adaptations of the *Mahabharata*. Probably, in some cases, these references are conscious and inserted by the authors, in others they may be unconscious, but read by the audience. In any case, it is remarkable how *the Mahabharata retains its relevance and poignancy in the political consciousness of the nation*.

Concerning the perception and reaction to *Politics* by Prakash Jha, in the foreign press, as one might expect, the references not to the *Mahabharata*, but to *The Godfather*, attracted greater attention. Abroad, the film received mostly negative reviews from critics and the audience: it was considered too confusing and overloaded with details [Saltz, 2010]. Overall, the perception of the film by the foreign press is well reflected in the following quote from one of the American critics: "This film is a modern retelling of the ancient epic poem *Mahabharata*, which makes the film more understandable to Indian audiences and reduces its viability on American screens" [Lovece, 2010]. There is no doubt that the film by Prakash Jha is intended primarily for the Indian audience. For an

Indian who is well acquainted with the content of the *Mahabharata* since childhood, the plot of the film, partly borrowed from the epic, will hardly seem complicated.

The film demonstrates how the political struggle, the fighting for power leads to the destruction of a family, an atmosphere of a great and bloody war between two branches of the same family is conveyed. The theme of the battle at the field of Kuru is central to the *Mahabharata* itself. In this battle, which occupies a large part of the story, according to the epic, a grandiose combat takes place not just between cousins: in it, the gods, incarnated in the Kshatriya warriors, must destroy and, thus, cleanse the earth of the dānava demons, who also took the form of Kshatriyas. Perhaps this is one of the reasons for the attractiveness of the *Mahabharata* for Prakash Jha and many other contemporary Indian authors: reference to it gives the work a special sense of scale, depth and metaphoricity, makes its message timeless, *appeals directly to the cultural identity of the Indian audience*. At the same time, references to a foreign cult film give the film a global, universal dimension, in addition to the Indian cultural and national dimension that allusions to the *Mahabharata* endows it with [Maretina, 2021, p. 145].

3.3 The *Mahabharata* in contemporary Indian cinema

In her research work *Filming the Gods: Religion and Indian Cinema*, 2006, Rachel Dwyer notes that the mythological film genre currently has great potential in India [Dwyer, 2006, p. 61]. Indeed, in recent years, several major films in this genre based on the ancient Indian epic have been released, among them the film *Kurukshetra* (*Kurukṣetra*, 2019), shot in Kannada language by film director B. Naganna and based on the poem *The duel of maces* (*Gadāyuddha*), which is considered the main creation of the 10th century poet Ranna. This is one of the Kannada classics where the poet compares the prowess of his patron, the Caulukya king Satyashraya, to Bhimasena of the *Mahabharata*. Thus, Ranna adheres to a tradition in which poets in their works drew a clear parallel between their sovereign patron and one of the heroes of the Indian epic.

Another poet of the 10th century, Adikavi Pampa (Ādikavi Pampa), in his poem

Victory of the mighty Arjuna (*Vikramarjunavijaya*, also known as *Pampa Bharatha*), compared his patron king Arikesari with Arjuna. It is very likely that Ranna also drew inspiration from earlier works such as Bhasa's *The Broken Thigh* and others. While Bhima is the hero of Ranna's work, the poet skillfully depicts Duryodhana as a "possessor of a great soul" (*mahānubhāva*), who, despite his sins, fought bravely, following his kshatriya dharma, and was a faithful friend of Karna [Datta, 1988, p. 1335-1336]. Inspired by the poem, shot in the lavish setting and tradition of preceding mythological films, the motion picture narrates the events of the *Mahabharata* from Duryodhana's point of view and ends with his death.

It is noteworthy that bold revisions of the main epic plot of the *Mahabharata* are not characteristic of the modern era only. Thus, from the point of view of rethinking the epic plot, the drama of the ancient Indian playwright Bhasa *The Five Nights* (*Pāñcarātra*) is very interesting, in which Duryodhana promises his commander Droṇa to return half of the kingdom to the Pandavas if he manages to find them within five days (the action takes place in the last, thirteenth year of exile, which, according to the terms of the dice game, the Pandavas must spend unrecognised). The Pandavas are found on time, Duryodhana fulfils his promise – the play ends, the conflict is over. According to researchers, Bhasa most probably wrote *The Five Nights* on the occasion of the reconciliation of two ancient Indian kingdoms, in one of which he lived, and in connection with the onset of the long-awaited peace, he allowed himself to radically deviate from the plot of the epic [Grintser, 1979, p. 100].

Dilogy *Bahubali: The Beginning* (*Bāhubalī: The Beginning*, 2015) and *Bahubali 2: The Conclusion* (*Bāhubalī 2: The Conclusion*, 2017), filmed simultaneously in Telugu and Tamil by director S. S. Rajamouli, enjoyed pan-Indian success and became one of the most expensive and popular films ever made in India [Juggernaut, 2022]. After the release of the first film, speaking of his sources of inspiration, Rajamouli noted, "Baahubali is inspired by Mahabharata, and the upcoming second part is also inspired by Mahabharata"; "All my movies are inspired by Mahabharata and Ramayana because those are two epics that have been fed to me right from my childhood. I get my emotional

connect from those epics" [HT Correspondent, 2015].

It is noteworthy that despite the fact that the dilogy follows the mythological narrative, where the characters appear more like symbols than real people, the action unfolds in an atmosphere of heroism, and not everyday life [Raghavendra, 2020, p. 15], many reviewers saw part of the great popularity and attractiveness of the second part of the dilogy in the fact that the first film ended with a cliffhanger¹¹²: the audience wanted to know why the devoted servant of the just king himself killed his master [Madhavan, 2017; Mona, 2017]. Thus, resorting to the technique of the cliffhanger, which is generally not characteristic of the Indian tradition (although it is well known in the Arabic literary tradition, for instance, the collection of fairy tales *One Thousand and One Nights*), but is widely used in modern international cinema, S. S. Rajamouli drew additional attention to the second film. Although *Bahubali* is not a direct adaptation of the epic, this dilogy is clearly very close to mythological films, occupying the niche between the mythological genre traditional for Indian cinema and the fantasy genre popular all over the world.

In non-mythological films, the mythological and epic material manifests itself differently from how it is presented in mythological films. Mythological stories are becoming part of the modern world. Films of non-mythological genres often provide a platform in which familiar traditional plots are retold or referenced in such a way that everyday life is framed by myth, which is used as a commentary on how the world is or how it should be [Dwyer, 2006, p. 146]. This structure of the films is reminiscent of the composition of the novel by Tharoor that was examined above, which uses the *Mahabharata* plot as a frame for the history of India in the 20th century.

The main way in which mythology appears in a non-mythological film is through references to the traditional narratives, primarily to the two great national epics. Such a reference can be embedded in an individual episode. Rachel Dwyer gives a number of examples of such epic references in Indian films. Thus, in the Hindi-language film of Raj

¹¹² Cliffhanger (or cliffhanger ending) is an artistic technique in creating a storyline (in literature or cinema), during which the hero is faced with a difficult dilemma or the consequences of his own or others' actions, but at this moment the narrative breaks off, thus leaving the denouement open until the continuation appears. This technique is often used by writers to increase the likelihood that viewers will be interested in the continuation in the hope of finding out how the story ends.

Kapoor *The Vagabond* (*Awāra*, 1951), the judge refuses to take his pregnant wife back after she was held captive by another man, and this moment immediately refers the audience to the story of Sita from the *Ramayana*, which is also mentioned in the film directly [Dwyer, 2006, p. 146-147].

The epic is not always quoted literally; often, when there is a reference to the epic, the plot of the film itself is significantly different. Thus, in the Hindi-language film *Karan Arjun* (*Karaṇ Arjun*, 1995), the contradictory relationship between Ajay and Vijay, the reincarnated brothers Arjun and Karan, is shown. Not knowing about their kinship in a past life, by the will of circumstances they seek to kill each other, but in the process they learn that they were brothers, and the film ends with a family reunion. In cases where a character in a film bears a name of one of the epic heroes, this often indicates some quality or trait that is associated with this hero. It is noteworthy that in many cases it is on this characteristic feature that the entire collision of the film is built, that is, this "epic feature" of the character of the film is the key to revealing the entire plot of the film.

Thus, the protagonist of the Hindi-language film *Spectacle* (*Tamāśā*, 2015) bears a name Ved, which refers the viewers to Vyāsa, the mythical author of the ancient *Vedas* and the *Mahabharata* – or Ved Vyas ("Vedic Vyāsa"), as he is usually called in Hindi. Since childhood, Ved has been fascinated by various tales told by the storyteller and strives to find a happy ending for his life story; Muslim film director Imtiaz Ali (Imtiyāz Alī) creates an eclectic narrative, switching between different time periods from the life of his hero, weaving the polyphony of stories and "looping" the film's plot. This film can be regarded as a celebration of creative energy, inspiration, playfulness and the significance that stories have and had from time immemorial in the life of a person. It can also be seen as a director's reflection on his profession in the broadest sense – as an author, creator and storyteller. At the same time, the reference in the name of the character to the legendary author of ancient Indian texts that underlie Indian cultural identity adds depth and volume to the ideological component of the film. The fact that the film was made by a Muslim film director confirms once again that the cultural heritage that he refers to in his film is perceived in India not as Hindu, but as pan-Indian.

In the Telugu romantic comedy *Bhishma* (*Bhīṣma*, 2020), there are two heroes bearing this same name which is made the title of the film, i. e. the head of a powerful agricultural corporation and his grandson, who is unaware of his kinship and whose main desire is to find his real love. The film intertwines two main motifs associated with Bhishma of the *Mahabharata* – the motif of headship and inheritance, as well as the motif of celibacy, which Bhishma Jr. stubbornly tries to overcome throughout the film. The motion picture ends happily: as a result, the young man not only marries, but also heads his grandfather's corporation.

Thus, in films, not only a single episode or plot from the epic can be adapted, but its individual characters and motives, or references to them, can be used; at the same time, the epic-inspired story can be interpreted and ended in its own way. This forms an additional interest in the film among the public: the expectation of how the motives associated with the patriarch the *Mahabharata* will be realised – whether Bhishma's celibacy will be overcome and whether the young namesake of the legendary hero will be able to stand at the head of the powerful corporation.

The religious branch of the Indian People's Party (Bharatiya Janata Party) at the last moment demanded a change in the title of the film, explaining that the use of the name of an epic hero in the title of a romantic comedy would hurt the feelings of Hindus [Timesofindia.com, 2020]. However, it is noteworthy that revision of epic stories in a humorous way is found as early as in the works of Bhasa; thus, in *The Play about the Middle Brother*, which tells of the meeting of Bhima and his Rakshasa son in the forest during the thirteen-year exile of the Pandavas, he resorts to dramatic irony. This play belongs to the genre of one-act plays, which, according to the requirements of the ancient Indian most authoritative treatise on theatrical art *Natya Shastra* (*Nāṭya Śāstra*), must have a divine hero, depict his military courage and correspond to the heroic (*vīra*) or furious (*raudra*) *rasa*¹¹³. Formally, Bhasa's drama really meets these requirements: Bhima

¹¹³ Rasa (Skt.lit. juice, taste) is an ancient Indian theatrical concept that formed the basis of mediaeval literary theories; a special experience that is formed in the process of perceiving a work of art and is the result of introducing the perceiver to the world of the work, and above all to the feelings of the characters acting in it [Albedil, 1996, p. 361-362].

and Ghaṭotkaca are of divine origin and their battle is the culmination of the work, but in essence, as Russian Indologist P. A. Grintser perceptively notes, in his play *Bhasa* skillfully rearranges the accents, and the heroism and pathos characteristic of this type of the plot are lowered over and over again by the comic effect [Grintser, 1979, p. 91]. Thus, the rearrangement of the epic plots in a comic way is not a product of the modern era, but can be found in early adaptations of the *Mahabharata*.

Film *Karnan* (*Karṇan*, 2021) was directed by Mari Selvaraj (Mārī Selvarāj) in Tamil and became one of the most popular Kollywood (i. e. Tamil cinematography) films released in 2021. The plot is centred on the conflict between two neighbouring villages – Melur and Podiyankulam, which begins with the fact that buses do not stop in Podiyankulam, since its residents belong to the lower castes, and those have to go to the bus stop in Melur, which causes outrage in its higher caste residents. Led by young and angry Karnan, the Dalit village begins to fight against oppression, defending their rights.

The film is evidently based on the 1995 caste-based violence in the village of Kodiyanakulam, when a large force of police officers attacked the Dalit village Kodiyanakulam in the state of Tamil Nadu, causing great destruction and robbing the locals; the police raid was carried out at the direction of representatives of the dominant castes [Vinoth Kumar, 2021]. In Selvaraj's film, one can also find parallels with cult Japanese film *Seven Samurai* (*Shichinin no Samurai*, 1954) by Akira Kurasawa and French film *Les Misérables*, 2019, by Ladj Ly, which in turn is a loose adaptation of the historical novel of the same name by Victor Hugo.

It is noteworthy that Karnan's antagonist and, in fact, the main villain of the film is police officer Kannabiran, whose name in Tamil means "god Krishna." Kannabiran belongs to a high caste and considers caste division to be natural. Angered by the actions of the residents of Podiyankulam, he lures the elders of the Dalit village into the district police station, where he has them severely beaten. It should be noted that among the deceived elders of the Dalit village there is both a man with the name Duryodhana and Abhimanyu, while in the *Mahabharata* the two heroes bearing these names were enemies. Young Abhimanyu, son of Arjuna, dies in the *Mahabharata*, caught in the ingenious

military formation of the Kauravas – *cakravyūha*. It is probably to this epic event that the name of one of the Dalit elders, who is also trapped by enemies, refers the audience. In the police station, Kannabiran, mocking the elderly people, holds their "royal" names against them; he asks for the names of their fathers and is infuriated at how their fathers, like them, of the lower castes, dared to give their sons the names of legendary heroes. This episode echoes the scene from the *Mahabharata*, where the teacher of the Pandavas and Kauravas, Kripa, asks Karna to name the family of kings to which he belongs, knowing the answer; this question reveals the presumably base origin of the hero [Mbx I.126.33].

Thus, in this scene of the film, there is a conscious reference to the *Mahabharata* from the mouth of the character. Based on this episode, it can be concluded that with regard to the *Mahabharata*, an important technique in the film is not only its inversion, but also its appropriation by the lower castes, which the author of the film demonstrates both at the level of allusions and pronounces from the mouth of Kannabiran. Meanwhile, in this scene, it is the Dalit elders who undoubtedly evoke empathy and sympathy, and not Kannabiran, who until his death remains confident in his rightness, his prejudice and his victory. Traditionally in India, representatives of low castes did not have access to the *Mahabharata*, as well as other sacred texts, and the main message of the film can be interpreted as an assertion of their right of the national epic as an allegory of their right to civil liberties and opportunities, which they have also been deprived of for centuries. Thus, the film addresses the topic that is extremely important and relevant for Indian society – namely, the problems associated with the *caste identity* – while connecting historical contexts with the current situation.

The researchers note the Dalits' historically inherent cultural resistance to oppression by the upper castes, including their striving to appropriate, modify and contest the cultural symbols, narratives and practices of the upper castes [Jangam, 2015, 64; Narayan, 2008]. According to researcher Chinnaiah Jangam, Dalits construct figures of their own heroes, based on the myths, legends (*kathā*) and folklore memory of the community, as symbols of the fight against injustice [Jangam, 2015, 68]; in the film by

Selvaraj, such heroes for the village of Podiyankulam are their fellow villagers Karnan and Duryodhanan, in whose figures the epic images of the son of Surya, who in the epic was rejected as an offspring of a low-caste charioteer, and Duryodhana, the king who made him his friend and comrade-in-arms, are clearly traced.

The emaciated and bloodied elders are freed from imprisonment by Karnan and fellow villagers, and in the finale of the film Karnan fights with Kannabiran and beheads him (in the *Mahabharata*, Karna, on the contrary, is beheaded by Arjuna at the instigation of Krishna). Unlike in the *Mahabharata*, in the film, justice is clearly on the side of Duryodhana and Karnan, and not Krishna-Kannabiran. In Indian cinematography, in most cases, caste inequality is an obstacle when it comes to romantic relationships between characters who belong to different castes and their families oppose their union. Selvaraj's film has a deep social message; it demonstrates how the caste society oppresses whole communities. At the same time, the conflict between the "charioteer's son" Karna and the princess Draupadi, who rejects him on her swayamvara on the basis of his low origin, is absent in the film of the Tamil film director: Selvaraj's Draupadhi belongs to the same caste as Karnan, and is in love with him from the very beginning.

Contesting the traditional epic narrative that tells the story from the majoritarian, orthodox perspective, Selvaraj reverses expectations and notions of the audience about heroes and villains, gods and demons, good and evil. The director makes an *inversion* of the arc of the son of Surya in the *Mahabharata*: in his story, Karna survives by defeating Krishna and takes Draupadi as his wife, however, as in the *Mahabharata*, the victory comes at a high price: Karnan spends ten years in prison for killing the police officer. Upon returning to the village he sees a new bus stop built there, the village's infrastructure improved, but Kannabiran's bullying led to dire consequences for the health of the village elders.

In the film, the main dilemma for Karnan is the choice between the state and his home village: after Karnan and his associates destroy the police station, he receives a letter from the Central Reserve Police Force (CRPF), informing him that he has been selected for joining the police force and must report immediately. He is faced with a

choice – to leave the village and join the defence of the state, or stay and continue to fight against the state. At first, he allows himself to be talked into leaving, but returns to avenge the people of his village. Like the epic Karna of the *Mahabharata*, Karnan remains true to himself and to those people who support him and for whom he feels responsible.

In the modern reading by Selvaraj, the *hero prefers his local identity in a clash with national identity*. This approach to the epic is very reminiscent of how Keralan writer Anand Neelakantan revises the epic in his dilogy *Ajaya* (*Ajaya: Roll of the Dice*, 2013, *Ajaya: Rise of Kali. Duryodhana's Mahabharata*, 2015), where the author, based on the position that history is written by the winners, sets out to show the *Mahabharata* conflict from the point of view of the defeated side; in his reading, Duryodhana appears as a just and noble ruler, while Krishna turns out to be one of his antagonists. In regard to such revisions, one can recall the Duryodhana festival in a Tamil village that was visited and described by American Indologist Alf Hiltebeitel [Hiltebeitel, 2012], and the temple dedicated to the Kaurava ruler in Kerala, where all ceremonies and rituals are performed exclusively by members of the lower castes [Duryodhana Temple, 2023]. Thus, regarding the modern view of the *Mahabharata*, primarily in South India, one can note the parallel that is drawn between the defeated Kauravas and modern Dalits, and this identification is noticeable both in the authors' works and in the existing folklore tradition.

Thus, similarly to the theorists of post-colonialism, feminism and other oppressed groups, starting from the assertion that until now the history of India has been mainly written by the dominant community – in this case, the Brahmins, Dalits create their own versions of history, interweaving historical events with myths, local traditions (*kathā*) and folklore narratives in an effort to reconstruct and assert their collective *Dalit identity*, which contrasts both with *pan-Indian identity* and with a more fragmented *caste identity* and the restrictions and prejudices associated with it. Indian researcher Badri Narayan named this alternative history the “mythohistory” of the Dalits [Narayan, 2008, p. 172-173]. It appears that in the film of Mari Selvaraj is represented an example of the construction of such an alternative Dalit history, created on the basis of recent historical events traumatic for Dalits and by means of inversion and appropriation of the

Mahabharata.

The thriller *The Book of Bhishma* (*Bhīṣma Parvam*), filmed in Malayalam in 2022 by Amal Nirad (Amal Nīrad), compositionally corresponds to the films *Kalyug* by Shyam Benegal and *Politics* by Prakash Jha – it also combines two spatio-temporal layers, the plot of the *Mahabharata* superimposed on the events taking place in modern India. Like the aforementioned film by Prakash Jha, *The Book of Bhishma* represents a certain hybrid of the *Mahabharata* and *The Godfather*. Most of the characters in the film have prototypes among the heroes of the ancient Indian epic. Set in Kerala in the 1980s, the film focuses on a bloody conflict tearing apart a wealthy Muslim-Christian gangster family from the inside. The main character is the head of the family, Michael, who combines the features of the epic patriarch Bhishma and mafia boss Michael Corleone. The film addresses a highly relevant and painful topic in Kerala – anti-Muslim sentiment among Malayali Christians, while highlighting the potential for peaceful relations between these communities, despite contradictions and prejudice. Muslims are positively shown in the film, it is the Muslim part of the family that represents the "Pandavas" of the South Indian film, while the Duryodhana of *The Book of Bhishma* turns out to be Michael's nephew from the Christian branch of the clan. The family conflict is superimposed on the religious conflict. Thus, it can be argued that *in modern India, the Mahabharata is clearly not associated exclusively with Hinduism, but is actualized in various contexts and in relation to various acute problems that Indian society is facing today*. The film by Amal Nirad was a great success – it is currently the third highest-grossing Malayalam language film of all time both nationally and globally [Menon, 2022].

Turning to the ancient Indian epic, which is an important source of Indian mythological history and pan-Indian identity, can be considered as a certain act of “myth therapy”, i.e. the treatment of collective trauma by the means of mythological narratives [Brodsky, 2021]. Thus, in the film *RRR* (*Raudram Raṇam Rudhiram*), 2022, filmed in Telugu by director S. S. Rajamouli and widely popular among the Indian population, the figures of the two main characters are endowed with references to the two most important characters of the ancient Indian epic – Rama of the Ramayana and Bhima of the

Mahabharata.

At the same time, both heroes have real prototypes from among the Indian revolutionaries. Komaram Bheem (1901 – 1940) was a revolutionary leader from the Gond tribe¹¹⁴, which is preserved in the film, but S. S. Rajamouli also endows his Komaram Bheem with incredible power, which refers the viewers to Bhima of the *Mahabharata*. Alluri Sitarama Raju (1897/1898 – 1924) was an Indian revolutionary who led an armed campaign against British colonial rule; in the film, Raju's unbending loyalty to his country, for which he is ready to sacrifice himself and others, recalls devotion of Rama to the ideals of just government, for which in the epic he sacrifices his wife.

In the film *RRR*, the epic plots are merged, inverted and transformed: Rama Raju is put in prison, from which Bheem rescues him with the help of Sita, Raju's bride. Throughout the film, it is shown how Rama Raju and Bheem, each in their own way, come to become fighters for the country's independence, and in the finale together they successfully confront a large British detachment. Meanwhile, references to the epic, in this case, to the Ramayana, become very literal at the end of the film: for the final battle, Raju puts on the clothes of Rama, taken from the forest temple, and the gun in his hands is replaced by a bow and arrows, while Bheem continues to demonstrate his superhuman strength and endurance.

Alluri Sitarama Raju and Komaram Bheem never met in real life, portraying their friendship on screen, according to S. S. Rajamouli, was inspired, among other things, by the memoirs *The Motorcycle Diaries* by Cuban revolutionary Ernesto "Che" Guevara. Besides, the film is based on an important event of the recent history of India, namely the division of the home state of the film director Andhra Pradesh in 2014 into two states – Telangana and Andhra Pradesh. According to Rajamouli, he was saddened by the hostility that arose between these two territories that have a common language and culture, and through the figures of two united heroes, one from the territory of Telangana and the other from Andhra Pradesh, wanted to show the possibility of cooperation and friendship

¹¹⁴ The Gonds are the largest of the Indian tribes, representatives of the Dravidian language family.

between them [Ramachandran, 2022]. It can be concluded that the film appeals both to *pan-Indian identity* (through the references to the *Mahabharata* and the history of the independence struggle), and to the *local identity* of the Telugu-speaking population of India. At the same time, the reference to *The Motorcycle Diaries* by “Che” Guevara helps to fit these identities into a global context.

It seems possible to consider *RRR* as an example of myth therapy for cultural trauma [Brodsky, 2021], which in retrospect the colonial period in the history of India is perceived by Indians. With regard to the two revolutionary heroes, Dwyer's observation that in our days, when major social changes are taking place in India, new stories are being created and new mythologies are being formed, it is not surprising that there is a need to turn to the figures of the past [Dwyer, 2010, p. 397] – both historical and mythological – who embody moral guidance and give confidence in the future in times of uncertainty.

3.4 Conclusion

It appears productive to consider the films based on the *Mahabharata* through the prism of the cultural memory theory of Jan Assmann. Assmann refers to the concept of myth, which he interprets as "the memory of the past, which not only measures the past as an instrument of chronological orientation and control, but also extracts from the turning to the past elements of its self-image, as well as points of support for its hopes and goals", "this is a (most often narrative) turning to the past, which sheds light from there on the present and future" [Assmann, 2022, p. 83]. Such a turning to the past performs two functions: *substantiating function*, which shows the phenomena of the present in the light of history, thereby giving them meaning, and *counter-presenting (compensatory) function*, which is associated with a sense of the shortcomings of the present and revives the memory of the past, which usually acquires the features of a heroic era; "this is how a feeling of lack arises, which gives rise to the idea of a heroic era on the other side of the decline and rupture" [Assmann, 2022, p. 83-84]. Assmann notes that

there are unambiguously substantiating memories, and there are unambiguously counter-presenting memories, there are also memories clothed in a mythical form, which for a certain community are both combined together [Assmann, 2022, p. 84].

Most of the films discussed in this chapter are set in contemporary times (e.g., *Politics*, *Kalyug*, *The Book of Bhishma*, probably also *Karnan*, although in the latter case the mechanism is more complex, since there takes place not a simple repetition but the inversion of the ancient narrative) can be categorised as substantiating adaptations, since by referring to the *Mahabharata* these works show "phenomena of the present in the light of history, thereby giving them meaning" [Assmann, 2022, p. 83] and substantiate identity of a certain community, while the films of Dadasaheb Phalke and other films of mythological genre are generally counter-presenting, as they seek to embody on the screen and thereby re-affirm the stories of the mythical past that are important for Indian and Hindu identity. All these adaptations of the *Mahabharata* perform an *identification function*, i.e., through the retelling of one of the key texts of Indian culture, they contribute to the sense of commonality and belonging to a certain community, to the validation and assertion of a certain (pan-Indian or more local) identity.

In light of the cultural memory theory, the film *RRR* represents an interesting case. According to the researcher's observation, "in extreme cases of dissatisfaction with the present, contra-presenting mythomotrics can acquire a revolutionary character: this happens under conditions of foreign domination and oppression", "in this case, legends do not substantiate the current situation, but, on the contrary, call it into question and call for its dramatic change. The past, to which they turn, appears not as an irretrievable heroic era, but as a political and social utopia, for the sake of which one should live and work" [Assmann, 2022, p. 85]. It seems that this is the mechanism that can be observed in Rajamouli's film: the film *RRR* demonstrates dissatisfaction with the situation that existed in India's recent past – that is, with the colonial regime; at the same time, the author displays the images of mythical heroes, Rama and Bhima, connecting them with the figures of historical fighters for independence, thereby turning them into symbols of this struggle; and "the memory of the past thus turns into expectation" [Assmann, 2022, p.

85]. Assmann comes to the conclusion, that "all national awakening movements mobilise the memory of the past, which is sharply opposed to modernity and becomes the embodiment of a genuine, called back state, a time of freedom and independence, to gain which you need to shake off the "yoke of foreign domination"" [Assmann, 2022, p. 88].

Considering the transformations of the *Mahabharata* in the modern popular cinema of India, it can be concluded that references to the ancient Indian epic occur in different contexts and in relation to various types of identity. Hindi cinema strives to avoid local differences in India in order to ensure that the films are accessible to the wide public, and through references to the *Mahabharata*, appeals to the *pan-Indian identity* of its audience (for example, in such films as *Politics*, *Kalyug*, *Karnan* and *Arjun*, *Spectacle*, the *Mahabharata series* by B. R. Chopra). For this reason, films and series in Hindi, as a rule, are devoid of the flair of a particular region [Raghavendra, 2020, p. 17], while Indian regional cinema addresses more specific themes and *local identities*.

Thus, in the film *The Book of Bhishma*, shot in Malayalam, the viewer becomes a witness of not just a conflict in a criminal clan, like in the *Politics* by Prakash Jha or *Kalyug* by Shyam Benegal, but a conflict that is coloured by enmity between local Christians and Muslims, while both these communities are religious minorities in Kerala, where more than half of the population is Hindu. In the film *RRR*, the figures of the main characters combine the mythological figures of the main heroes of both ancient Indian epics and the historical ones – that of South Indian Telugu-speaking revolutionaries.

It can be concluded that Indian *cinematographic adaptations of the Mahabharata appeal to various types of Indian identity*: for example, films and television series in Hindi tend to appeal to the *pan-Indian identity*, while regional films strive to appeal to *local identities* (linguistic, ethnic, religious, Dalit et al.). In the cinematographic adaptations of the *Mahabharata*, one can trace approaches and techniques that are also characteristic of literary adaptations of the *Mahabharata*: *actualization* (in all films of non-mythological genres), *subjectivization* (*Kurukshetra*), *appropriation* and *inversion* of the epic plot (*Karnan*), as well as systematic references to well-known foreign works (for example, allusions to *The Godfather* by Coppola in *Politics* and *The Book of Bhishma*).

Conclusion

The ancient Indian epic *Mahabharata* is of great importance for Indian culture and society; throughout the history of India, it acted as a symbol of Indian identity and has retained these roles today, that was demonstrated through the study that analyzed some of the most representative contemporary literary and cinematographic adaptations of the *Mahabharata*. The study showed that it is important to consider each of the adaptations of the *Mahabharata* in its historical, cultural and social context, since when the historical types of the identity of the community change, its interpretation of the epic also changes. Numerous examples have demonstrated that by referring to the ancient Indian epic, Indian society as a whole and its various communities (gender, ethnic, linguistic, diasporic, caste, etc.) seek to legitimize their identity, change the perception and position of their community (which includes the modification of the identity of the community) or integrate into Indian society. Thus, the process of construction of both pan-Indian identity and the identities of its constituent communities continues today, and the *Mahabharata* plays an important role in this process.

For the first time in Russian and international Indology, the *Mahabharata* was examined in accordance with the theory of cultural memory of Jan Assmann as one of the most important texts of the cultural memory of India. To preserve the epic, that is the cultural text of the community, the importance of continuity is great, and the work has clearly revealed how modern literary and cinematographic adaptations of the *Mahabharata* to a large extent continue the tradition of previous adaptations of the *Mahabharata*. Thus, already in the dramas *The Fate of Karna* and *The Broken Thigh* by the ancient Indian author Bhasa, while the epic plot is generally preserved, the perspective of the narration changes, and one of the character of the *Mahabharata* is in focus, while the author seeks to reveal the feelings and thoughts of this particular character in his work. A similar narrative strategy can be found in *Draupadi* by Pratibha Ray and *The Palace of Illusions* by Chitra Banerjee Divakaruni, where the *Mahabharata* is presented from the point of view of Draupadi, in the *Ajaya* dilogy by Anand Neelakantan, and in the *Victory*

Over Death by Shivaji Savant, where the main characters, as in the aforementioned plays by Bhasa, are, respectively, Duryodhana and Karna. In another *Mahabharata*-based drama by Bhasa, *The Play about the Middle Brother*, an important role is played by the comic component, which is also strong in *The Great Indian Novel* by Shashi Tharoor and in the film *Bhishma* by Venky Kudumula.

The work revealed that modern authors treat the *Mahabharata* more as a living tradition that allows for variations and can be interpreted in different ways, rather than as a canonical text. Therefore, as if continuing the historical line of editing the *Mahabharata*, they incorporate new episodes into the epic plot, which allow them to better reveal the characters and the ideological content of their works. Modern authors are both inspired by tradition and arguing with it; for example, at the end of his novel, Tharoor, using the technique of the "author's mask" through the narrator of his novel, Ved Vyas, literally enters into an argument with the god Dharma, defending the need to actualize the tradition into new historical and social realities. In the prologue to her novel, Divakaruni says that she was motivated to write her version of the *Mahabharata* by the desire to reveal female characters, which, from her point of view, were not conveyed clearly enough in the original epic, while Pratibha Ray admits that she wanted to show the epic Draupadi as she is "really was". Anand Neelakantan reports that the idea to make Duryodhana the main character of his work came to him after he learned about the existence of a temple dedicated to the Kaurava king in his native Kerala.

Similar processes take place in the cinema. The "father of Indian cinema" Dadasaheb Phalke saw his task as a film director to convey sacred stories through a new technology – that of cinematography. Another film director, S. S. Rajamouli, admitted that the ancient Indian epics are a source of inspiration for all his films, despite the fact that many of his stories unfold in a certain historical period or in the conditional present.

Thus, as it was demonstrated in the study on numerous specific examples, the desire of the authors to enter into a dialogue with tradition, to rethink the heritage, to tell the old story in a new way runs through all modern adaptations of the *Mahabharata*. This way the authors participate in the preservation, transmission, dissemination and

adaptation of the *Mahabharata*. The adaptation of the epic and its placement, its "inclusion" in various sociocultural and historical contexts, in turn, contributes to the stabilisation and preservation of the cultural identity of the society, that created the epic, in changing conditions.

As demonstrated in the work, the *Mahabharata* is an ancient Indian literary work, which to our days has retained the importance of the most important symbol of Indian identity and value reference point of Indian society, a respected part of cultural heritage and an influential agent in shaping people's worldview. The monument of Sanskrit literature had a great influence on both the formation of the subsequent literary and cultural tradition and the definition of the paths of social and spiritual development. It was also concluded that its role was especially significant in complex, turning points in India's history, such as the period of the struggle for India's independence and the establishment of the young state, when the demand for this significant common cultural symbol and reference point increased. But even later, in our days, the *Mahabharata* remains relevant both for the interpretation of various problems and of the new realities of the changing world, and for the retrospective analysis of the consequences of colonialism, that was demonstrated in the work through the complex study of modern adaptations of the epic, where the problematics of the present day and recent the past is connected with references to the plot, figures and ideas of the *Mahabharata*.

However, as it was revealed, the values that are an integral part of the ancient Indian epic belong to another era, and to make it possible to relate the epic to modern problems and realities, authors of adaptations strive to "actualize" it. Works of modern literature and cinematography based on the *Mahabharata* draw their ideas from the context of issues relevant to modern society, which inevitably includes the perception and construction of various types of identities.

Among the most important and acute problems, it is possible to name the overcoming of collective post-colonial trauma and the search for ways of national self-determination (which is connected with the understanding of colonial, post-colonial and national identities), the transformation of the position of women in society (gender

identity), the fight against the rigidity of the caste system and ethnic discrimination (caste and ethnic identities), the search for their place in the world and their root by the representatives of the diaspora (diasporic identity), the problem of self-identification of individuals (individual identity). To solve these problems, the authors first of all draw ideas from the *Mahabharata* itself, which, as shown in the work, serves to legitimize the solutions proposed by the authors.

In *The Great Indian Novel* Tharoor, in his quest to further develop the country, turns to its ancient mythical history; in the film *Politics*, the identification of characters with the heroes of the *Mahabharata* allows to better convey the scope and depth of tragic intra-family and political conflicts of the present day; in the novel *Draupadi* by Pratibha Ray, the heroine renounces salvation-*moksha* in order to continue fighting injustice on earth, and in *The Palace of Illusions* Draupadi finds her final home and love in Brahman, and all her earthly sorrows turn out to be the effect of the maya of Krishna. Thus, in these works, on the one hand, the authors turn to the ancient cultural heritage for answers to the challenges and questions of our time, and on the other hand, the *Mahabharata* acts as a conduit that allows introducing new ideas into the culture, by the virtue of which the renewal of the Indian culture as a whole, as well as of certain types of identities to which authors appeal, is carried out.

As it was demonstrated, apart from the actualization, for many modern literary and cinematographic adaptations of the *Mahabharata* the metaphorization of the epic content is also characteristic; thus, in the drama *The Blind Age* by Dharmavir Bharti, the films *Kalyug* by Shyam Benegal and *Politics* by Prakash Jha, the *Mahabharata* appears as a complex, elaborate metaphor that endows the modern works with depth and serves as a commentary on contemporary events and realities.

For example, in the film *Kalyug*, the story of the destruction of a family refers the viewer to the fratricidal war of the *Mahabharata*. Thus, a parallelism of the epic and modern narratives is built; attempt to comprehend the problems of the present (the collapse of family values in the film *Kalyug*, the crisis of humanistic ideals against the background of the struggle for power in the film *Politics*, the bloody events connected to

the Partition of India in the drama *The Blind Age*) is carried out by means of the reference to the most important text of the national the cultural memory of India, which is the *Mahabharata*.

As the most complex and elaborate metaphor, the *Mahabharata* appears in the novel by Shashi Tharoor, where the epic plot and the turbulent history of India in the 20th century are connected by means of an extensive system of cross-allusions, and the recent history of the struggle for independence and the formation of a young state is presented, in essence, as a rebirth of the ancient Indian epic. It was concluded that Tharoor refers to the plot of the *Mahabharata* as a counter-narrative capable of refuting the dominant Orientalist myth about India's backwardness and underdevelopment.

As it was demonstrated, Tharoor's novel is not just an attempt to reflect on the consequences of the colonial period, but, first of all, there is a desire to understand the Indian cultural, post-colonial and national identity in their dynamics and interrelationships. Through the parallelization of the epic and postcolonial narratives, Tharoor reinterprets the post-colonial trauma of Indian society and formulates a topical agenda that includes both the need to return to one's cultural origins and the importance of constantly revising them in accordance with changing historical and social realities. It is in this that the author sees the condition for the survival and stability of the Indian national identity, and consequently, India as such.

In the second chapter of this work, it is demonstrated how the *Mahabharata*, which is one of the dominant cultural texts of Indian society, was rewritten by authors from subjective gender perspectives in order to change the position of women in Indian society. Thus, through the transformation of the cultural reference point, there is an attempt to transform gender identity, which, ultimately, should lead to the transformations of the social reality.

It was found out that in pursuit of this goal, authors can follow different strategies. Thus, Pratibha Ray makes her heroine an ideal of gender identity, while Divakaruni strives to portray Draupadi as a living human being with individual virtues and flaws. At the same time, an important common feature of novels is subjectivization of narratives

and subjectivation of heroines: the plot of the *Mahabharata* is told from the point of view of Draupadi, who is shown, first of all, as a woman, a person with her own thoughts, feelings and desires. The Divakaruni's novel is also distinguished by the high agency of its heroines.

It was determined that one of the aims of the revision of the epic is to introduce new ideas into the culture. As it was shown, it is important that in modern India, Draupadi is widely perceived as a role model, more relevant to the realities of our days than traditional *pativrata* Sita from the *Ramayana*. With the help of subjectivization, the authors turn their heroine – a role model for millions of Indian women – from an object into a subject, thereby trying to encourage both Indian women and the entire society to reconsider the traditional representation of gender identity, for which, from their point of view, a perception of women as a passive object, not an actively thinking (as shown in the novel by P. Ray), and also an actively acting (as in the novel by Ch. B. Divakaruni) subject, is characteristic.

It was found out that reflection on one type of identity can coexist with the reflection on other types of identities. Thus, in the novel by P. Ray, problems related to caste and ethnic identity are also touched upon, and in the work by Ch. B. Divakaruni, reflection on diasporic and individual identities is also of great importance.

The dominant cultural text of the society, which, along with the *Ramayana*, the *Mahabharata* represents for the Indian society, constantly coexists with peripheral versions of itself, which are able to give rise to their own traditions and narratives connected, first of all, to the traumas experienced by a certain Indian community in the past (the problem of caste and ethnic discrimination is touched upon in the novel *Draupadi* by P. Ray, the problem of caste discrimination – in the novels *Victory over Death* by Sh. Savant, the dilogy *Invincible* by A. Neelakantan, as well as in the film *Karnan* by M. Selvaraj, where the *Mahabharata* inversion also takes place). By means of these and other adaptations of the *Mahabharata*, the dominant Indian cultural text is continuously appropriated, supplemented, transformed, reinterpreted and challenged.

However, variations in the reinterpretation of the cultural text can also be associated with stories about national glory, and here as an example, the film *Bahubali* can be cited, in which, with the help of modern narrative techniques and cinematic effects, the Indian epic heritage is fused, transformed and glorified, and a new popular narrative, that is "epic" in its scope, is born. Thus, as it is revealed in the study, the *Mahabharata* appears to be engaged in a constant dynamic process of reinterpretation, which involves the transformation of the identities that correlate with it.

In the third chapter, the great popularity of the mythological genre of the Indian cinematography was demonstrated, with which the cinematography of India was initiated. Historically, the frequent reference to the epic plots is characteristic of Indian cinematography, and in the films of the 21st century, probably under the influence of globalization, there is an attempt to combine elements of Indian and Western, national and global, mythological and novel narratives in one film. This phenomenon was discussed in detail in the material of the film *Politics* by Prakash Jha, where the plot of the *Mahabharata* is intertwined with the plot of *The Godfather* by Francis Ford Coppola. This tendency can be seen as a manifestation of the desire to comprehend the place of Indian identity in the global context.

In the last few years, one can also notice the tendency in the regional South Indian cinematographies to the localization of the Mahabharata plot, where the problems of local religious (in the film *The Book of Bhishma*) and caste (in the film *Karnan*) identities are interpreted through the prism of the plot of the epic.

The study also revealed a remarkable technique of inversion of the narrative, which is equally characteristic of both cinematographic and literary adaptations of the *Mahabharata*. In the film *RRR* there is an inversion of the orientalist myth about the passivity of India and the normativeness of colonialism, which is opposed at once by both national narratives – the *Mahabharata* and the *Ramayana*, through which the Indian national, as well as cultural and religious, identity is asserted. In the film *Karnan*, on the contrary, one can trace the inversion and appropriation of the *Mahabharata*, as a dominant narrative and cultural text of Indian society, by representatives of lower castes,

which serves to assert the local identity of Dalits. The use of inversions in the retelling of the *Mahabharata* was also discussed in the first chapter of the work when examining the dilogy *Invincible* by Neelakantan. Thus, the method of inversion can be found in both literary and cinematographic works, and its purpose is seen in the revision of identities, which was demonstrated in the text of the current research.

It was determined that the *Mahabharata* through adaptations is constantly updated, recreated and reproduced by Indian society, serving as a basis for the construction of self-perceptions and identities of both Indian society as a whole and its individual communities. Thus, it can be concluded that, following the definition by Jan Assmann, "formative texts construct the image of groups and range from tribal myths and origin sagas to the literary works of Homer and Virgil, Dante and Shakespeare, Milton and Goethe. Through the transmission of cultural texts, society or culture reproduces itself in its "cultural identity" through generations" [Assmann, 2006, p. 76], the *Mahabharata* can be characterized as a formative cultural text of India.

It was revealed that as a formative cultural text of Indian society, the *Mahabharata* performs, first of all, identification, as well as explanatory, legitimizing, stabilizing (ie, providing a sense of continuity of time) and compensatory (counter-present) functions. That is, all the functions that researchers attribute to the phenomenon of cultural memory [Shub, 2016; Assman, 2022, pp. 83-84]. Through the rewriting of the formative cultural text – that is, the reinterpretation of the *Mahabharata* – Indian society reflects upon and accepts new ideas for itself. This same mechanism is at the root of the "redefinition" of values, attitudes and roles traditional to the Indian society. Thus, on the one hand, adaptation of ancient literary and cultural texts to modern realities takes place, and on the other hand, this way occur an introduction into the cultural circulation, approval and acceptance of new ideas into society, as well as adjustment of attitudes and roles. This is how the continuity of cultural memory, preservation and simultaneous renewal of intangible heritage are ensured, which guarantees the integrity and viability of tradition, and with them the survival of cultural identity.

The author of the study has no doubts that such further research directions as the comprehensive examination of adaptations of the *Mahabharata* in synchronic and diachronic aspects, the exploration of the *Mahabharata* as a sociocultural phenomenon, as well as a symbol of pan-Indian and other types of identity and the text of the cultural memory of India are extremely promising as from the point of view of the better comprehension of Indian culture, as in the context of comparative and fundamental literary, cultural and sociological studies.

List of the Sources and Literature

Sources

Literary Sources

1. **Bharti, 1998:** Bhāratī, Dharmavīr. Andhā yug. – Ilāhābād: Kitāb Mahal, 1998. – 100 p. [Hindi]
2. **Bhyrappa, 2007:** Bhairappa S. L. Parva. – Dillī: Amarasatya Prakāśan, 2007. [Hindi, translated from Kannada]
3. **Divakaruni, 2008:** Divakaruni, Chitra Banerjee. The Palace of Illusions. – New Delhi: Picador, 2008. – 360 p. [English]
4. **Erman, 2009:** Makhabkharata. Kniga shestaia: Bkhishmaparva / Perevod s sanskrita, predislovie, statia i kommentarii V. G. Ermana. [Bhishmaparva / Translation from Sanskrit, preface, article and commentary by V. G. Erman.]. – M.: Nauchno-izdatelskii tsentr "Ladomir", 2009. – 480 s. [Russian]
5. **Ganguli, 1883-1896:** The Mahabharata of Krishna-Dwaipayana Vyasa translated by Kisari Mohan Ganguli [published between 1883 and 1896] // Internet Sacred Text Archive: [сайт]. URL: <https://www.sacred-texts.com/hin/maha/index.htm> (дата последнего обращения: 16.03.2021). [English]
6. **Kalianov, 1992:** Makhabkharata. Adiparva, Kniga pertvaia. Perevod s sanskrita i kommentarii V. I. Kalianova [Mahabharata. Adiparva, Book One. Translation from Sanskrit and commentary by V. I. Kalianov]. M., "Ladomir", 1992. [Russian]
7. **Khandekar, 2014:** Khāṇḍekar V. S. Yayāti. – Mehatā Pabliśing Hāūs, 2014. [Hindi]
8. **Neelakantan, 2013:** Neelakantan, Anand. Ajaya: Roll of the Dice. Vol. 1. One Point Six Technology Pvt Ltd, 2013. [English]
9. **Neelakantan, 2015:** Neelakantan, Anand. Ajaya: Rise of Kali. Duryodhana's Mahabharata. Vol. 2. Leadstart Publishing Pvt Limited, 2015. [English]
10. **Ray, 2012:** Rāy, Pratibhā. Draupadī. – Naī Dillī: Deepika Enterprises, 2012. – 263 p. [Hindi]

11. **Rushdi, 2006:** Rushdi, Salman. *Deti polunochi* [Midnight Children]. – Spb.: Limbus Press, 2006. – 760 s. [Russian, translated from English]
12. **Sahni, 2015:** Sāhnī, Bhīṣm. Mādhavī. – Rājakamal Prakāśan. 2015 – 120 p. [Hindi]
13. **Savant, 1979:** Sāvānt, Śivājī. Mṛtyunjaya. – Puṇe: Continental Prakāśan, 1979. – 700 p. [Hindi]
14. **Tharoor, 1989:** Tharoor, Shashi. *The Great Indian Novel*. – New Delhi: Penguin Books, 1989. – 423 p. [English]
15. **Tokunaga, 1995:** *The Mahābhārata in Sanskrit*, arranged by Prof. Muneo Tokunaga of Kyoto and edited by John D. Smith. 1995 [Electronic resource] // Internet Sacred Text Archive: [website]. URL: <http://www.sacred-texts.com/hin/mbs/index.htm> (дата последнего обращения: 22.05.2022). [Sanskrit]
16. **Vasilkov, Neveleva, 1987:** *Makhabkharata. Kniga tretia, Lesnaia* (Araniakaparva). *Perevod i kommentarii Ia. V. Vasilkova, S. L. Nevelevoi* [Mahabharata. Book Three, Forest Book (Aranyakaparva). Translation and comments by Ia. V. Vasilkova, S. L. Nevelevoi]. – M.: "Nauka", 1987. – 412 s. [Russian]
17. **Woolner, 1985a:** Woolner H. C. *Thirteen Trivandrum plays ascribed to Bhāsa*, translated by H. C. Woolner, Lakshman Sarup. Vol. 1. – Delhi: Motilal Banarsidass, 1985. [English]
18. **Woolner, 1985b:** Woolner H. C. *Thirteen Trivandrum plays ascribed to Bhāsa*, translated by H. C. Woolner, Lakshman Sarup. Vol. 2. – Delhi: Motilal Banarsidass, 1985. [English]

Cinematographic Sources

19. **Bāhubalī: The Beginning** [Video record] / film director: S. S. Rājamoulī. – India: Arka Media Works, 2015. – 158 min. [English; original languages are Telugu and Tamili]

20. Bāhubalī 2: The Conclusion [Video record] / film director: S. S. Rājamouli. – India: Arka Media Works, 2017. – 171 min. [English; original languages are Telugu and Tamil]
21. Bhīṣma [Video record] / film director: Venky Kudumula. – India: Sithara Entertainments, 2020. – 138 min. [English; original language is Telugu]
22. Bhīṣma Parvam [Video record] / film director: Amal Nīrad. – India: Amal Neerad Productions, 2022. – 144 min. [English; original language is Malayalam]
23. Kalyug [Video record] / film director: Śyām Benegāl. – India: Film Valas, 1981. – 152 min. [Hindi]
24. Karaṇ Arjun [Video record] / film director: Rākeś Rośan. – India: Film Kraft, 1995. – 175 min. [Hindi]
25. Karṇan [Video record] / film director: Mārī Selvarāj. – India: V Creations, 2021. – 159 min. [Hindi; original language is Tamil]
26. Kurukṣetra [Video record] / film director: B. Naganna. – India: KCN Movies, Vrushabhadri Productions, Rockline Productions, 2019. – 185 min. [Hindi; original language is Kannada]
27. Mahābhārata [Video record] / film director: Ravi Choparā. – India: B. R. Films, 1987. – 94 episodes. [Hindi]
28. Rājnīti [Video record] / film director: Prakāś Jhā. – India: Prakash Jha Productions, 2010. – 170 min. [Hindi]
29. Raudram Raṇam Rudhiram [Video record] / film director: S. S. Rājamouli. – India: DVV Entertainment, 2022. – 182 min. [Hindi; original language is Telugu]
30. Tamāśā [Video record] / film director: Imtiyāz Alī. – India: Nadiadwala Grandson Entertainment, 2015. – 139 min. [Hindi]
31. The Godfather [Video record] / film director: Francis Ford Coppola. – USA: Paramount Pictures, 1972. – 175 min. [English]

References

In Russian

32. **Albedil, 1996:** Albedil M. F. Induizm. Dzhainizm. Sikkhizm: Slovar [Hinduism. Jainism. Sikhism: Glossary] / pod obshech. red. Albedil M. F. i Dubianskogo A. M. – 1996.
33. **Albedil, 2010:** Albedil M. F. Modelirovanie vremeni v traditsionnoi indiiskoi kulture [Modeling of time in traditional Indian culture] // Radlovskii sbornik. 2010. P. 3-6.
34. **Albedil, 2013:** Albedil M. F. Obrazy i modeli tsiklichnosti v drevneindiiskoi kulture [Images and models of cyclicity in ancient Indian culture] // Teoriia i metodologii arkhaiskoi tsiklichnosti: dinamika kultury i sokhranenie traditsii. Vyp. VI. Spb., 2013, p. 71-82.
35. **Albedil, 2020:** Albedil M. F. Reprezentatsiia mifa v traditsionnoi indiiskoi kulture [Representation of myth in traditional Indian culture] // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Vostokovedenie i afrikanistika. – 2020. – V. 12. – №. 2. – P. 262-275.
36. **Assman, 2022:** Assman Ia. Kulturnaia pamiat. Pismo, pamiat o proshlom i politicheskaia identichnost v vysokikh kulturakh drevnosti [Writing, Memory of the Past, and Political Identity in the High Cultures of Antiquity]. – Litres, 2022.
37. **Bakhtin, 2000:** Bakhtin M. M. Epos i roman [Epic and Novel]. – Azbuka, 2000.
38. **Belenkii, Naumova i dr., 2008:** Belenkii I. L., Naumova G. R. i dr. Istoriografiia [Historiography] // Bolshaia rossiiskaia entsiklopediia. Vol. 12. Moskva, 2008.
39. **Chaukhan, 1960:** Chaukhan Sh., Ocherk istorii literatury khindi [Essay on the history of Hindi literature]. – M.: Izdatelstvo inostrannoi literatury, 1960.
40. **Chelnokova, 2019:** Chelnokova A. V. Indiiskoe i zapadnoe v estetike proizvedenii Salmana Rushdi i Aga Shakhida Ali [Indian and Western in Aesthetics of

the Works by Salman Rushdie and Agha Shahid Ali] // *Indiia na perekrestke kultur i traditsii: nauka, obrazovanie, tvorchestvo*. – 2019. – P. 58-70.

41. **Chelnokova, 2010:** Chelnokova, A. N. Postmodernizm v indiiskikh literaturakh [Postmodernism in Indian Literatures] // *Postmodernizm v literaturakh Azii i Afriki. Ocherki*. – Spb.: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2010. P. 123-171.

42. **Chelnokova, 2009:** Chelnokova A. V. Ramaiana v sovremennoi Indii na materiale literatury khindi [*Ramayana* in Modern India on the Material of Hindi Literature]: dis. – Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi universitet, 2009.

43. **Chelnokova, 2018:** Chelnokova A. V. Ramaiana 21 v. – ot traditsii k khaipu [Ramayana 21st century – from tradition to hype] // *Mitrasampradānam*. – 2018. – P. 296-311.

44. **Erman, 2009:** Erman V. G. Makhabkharata [Mahabharata] // *Kniga shestaia: Bkhashmaparva/VG Erman-Moskva: Nauchno-izdatelskii dom "Ladomir"*. – 2009.

45. **Gavriushina, 2006:** Gavriushina, N.D. Premchand i roman khindi XX veka [Premchand i roman khindi XX century]. – M.: Institut Vostokovedeniia RAN, 2006. – 224 p.

46. **Galanina, 2007:** Galanina Ekaterina Vladimirovna. Mif kak fenomen sovremennoi kultury [Myth as a Phenomenon of Modern Culture] // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 305, 2007, pp. 50-52.

47. **Gandi, 1959:** Gandi, M. K. Moia zhizn [My life]. – M.: Izdatelstvo Vostochnoi Literatury, 1959. – 443 p.

48. **Gofman, 2010:** Gofman A. B. V poiskakh utrachennoi identichnosti: traditsii, traditsionalizm i natsionalnaia identichnost [In Search of the Lost Identity: Traditions, Traditionalism and National Identity] // *Voprosy sotsialnoi teorii*. – 2010. – T. 4. – P. 241-254.

49. **Grintser, 1979:** Grintser, P. A. Bkhasa [Bhasa]. M.: Nauka, 1979.

50. **Grintser, 1974:** Grintser P. A. Karna v "Makhabkharate" i Akhill v "Iliade" [Karna in the *Mahabharata* and Achilles in the *Iliad*] // *Istoriko-filologicheskie issledovaniia*. M., "Nauka", 1974. P. 141-151.

51. **Grintser, 1969:** Grintser, P. A. K voprosu ob interpretatsii drevneindiiskogo eposa. (Teoreticheskie problemy vostochnykh literatur) [On the question of the interpretation of the ancient Indian epic. (Theoretical problems of Eastern literatures)]. – M., 1969.
52. **Grintser, 1982:** Grintser P. A. Sanskritskaia obramlennaia povest // Indiiskaia srednevekovaia povestvovatelnaia proza [Sanskrit Framed Tale // Indian Medieval Narrative Prose]. M.: Khudozhestvennaia literatura, 1982. – 299 p.
53. **Ibragimov, 2009:** Ibragimov A. R. Obraz Karny v Makhabkharate. Izyskaniia o tragicheskom geroe indiiskogo eposa [Image of Karna in the *Mahabharata*. Research on the tragic hero of the Indian epic]. M., "Sport i kultura – 2000", 2009.
54. **Iurlov, 2010:** Iurlov F. N., Iurlova E. S. Istoriia Indii XX vek [History of India in the XX century]. – M.: Institut vostokovedeniia RAN, 2010. – 920 p.
55. **Kotin, 2011:** Kotin I. Iu. Indiia i ee diaspora: vzaimodeistvie i konflikt [India and its Diaspora: Interaction and Conflict] // Osnovnye tendentsii politicheskogo i ekonomicheskogo razvitiia stran sovremennoi Azii i Afriki. – 2011. – P. 114.
56. **Kotin, 2018:** Kotin. I. Iu. "Ramaiana" Daldzhita Nagra – sovremennaia interpretatsiia traditsionnogo teksta [The *Ramayana* by Daljit Nagra – a modern interpretation of the traditional text] // M. F. Albedil, N. A. Ianchevskaia (red.). Mitrasampradānam. Sbornik nauchnykh statei k 75-letiiu Iaroslava Vladimirovicha Vasilkova. SPb: Rossiiskaia akademiia nauk, Muzei antropologii i etnografii Petra Velikogo (Kunstkamera) RAN, 2018. – P. 252-260.
57. **Levit, 1998:** Levit S. Ia. (gl. red.) Kulturologiia. XX vek. Entsiklopediia [Culturology. XX century. Encyclopedia]. SPb.: Universitetskaia kniga, 1998. V. 2. – 370 p.
58. **Lotman, 1971:** Lotman Iu. M., Uspenskii B. A. O semioticheskom mekhanizme kultury [On the semiotic mechanism of culture] //Trudy po znakovym sistemam. – 1971. – V. 5. – №. 284. – P. 144.

59. **Lotman, 1973:** Lotman Iu. M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of cinema and problems of kinoesthetics]. Tallin, Izdatelstvo "Eesti Raamat", 1973. – P. 153-189.
60. **Lotman, 1970:** Lotman Iu. M. Struktura khudozhestvennogo teksta [The structure of the artistic text]. – Moskva.: Izdatelstvo "Iskusstvo", 1970. – 387 p.
61. **Lotman, 1981:** Lotman Iu. M. Tekst v tekste [Text in the text] // Trudy po znakovym sistemam. – 1981. – T. 14. – №. 567. – P. 3-18.
62. **Maretina, 2021:** Maretina K. A. Aktualizatsiia "Makhabkharaty" v filme "Politika" Prakasha Dzhkha [Actualisation of the *Mahabharata* in the film *Politics* by Prakash Jha] // Kunstkamera. – 2021. – №. 3 (13). – P. 133-146.
63. **Maretina, Chelnokova, 2015:** Maretina K. A., Chelnokova A. V. Sintez traditsii i sovremennosti v "Velikom indiiskom romane" Shashi Tkharura [Synthesis of tradition and modernity in *The Great Indian Novel* by Shashi Tharoor] // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Vostokovedenie i afrikanistika. – 2015. – №. 3. – P. 123-133.
64. **Matuzkova, 2014:** Matuzkova E. P. Kulturnaia identichnost: k opredeleniiu poniatii [Cultural identity: to define the concept] // Vestnik Baltiiskogo federalnogo universiteta im. I. Kanta. Seriia: Filologiya, pedagogika, psikhologiya. – 2014. – №. 2. – P. 62-68.
65. **Meletinskii, 1998:** Meletinskii, E. M. Mif i dvadtsaty vek. Izbrannye stati. Vospominaniia [Myth and the twentieth century. Selected articles. Recollections]. M (1998): 421.
66. **Merenkova, 2010:** Merenkova, O. N. Zrelishchnye traditsii Bengalii v indiiskom kinematografe [The Spectacular Traditions of Bengal in Indian Cinema] // Radlovskii sbornik: Nauchnye issledovaniia i muzeinye proekty MAE RAN v 2009 godu. – Spb, 2010.
67. **Neru, 1955:** Neru, Dzh. Otkrytie Indii [The opening of India]. – M.: Izdatelstvo inostrannoi literatury, 1955. – 650 p.

68. **Neveleva, 1996:** Neveleva, S. L. Geroicheskie zheny v drevneindiiskom epose [Heroic wives in ancient Indian epic] // Indiiskaia zhena: issledovaniia, esse. – M.: Izdatelskaia firma "Vostochnaia literatura" RAN, 1996. – 247 p.
69. **Neveleva, 1991:** Neveleva, S. L. Makhabkharata. Izuchenie drevneindiiskogo eposa [Mahabharata. The study of the ancient Indian epic]. M., 1991.
70. **Neveleva, 2010:** Neveleva, S. L. Makhabkharata: khudozhestvennyi iazyk drevneindiiskogo eposa [Mahabharata: the artistic language of the ancient Indian epic]. – SPb.: Nestor-Istoriia, 2010. – 332 p.
71. **Neveleva, 1975:** Neveleva, S. L. Mifologiiia drevneindiiskogo eposa. Panteon [Mythology of the ancient Indian epic. Pantheon]. M., 1975.
72. **Neveleva, 2014:** Neveleva S. L. Vremia v drevneindiiskom epose "Makhabkharata" [Time in the ancient Indian epic *Mahabharata*] // Evraziiskii Soiuz Uchenykh. – 2014. – №. 5-4. – P. 50-52.
73. **Nikolskaia, 2017:** Nikolskaia V. Retrospektsiia i lichnostnaia forma literaturnoi refleksii: vzaimosviaz priemov (na primere esse A. Kamiu «Mezhdu da i net») [Retrospection and the Personal Form of Literary Reflection: Interrelation of Techniques (on the Example of the Essay by A. Camus "Between Yes and No")]. – 2017.
74. **Petrova, 2014:** Petrova E. V. Fokalizatsiia kak sredstvo modelirovaniia smyslov v tekste [Focalization as a means of modeling meanings in a text] // Aktualnye voprosy filologicheskoi nauki XXI veka.—Ekaterinburg, 2014. – 2014.
75. **Propp, 1998:** Propp, V. Ia. Morfologiiia skazki. Istoricheskie korni volshebnoi skazki (Sobranie trudov V. Ia. Proppa.) [Morphology of a fairy tale. The historical roots of a fairy tale (Collected works of V. Ya. Propp.)] – M.: Labirint, 1998.
76. **Ragkhavendra, 2020:** Ragkhavendra, M. K. Kino Indii vchera i segodnia [Cinema of India yesterday and today]. Perevod s angliiskogo: Tretiakov Vladislav, Tsyркun Nina. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2020. – 470 p.
77. **Radkhakrishnan, 1956:** Radkhakrishnan, S. Indiiskaia filosofiiia [Indian philosophy]. – M.: Izdatelstvo inostrannoi literatury, 1956. – 760 p.

78. **Sadul, 1958:** Sadul, Zh. Vseobshchaia istoriia kino [General history of cinema]. – Ekaterinburg: Iskusstvo, 1958.
79. **Shub, 2016:** Shub, M. L. Funktsii kulturnoi pamiati [Functions of cultural memory] / M. L. Shub // Vestnik kultury i iskusstv. – 2016. – № 4 (48). – S. 71–76.
80. **Temkin, Erman, 1995:** Drevniaia Indiia: Tri velikikh skazaniia [Ancient India: Three Great Tales] / Literaturnoe izlozhenie i predislovie E. N. Temkina i V. G. Ermana, v 2-kh tt. – SPb, 1995.
81. **Vasilkov, 2011:** Vasilkov, Ia. V. Epicheskie geroi i bogi (v "Makhabkharate" i ne tolko) [Epic heroes and gods (in the Mahabharata and beyond)]. Zografskii sbornik 2 (2011): 41.
82. **Vasilkov, 2022:** Vasilkov Ia. V. "Makhabkharata" kak simvol indusskoi i indiiskoi identichnosti [The Mahabharata as a symbol of Hindu and Indian identity]. Kunstkamera. 2022. 1(15): 220–236.
83. **Vasilkov, 2010:** Vasilkov, Ia. V. Mif, ritual i istoriia v "Makhabkharate" [Myth, ritual and history in the Mahabharata]. – SPb.: Izdatelstvo "Evropeiskii Dom", 2010. – 400 p.

In English

84. **Al-Mahfedi, 2019:** Al-Mahfedi M. H. The Laugh of the Medusa and the Ticks of Postmodern Feminism: Helene Cixous and the Poetics of Desire // International Journal of Language and Literary Studies. – 2019. – T. 1. – №. 1.
85. **Ashcroft, 2014:** Ashcroft B. Beyond the Nation: the Mobility of Indian Literature // Indialogs. – 2014. – T. 1. – C. 5-26.
86. **Assmann, 2021:** Assmann A. Cultural memory // Social Trauma—An Interdisciplinary Textbook. – Springer, Cham, 2021. – C. 25-36.
87. **Assmann, 2011a:** Assmann J. Communicative and cultural memory // Cultural memories. – Springer, Dordrecht, 2011. – C. 15-27.

88. **Assmann, 2011b:** Assmann J. Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination. – Cambridge University Press, 2011.
89. **Assmann, 2006:** Assmann, J. Form as a mnemonic device: Cultural texts and cultural memory. (2006): 67-82.
90. **Assmann, Czaplicka, 1995:** Assmann J., Czaplicka J. Collective memory and cultural identity //New german critique. – 1995. – №. 65. – C. 125-133.
91. **Bell, 2003:** Bell D. S. A. Mythscapes: memory, mythology, and national identity //The British journal of sociology. – 2003. – T. 54. – №. 1. – C. 63-81.
92. **Bora, 2021:** Bora, P. Recreating Draupadi: A Study of Chitra Banerjee Divakaruni's The Palace of Illusions. Smart Moves Journal IJELLH. Vol. 9, Issue 5. 2021.
93. **Brodsky, 2021:** Brodsky A. I. Myth therapy. Notes on collective traumatology. Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies, 2021, vol. 37, issue 2, pp. 208–216.
94. **Bruner, 2017:** Bruner, J. Myth and identity // The symbolic order: a contemporary reader on the arts debate edited by Peter Abbs. – London and New York, Routledge, 2017.
95. **Budkuley, 2010:** Budkuley, K.. Mahabharata myths in contemporary writing: Challenging ideology. Sahitya Academy, Delhi., 2010.
96. **Channa, 2005:** Channa, S. M. The "Descent of the Pandavas": Ritual and Cosmology of the Jads of Garhwal. European Bulletin of Himalayan Research (2005): 2867.
97. **Chitra, Tenzin, 2021:** Chitra S., Tenzin S. Social Change and Modernity: Identity Crisis of the Bonda Tribe in Pratibha Ray's The Primal Land //SCHOLARS: Journal of Arts & Humanities. – 2021. – T. 3. – №. 1. – C. 34-46.
98. **Chowdhury, 1995:** Chowdhury, K. Revisioning History: Shashi Tharoor's Great Indian Novel. World Literature Today 69.1 (1995): 41-48.

99. **Cixous, Cohen, 1976:** Cixous H., Cohen K., Cohen P. The laugh of the Medusa // *Signs: Journal of women in culture and society*. – 1976. – T. 1. – №. 4. – C. 875-893.
100. **Dallery, 1989:** Dallery A. B. Of writing (the) body: *écriture féminine* // *Gender/body/knowledge: Feminist reconstructions of being and knowing*. – 1989.
101. **Dalmia, Sadana, 2012:** Dalmia V., Sadana R. (ed.). *The Cambridge companion to modern Indian culture*. – Cambridge University Press, 2012.
102. **Daschaudhuri, 2020:** Daschaudhuri M. Re-Writing the Myth of Draupadi in Pratibha Ray's *Yajnaseni* and Chitra Bannerjee Divakaruni's *The Palace of Illusions*. – *Athens Journal of Philology* – Volume 7, Issue 3, 2020 – Pages 171-188.
103. **Datta, 1988:** Datta, Amaresh (1988) [1988], *Encyclopaedia of Indian literature* – vol 2, Sahitya Akademi.
104. **Desai, 2005:** Desai J. *Planet Bollywood* // *East main street: Asian American popular culture*. – 2005. – C. 55.
105. **Desai, Kulkarni, 2008:** Desai S., Kulkarni V. Changing educational inequalities in India in the context of affirmative action // *Demography*. – 2008. – T. 45. – №. 2. – C. 245-270.
106. **Desmet, Iyengar, 2015:** Desmet C., Iyengar S. Adaptation, appropriation, or what you will // *Shakespeare*. – 2015. – T. 11. – №. 1. – C. 10-19.
107. **Dhanda, 2020:** Dhanda M. IV — Philosophical foundations of anti-casteism // *Proceedings of the Aristotelian society*. – Oxford University Press, 2020. – T. 120. – №. 1. – C. 71-96.
108. **Dolidze, Rusieshvili, 2012:** Dolidze R., Rusieshvili M. Monomodal verbal and visual metaphors in fiction and films (using the example of the literary text, script and film version of 'The Godfather'). // *Journal of Teaching and Education*. – Tbilisi State University, 2012. – P. 103-108.
109. **Doniger, 1991:** Doniger, Wendy. Fluid and fixed texts in India // *Boundaries of the Text: Epic Performances in South and Southeast Asia* (1991): 31-42.

110. **Dwyer, 2010:** Dwyer R. Bollywood's India: Hindi cinema as a guide to modern india //Asian Affairs. – 2010. – T. 41. – №. 3. – C. 381-398.
111. **Dwyer, 2006:** Dwyer R. Filming the gods: Religion and Indian cinema. – Routledge, 2006.
112. **Evans, 2002:** Evans S. Macaulay's minute revisited: Colonial language policy in nineteenth-century India //Journal of Multilingual and Multicultural Development. – 2002. – T. 23. – №. 4. – C. 260-281.
113. **Fielding, 2003:** Fielding H. Questioning nature: Irigaray, Heidegger and the potentiality of matter // Continental Philosophy Review. – 2003. – T. 36. – №. 1. – C. 1-26.
114. **Foley, 2004:** Foley J. M. Epic as genre // The Cambridge Companion to Homer. – 2004. – T. 171. – C. 187.
115. **Freud, 1955:** Freud S. Medusa's head //The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVIII (1920-1922): Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works. – 1955. – C. 273-274.
116. **Hall, 2015:** Hall S. Cultural Identity and Diaspora // Colonial discourse and post-colonial theory. – Routledge, 2015. – C. 392-403.
117. **Hamadi, 2014:** Hamadi L. Edward Said: The postcolonial theory and the literature of decolonization // European Scientific Journal. – 2014.
118. **Haraway, 2020:** Haraway D. Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective // Feminist theory reader. – Routledge, 2020. – C. 303-310.
119. **Hegarty, 2007:** Hegarty J. M. Religion, Epic and Cultural Memory. The Construction of the Significant Past in Sanskrit and Hindi Mahābhāratas // Zeitschrift für Religionswissenschaft. – 2007. – T. 15. – №. 2. – C. 179-199.
120. **Heller, 2001:** Heller A. Cultural memory, identity and civil society // Internationale Politik und Gesellschaft. – 2001. – №. 2. – C. 139-143.

121. **Hiltebeitel, 2012:** Hiltebeitel A. Just my imagination?: puzzling through a Duryodhana festival near Dharmapuri, Tamilnadu //Studying Hinduism in Practice. – Routledge, 2012. – C. 101-117.
122. **Hiltebeitel, 1988a:** Hiltebeitel, A. The Cult of Draupadi, Volume 1: Mythologies: From Gingee to Kurukshetra. Vol. 1. University of Chicago Press, 1988.
123. **Hiltebeitel, 1988b:** Hiltebeitel, A. The Cult of Draupadi, Volume 2: On Hindu Ritual and the Goddess. Vol. 2. University of Chicago Press, 1988.
124. **Hirsch, 2002:** Hirsch M., Smith V. Feminism and cultural memory: An introduction // Signs: Journal of women in culture and society. – 2002. – T. 28. – №. 1. – C. 1-19.
125. **Hitchens, 1985:** Hitchens, C. A Sense of Mission: The Raj Quartet. Grand Street, vol. 4, no. 2, 1985, pp. 180–99.
126. **Honko, 1996:** Honko L. Epic and identity: National, regional, communal, individual. – 1996.
127. **Honko, 1972:** Honko L. The problem of defining myth //Scripta Instituti Donneriani Aboensis. – 1972. – T. 6.
128. **Hühn, 2009:** Hühn P. Introduction // Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative. – Walter de Gruyter, 2009. – T. 17. C. 1-8.
129. **Hutcheon, 2012:** Hutcheon L. A theory of adaptation. – London and New York, Routledge, 2012. – 252 p.
130. **Hutcheon, 2003:** Hutcheon, L. A poetics of postmodernism: History, theory, fiction. – Routledge, 2003.
131. **Hutcheon, 1989:** Hutcheon L. Historiographic metafiction parody and the intertextuality of history. – Johns Hopkins University, 1989.
132. **Irigaray, 1991:** Irigaray L. The Irigaray Reader (ed. M Whitford). Oxford: Blackwell, 1991.

133. **Ghosh, Abdi, Naseem, 2008:** Ghosh R., Abdi A. A., Naseem M. A. Identity in colonial and postcolonial contexts: Select discussions and analyses // Decolonizing democratic education. – Brill, 2008. – C. 57-66.
134. **Ghosh, 2008:** Ghosh, T. K. Shashi Tharoor's The Great Indian Novel. A Critical Study. – New Delhi: Asia Book Club, 2008. – 159 p.
135. **Goswami, 2020:** Goswami J. A study of home in Indian diasporic literature: re-visiting myths through memories // Journal of Critical Reviews. Vol 7, Issue 04, 2020.
136. **Gupta, 1982:** Gupta, S. 'Yayati': The Myth and Its Interpretation. Indian Literature, vol. 25, no. 5, 1982, pp. 150–57.
137. **Jagannathan, 2010:** Jagannathan, P. The Mahabharata and Contemporary Indian Novel. – New Delhi: Prestige Books, 2010. – 160 p.
138. **Jaidev, 1996-97:** Jaidev. Ideology versus Ideology, Occasional Papers, Vol. 1, No. 1, 1996-97, pp. 2-34.
139. **Jangam, 2015:** Jangam, Ch. Politics of Identity and the Project of Writing History in Postcolonial India: A Dalit Critique. Economic and Political Weekly, vol. 50, no. 40, 2015, pp. 63–70.
140. **Jesch, Stein, 2009:** Jesch T., Stein M. Perspectivization and Focalization: Two Concepts-One Meaning? An Attempt at Conceptual Differentiation // Point of View, Perspective, and Focalization. – 2009. – C. 59-84.
141. **Kakar, 2007:** Kakar S. Indian identity. – Penguin UK, 2007. – 413 p.
142. **Kern, 2022:** Kern M. Cultural Memory and the Epic in Early Chinese Literature: The Case of Qu Yuan 屈原 and the Lisao 離騷 // Journal of Chinese Literature and Culture. – 2022. – T. 9. – №. 1. – C. 131-169.
143. **Klieman, 1981:** Klieman, Aaron S. Indira's India: Democracy and Crisis Government. Political Science Quarterly, vol. 96, no. 2, 1981, pp. 241–59.
144. **Lachmann, 2008:** Lachmann R. Mnemonic and intertextual aspects of literature // Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook. – 2008. – C. 301-310.

145. **Leitch, 2008:** Leitch T. Adaptation studies at a crossroads //Adaptation. – 2008. – T. 1. – №. 1. – C. 63-77.
146. **Liddle, 1998:** Liddle J., Rai S. Feminism, Imperialism and Orientalism: the challenge of the ‘Indian woman’ //Women's History Review. – 1998. – T. 7. – №. 4. – C. 495-520.
147. **Lotman, 1978:** Lotman Y. M., Uspensky B. A., Mihaychuk G. On the semiotic mechanism of culture // New literary history. – 1978. – C. 211-232.
148. **Lorraine, 2018:** Lorraine T. Irigaray and Deleuze: Experiments in visceral philosophy. – Cornell University Press, 2018.
149. **Lutgendorf, 2012:** Lutgendorf, P. Epic Nation: Reimagining the Mahabharata in the Age of the Empire. (2012): 338-340.
150. **Mankekar, 1999:** Mankekar P. Screening culture, viewing politics. – Duke University Press, 1999.
151. **Mani, 1998:** Mani L. et al. Contentious traditions: The debate on sati in colonial India. – Univ of California Press, 1998.
152. **Maretina, 2022a:** Maretina K. A. Novel “The Palace of Illusions” (2008) by Chitra Banerjee Divakaruni as an Example of Cross-cultural Hybridization // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 13. Востоковедение. Африканистика. 2022. Vol. 14. No. 4. P. 667-678.
153. **Maretina, 2022b:** Maretina K. A. Philosophy of the ancient Indian epic *Mahābhārata* in the context of the novel *Draupadī* (1984) by Pratibhā Ray. Russian Linguistic Bulletin. 2022. № 3 (31).
154. **Margolin, 2009:** Margolin U. Focalization: where do we go from here? //Point of view, perspective, and focalization: Modeling mediation in narrative. – 2009. – T. 17. – C. 41.
155. **Mee, 1998:** Mee, J. (1998) After midnight: The Indian novel in English of the 80s and 90s, Postcolonial Studies, 1:1, 127-141
156. **McGrath, 2004:** McGrath K. The Sanskrit Hero. Karna in Epic Mahabharata. Leiden and Boston, Brill, 2004.

157. **Merivirta, 2007:** Merivirta, R. Reclaiming India's History:—Myth, History and Historiography in Shashi Tharoor's *The Great Indian Novel*. *Ennen ja nyt: Historian tietosanomat* 1, 2007.
158. **Mukherjee, 1992:** Mukherjee, M. Narrating a Nation. *Indian Literature*, vol. 35, no. 4 (150), 1992, pp. 138–49.
159. **Nair, 1994:** Nair J. On the question of agency in Indian feminist historiography // *Gender & History*. – 1994. – T. 6. – №. 1. – C. 82-100.
160. **Nanda, 2018:** Nanda S. Revolting gender in Pratibha Ray's *Yagnaseni* and *Mahashweta Devi*'s *Draupadi* // *The International Journal of English and Literature*. – 2018. – T. 8. – №. 6. – C. 87-90.
161. **Nandy, 1989:** Nandy, A. *Intimate enemy*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
162. **Narayan, 2008:** Narayan B. Demarginalisation and history: Dalit re-invention of the past // *South Asia Research*. – 2008. – T. 28. – №. 2. – C. 169-184.
163. **Neumann, 2008:** Neumann B. The literary representation of memory // *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. – 2008. – C. 333-343.
164. **Nubile, 2003:** Nubile C. *The Danger of Gender: Caste, Class and Gender in Contemporary Indian Women's Writing*. – Sarup & Sons, 2003.
165. **Pande, 2018:** Pande R. The history of feminism and doing gender in India // *Revista Estudos Feministas*. – 2018. – T. 26.
166. **Plate, 2013:** Plate L., Rose H. G. Rewriting, a literary concept for the study of cultural memory: Towards a transhistorical approach to cultural remembrance // *Neophilologus*. – 2013. – T. 97. – №. 4. – C. 611-625.
167. **Prakash, 1995:** Prakash G. *Orientalism now* // *History and theory*. – 1995. – C. 199-212.
168. **Ponzanesi, 2012:** Ponzanesi S. *Paradoxes of postcolonial culture: Contemporary women writers of the Indian and Afro-Italian diaspora*. – Suny Press, 2012.

169. **Potnis, 2013:** Potnis S. Socio-Anthropological Considerations in Parva by SL Bhyrappa // Literary voice. – 2013. – T. 1. – №. 2. – C. 129-140.
170. **Przylipiak, 2018:** Przylipiak M. et al. The Notion of Mainstream Film in Contemporary Cinema //Panoptikum. – 2018. – №. 19 (26). – C. 14-31.
171. **Raghavendra, 2010:** Raghavendra, M. K. Raajneeti, Politicians and CEOs. Economic and Political Weekly, vol. 45, no. 28, 2010, pp. 31–34.
172. **Rich, 1972:** Rich A. When we dead awaken: Writing as re-vision //College English. – 1972. – T. 34. – №. 1. – C. 18-30.
173. **Said, 1979:** Said E. W. Orientalism. New York: Vintage books, 1979.
174. **Said, 2014:** Said E. W. Orientalism reconsidered //Postcolonial criticism. – Routledge, 2014. – C. 126-144.
175. **Sanders, 2015:** Sanders J. Adaptation and appropriation. – London and New York, Routledge, 2015. – 255 p.
176. **Santhosh, 2018:** Santhosh, H. Denouement of Marginalization through Priesthood: A Literary Study of the Myth and Stigmatization in Malanada Duryodhana Temple. Journal of Arts, Culture, Philosophy, Religion, Language and Literature. e-ISSN: 2457-0346, Volume-2, Issue-4, September-December, 2018; pp. 208-210.
177. **Shah, 2003:** Shah, N. 2003. Novel as History. Salman Rushdie, Shashi Tharoor, Rohinton Mistry, Vikram Seth, Mukul Kesavan. New Delhi: Creative Books.
178. **Sharma, Ashish, 2020:** Sharma, P., and Ashish R. Pandava-Lila as a folk performance in Garhwal: A study of Mahabharata traditions in Uttarakhand (India). Dialog, 2020.
179. **Sharma, 2019:** Sharma S. Rethinking the Mahabharata: A Study of Pratibha Ray's Yagnaseni as a Feminist Foundational Text //Literary Herald. – 2019. – T. 4. – №. 6.
180. **Singh, 2015:** Singh S. et al. Revisiting The Mahabharata: Draupadi's voice in Divakaruni's The Palace of Illusions //Cultural Intertexts. – 2015. – T. 2. – №. 03. – C. 123-132.

181. **Soboleva, 2021:** Soboleva M. E. Rationality, conceptual imagination and myth. Vestnik of Saint Petersburg University. Philosophy and Conflict Studies, 2021, vol. 37, issue 3, pp. 479–492.
182. **Spivak, 2015:** Spivak G. C. Can the Subaltern Speak? //Colonial discourse and post-colonial theory. – Routledge, 2015. – C. 66-111.
183. **Spivak, 1981:** Spivak G. C. French feminism in an international frame // Yale French Studies. – 1981. – №. 62. – C. 154-184.
184. **Spivak, 2014:** Spivak G. C. Three women's texts and a critique of imperialism // Postcolonial criticism. – Routledge, 2014. – C. 145-165.
185. **Stahlberg, 2008:** Stahlberg L. C. Sustaining Fictions: Intertextuality, Midrash, Translation, and the Literary Afterlife of the Bible. – A&C Black, 2008. – T. 486.
186. **Surendran, 2002:** Surendran K. V. Women's Writing in India: New Perspectives. – Sarup & Sons, 2002.
187. **Thapar, 1989:** Thapar R. Epic and history: tradition, dissent and politics in India // Past & Present. – 1989. – №. 125. – C. 3-26.
188. **Thorat, 2022:** Thorat, Harishchandra. The 'Mahabharata' and the Marathi Novel: Textual Strategies. Indian Literature, vol. 49, no. 1 (225), 2005, pp. 128–36.
189. **Vachhani, 2019:** Vachhani S. J. Rethinking the politics of writing differently through *écriture féminine* // Management Learning. – 2019. – T. 50. – №. 1. – C. 11-23.
190. **Vanitha, 2017:** Vanitha V. Draupadi: An Epitome of Feminine Assertion in Chitra Banerjee Divakaruni's The Palace of Illusions. – SVS College of Engineering, Coimbatore, 2017 // International journal of English language, literature in Humanities. Volume V, Issue I, January.
191. **Varadpande, 1987:** Varadpande M. L. History of Indian theatre: Classical theatre. – New Delhi: Abhinav Publications, 1987. – T. 3. – 340 p.

192. **Volná, 2008:** Volná, L. Indian Legacy: The Birth of a New Myth // Shashi Tharoor's The Great Indian Novel. A Critical Study. – New Delhi: Asia Book Club, 2008. – p. 144-159.

193. **Walder, 1998:** Walder, D. Post-Colonial Literatures in English. History, Language, Theory. Oxford: Blackwell Publishers. 1998. – 232 p.

194. **Wessler, 2020:** Wessler H. From marginalisation to rediscovery of identity: Dalit and Adivasi voices in Hindi literature // Studia Neophilologica. – 2020. – T. 92. – №. 2. – C. 159-174.

195. **Winter, 2016:** Winter B. Women as cultural markers/bearers // The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies. – 2016. – C. 1-5.

Internet Resources

196. **Ask the Author, 2022:** Ask the Author: Chitra Banerjee Divakaruni. 2022. URL: http://www.goodreads.com/author/51589.Chitra_Banerjee_Divakaruni/questions // Goodreads [website] (Accessed: 10.05.2021).

197. **Britannica, 2022:** Britannica. Online encyclopedia. 2022. URL: <https://www.britannica.com/> (Accessed: 14.11.2022).

198. **Campbell, 2011:** Campbell, Nathan. Coppola on the metaphor behind the Godfather... [Электронный ресурс] // st-eutychus.com: [blog]. URL: <https://st-eutychus.com/2011/coppola-on-the-metaphor-behind-the-godfather/> (Accessed: 17.03.2021).

199. **Duryodhana Temple, 2023:** Duryodhana Temple. 2023 // Ishta Devata [online portal]. URL: <https://www.ishtadevata.com/temple/duryodhana-temple-poruvazhy-kollam/> (Accessed: 10.01.2023)

200. **FPJ Web Desk, 2023:** FPJ Web Desk. Happy birthday Pratibha Ray: All you need to know about 'Queen of Odia literature'. 2023 // The Free Press Journal [e-paper]. URL: <https://www.freepressjournal.in/lifestyle/happy-birthday-pratibha-ray-all-you-need-to-know-about-queen-of-odia-literature> (Accessed: 01.02.2023)

201. **HT Correspondent:** HT Correspondent. For Baahubali, I turned to Mahabharata for inspiration: SS Rajamouli. 2015 // Hindustan Times [website]. URL: <https://www.hindustantimes.com/regional-movies/for-baahubali-i-turned-to-mahabharata-for-inspiration-ss-rajamouli/story-cPGAZLuXvGmFG7po31cjTJ.html> (Accessed: 03.09.2021).

202. **Juggernaut, 2022:** How 'RRR' and 'Baahubali' Raised the Bar for the Indian Blockbuster. 2022 // Juggernaut [online portal] URL: <https://www.thejuggernaut.com/rrr-box-office-ss-rajamouli-jr-ntr-ram-charan-baahubali> (Accessed: 23.08.2022)

203. **Kravets, 2014:** Kravets S. L. (gl. red.) Bolshaia rossiiskaia entsiklopediia [Big Russian Encyclopedia]. – Bolshaia Rossiiskaia entsiklopediia, 2014. URL: <https://bigenc.ru/> (Accessed: 10.08.2022).

204. **Kumar, 2014:** Kumar, Anuj. Factofthematter [Электронный ресурс] // Thehindu.com: [online newspaper]. URL: <http://www.thehindu.com/features/cinema/article439799.ece> (Accessed: 11.02.2021).

205. **Lovece:** Lovece, Frank. Film Review: Raajneeti // filmjournal.com: [online newspaper]. 2010. URL: http://www.filmjournal.com/filmjournal/content_display/reviews/specialty-releases/e3i3fec1ed166d90dea2c534c8434a884d7 (Accessed: 14.02.2021).

206. **Malanda, 2021:** Poruvazhy Peruviruthy Malanada. Duryodhana Temple [website]. 2021. URL: <https://malanada.com/> (Accessed: 02.10.2021).

207. **Madhavan, 2017:** Madhavan, D. Before You Know Why Katappa Killed Baahubali? Here're Nine Things That You Need To Know About Him. 2017 // Indiatimes. Entertainment [online portal] URL: <https://www.indiatimes.com/entertainment/before-you-know-why-katappa-killed-baahubali-here-re-seven-things-that-you-need-to-know-about-the-slave-warrior-276579.html> (Accessed: 03.11.2022)

208. **Menon, 2022:** Menon, Akhila R. Bheeshma Parvam Box Office Collections: The Mammooty Starrer Crosses 115-Crore Mark! 2022 // Filmibeat [online portal] URL: <https://www.filmibeat.com/malayalam/news/2022/bheeshma-parvam-box-office->

collections-the-mammootty-starrer-crosses-115-crore-mark-332181.html (Accessed: 10.01.2023)

209. **Mona, 2017:** Mona. Katappa ne Baahubali ko kyon maara... 2017 // The Tribune [epaper] URL: <https://www.tribuneindia.com/news/archive/features/katappa-ne-baahubali-ko-kyon-maara-397939> (Accessed: 20.09.2021)

210. **Monier-Williams, 2009:** Monier-Williams M. Monier Williams Sanskrit-English Dictionary //Accessed March. – 2009. – T. 19. – C. 2016. URL: <https://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/MWScan/2020/web/webtc/indexcaller.php> (Accessed: 05.10.2022).

211. **Nivedita:** ‘Katappa ne Baahubali ko kyu mara’: We spent days finding the answer so did these TV stars // Opoyi [news platform] URL: <https://opoyi.com/india/katappa-ne-baahubali-ko-kyu-mara-we-spent-days-finding-the-answer-so-did-these-tv-stars-391894/> (Accessed: 02.02.2022).

212. **Oubre, 2017:** Oubre B. Tharoor, Shashi // Authors & Artists. Postcolonial Studies at Emory Pages: Website. Spring 1998. Last edited: May 2017. URL: <https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/2014/06/12/tharoor-shashi/> (Accessed: 07.11.2022)

213. **PTI, 2012:** PTI. Odia writer Pratibha Ray named for Jnanpith Award. 2012 // India Today [online newspaper]. URL: <https://www.indiatoday.in/india/east/story/odia-writer-pratibha-ray-named-for-jnanpith-award-125486-2012-12-26> (Accessed: 09.02.2014)

214. **Puppala, 2022:** Puppala, N. Bollywood must reinvent itself to succeed, says film scholar MK Raghavendra. 2022 // The Hans India [online newspaper]. URL: <https://www.thehansindia.com/cinema/bollywood-must-reinvent-itself-to-succeed-says-film-scholar-mk-raghavendra-740641> (Accessed: 01.10.2022).

215. **Ramachandran, 2022:** Ramachandran, N. Indian Hitmaker S.S. Rajamouli Unpacks ‘RRR’ Success, Sets Mahesh Babu Project (Exclusive). 2022 // Variety [news platform]. URL: <https://variety.com/2022/film/news/ss-rajamouli-rrr-mahesh-babu-ram-charan-ntr-jr-1235219717/> (Accessed: 10.08.2021).

216. **Saltz, 2010:** Saltz, R. Prakash Jha's 'Godfather,' BhopalVersion // nytimes.com: [online newspaper]. URL: http://www.nytimes.com/2010/06/04/movies/04raajneeti.html?_r=2& (Accessed: 14.02.2021).

217. **Sen, Biswas, 2019:** Sen, Z., Biswas, J. Are Indian biopics more crowd-pleasing than real? // Times of India [news platform]. URL: <https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/bengali/movies/news/are-indian-biopics-more-crowd-pleasing-than-real/articleshow/67541919.cms> – 2019. (Accessed: 25.03.2021)

218. **Shantakumari, 2022:** Shantakumari, L. V. Demystification in SL Bhyrappa's 'Parva'. 2022 // Prekṣā. A journal of culture and philosophy [online journal]. URL: <https://www.prekshaa.in/demystification-sl-bhyrappas-parva> (Accessed: 16.05.22).

219. **Timesofindia.com, 2020:** Timesofindia.com. BJP's religious cell last-minute shock to "Bheeshma": Demand title change. 2020 // Etimes. Entertainment Times [news platform]. URL: <https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/telugu/movies/news/bjps-religious-cell-last-minute-shock-to-bheeshma-demand-title-change/articleshow/74222065.cms> (Accessed: 03.02.2022).

220. **Vinoth Kumar, 2021:** Vinoth Kumar, N. Caste in Tamil cinema: Karnan raises the bar. 2021 // The federal [epaper]. URL: <https://thefederal.com/states/south/tamil-nadu/caste-in-tamil-cinema-karnan-raises-the-bar/> (Accessed: 10.10.2022)