

Санкт-Петербургский Государственный Университет
Восточный факультет
Кафедра индийской филологии

На правах рукописи

СТРЕЛЬЦОВА Лилия Александровна

«НОВАЯ ПОЭЗИЯ» В ЛИТЕРАТУРАХ СЕВЕРО-
ВОСТОЧНОЙ ИНДИИ
(НА ПРИМЕРЕ ХИНДИ, БЕНГАЛЬСКОГО И
НЕПАЛЬСКОГО ЯЗЫКОВ)

Специальность: 10.01.03 – Литература народов
стран зарубежья (литературы стран Азии и Африки)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Кандидат филологических наук
БРОСАЛИНА Елена Кирилловна

Санкт-Петербург, 2014

Содержание

Содержание	2
Введение	4
Глава 1. Феномен «новой поэзии» Индии, Бангладеш и Непала	8
1.1 Обоснование термина «новая поэзия»	9
1.2 Проблема периодизации новых литератур на хинди, бенгальском и непальском языках	11
1.3 Связь «новой поэзии» с модернистскими течениями в европейских литературах	28
1.4 Основные темы «новой поэзии»	33
Глава 2. Поэма Г.М. Муктибодха «В темноте» как наиболее репрезентативное произведение «новой поэзии»	38
2.1 Общие замечания	38
2.2 Специфика реализации принципа «трех единств» в поэме Г.М. Муктибодха «В темноте»	48
2.3 Особенности поэтического языка в поэме Г.М. Муктибодха	77
Глава 3. «Новая поэзия» хинди	96
3.1 Общие замечания	96
3.2 Специфика реализации принципа «трех единств» в «новой поэзии» хинди	105
3.3 Особенности поэтического языка «новой поэзии» хинди	122
Глава 4. «Новая поэзия» в бангладешской и непальской литературах	139
4.1 Бангладешская «новая поэзия»	139
4.1.1 Общие замечания	139
4.1.2 Специфика реализации принципа «трех единств» бангладешской «новой поэзии»	146
4.1.3 Особенности поэтического языка бангладешской «новой поэзии»	153
4.2 Непальская «новая поэзия»	157

4.2.1 Общие замечания	157
4.2.2 Специфика реализации принципа «трех единств» непальской «новой поэзии»	161
4.2.3 Особенности поэтического языка непальской «новой поэзии»	173
Заключение	188
Список использованной литературы	192
Приложение	198

Введение

Диссертационная работа посвящена сопоставительному анализу так называемой «новой поэзии» в хинди, бангладешской и непальской литературах. «Новая поэзия» – феномен, возникший в литературах Индийского субконтинента во второй половине XX века. В диссертации прослеживается связь этого литературного течения с тем направлением, которое в европейском литературоведении носит название «модернизм».

Актуальность представленного диссертационного исследования обусловлена насущной необходимостью теоретического обобщения и комплексного изучения уже накопленного к настоящему моменту большого фактического материала, касающегося «новой поэзии» на хинди, бенгальском и непальском языках. В силу политических причин некогда единая бенгальская литература оказалась разделена на две: относящуюся к Западной Бенгалии (территория Индии) и к Восточной Бенгалии (сейчас территория Бангладеш). В этой диссертации анализируется литература Бангладеш, создаваемая на бенгальском языке. Данное исследование открывает перспективы изучения литературного процесса в таком многоязычном регионе, каким является Индийский субконтинент.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в этой работе предпринимается первая как в отечественной, так и в западной индологии попытка выявить то общее в содержательном и формальном плане произведений «новой поэзии», что позволяет рассматривать ее, как явление, характерное для большинства литератур Индийского субконтинента.

Изученность проблемы. «Новая поэзия» в хинди, бангладешской и непальской литературах до настоящего времени рассматривалась только в русле каждой отдельной литературы. В отечественной индологии исследованием «новой поэзией» хинди занимались в 80-х годах такие

ученые, как Е.П. Челышев и А.Н. Сенкевич, а в зарубежной, в 70-х годах, американский исследователь Питер Газффке (в рамках общей истории современной литературы хинди) и в 2000-х — Люси Розенштайн (SOAS, Лондон). «Новая поэзия» в бенгальской литературе освещается в работах чешского индолога Душана Збавителя (70-е годы) и в работах бенгальских литературоведов Судипто Чаттерджи и Хасана Фирдуоза (90-е годы). Среди российских исследователей-бенгалистов над этой темой работает С.С. Донченко (Санкт-Петербург) в рамках курса «Современная бенгальская поэзия». Из отечественных индологов к «новой поэзии» на непальском языке обращалась, начиная с 60х годов, Л.А. Аганина, а среди зарубежных исследователей основная масса современных работ по данному вопросу принадлежит Майклу Хатту (SOAS, Лондон).

Основными источниками исследования являются стихотворные сборники «новых поэтов», опубликованные ими на хинди, бенгальском и непальском языках. В качестве источников на языке хинди были использованы «Избранные стихотворения» Гаджанана Мадхава Муктибодха; «Избранные стихотворения» Агъейи; «Стихотворения. Часть 2» Сарвешвара Даяла Саксены; «Журавли в засуху» Кедарнатха Синха, а также первая и вторая «Семерицы струн» под редакцией Агъейи; электронное собрание стихотворений с текстами таких авторов, как Шамшер Бахадур Синх, Рагхувир Сахай и Кунвар Нараян (сайт www.kavitakosh.com). Как источники на бенгальском языке были использованы «Собрание стихотворений» Джибонанондо Даса, «Современная бенгальская литература» Хана Сарвара Муршида и стихотворный сборник «Поэзия Бангладеш», составленный Махфилом Хаком. Источники на непальском языке представлены антологией «Современный литературный непальский язык» (составитель М. Хатт), антологией «Непальская поэзия. Часть 4» Васудева Трипатхи, Девьгьяраджа Ньяупане и Кешава Субеди, сборниками «Избранные произведения» Мохана Коиралы и «Слепой человек на вращающемся стуле» Бхупи Шерчана, а также электронным собранием стихотворений (сайт www.sanjaal.com).

Переводы, представленные в диссертационном исследовании, выполнены автором.

Целью данной работы является выявление на основе проделанного сопоставительного анализа комплекса изобразительных средств, характерных для феномена «новой поэзии» в каждой из трех национальных литератур (хинди, бангладешской и непальской); выявление черт типологического сходства между произведениями «новой поэзии» в указанных литературах, а также определение отличительных особенностей каждой из названных поэтических традиций.

В диссертации поставлены следующие исследовательские **задачи**:

– проследить связь такого явления, как «новая поэзия», с индийской традиционной поэтикой, а также с модернистскими тенденциями западной литературы;

– проанализировать значение комплекса «трех единств» – времени, места и действия – как структурирующего фактора в творчестве «новых поэтов»;

– выявить ритмико-синтаксические приемы, свойственные произведениям, относящимся к «новой поэзии».

Предметом исследования в диссертации является специфика образной системы «новой поэзии» в указанных литературах и основные способы ее реализации.

Методологической основой исследования послужили труды Б.В. Томашевского, М.Л. Гаспарова, А.Л. Жовтиса, Р. Якобсона и Д. Лукача (См. Список использованной литературы). В данной работе используется, главным образом, структурно-типологический метод с элементами историко-типологического анализа, с помощью которого рассматривается отдельное произведение в его связях с существующей литературной традицией и актуальным социокультурным контекстом.

Образная система произведений, относящихся к «новой поэзии» в указанных литературах, в данном исследовании анализируется, согласно

разработанной автором методике, а именно по трем параметрам – согласно описываемым времени, месту и действию. Избранные параметры предоставляют широкие возможности для сопоставительного анализа структурных особенностей произведений, созданных в русле «новой поэзии».

При анализе ритмико-синтаксической составляющей «новой поэзии» была использована концепция, предложенная М.Л. Гаспаровым и Т.В. Скулачевой в статье «Ритм и синтаксис в свободном стихе». Исследователи полагают, что самым главным отличием свободного стиха от прозы является графическое членение, т.е. различное расположение стихоразделов¹. Для свободного стиха характерно наличие *анжамбманов*, т.е. крючков-переносов, обуславливающих несоответствие стихового и синтаксического членения текста. Стихоразделы приходятся на слабые и сильные синтаксические связи. По мнению авторов этой концепции, сильные синтаксические связи на стихоразделах подчеркивают отличия свободного стиха от прозы, слабые – сглаживают эти различия. Следует отметить, что данный подход был апробирован исключительно на материале русской поэзии. В этой работе впервые предпринята попытка применить ее к индийскому материалу и составить представление о целесообразности и эффективности ее дальнейшего применения.

¹ Стихораздел – граница стихотворных отрезков. Заданные графически и/или интонационно стихоразделы определяют основную систему пауз в стихотворном тексте.

Глава 1. Феномен «новой поэзии» Индии, Бангладеш и Непала

«Новая поэзия» в хинди, бенгальской и непальской литературах – главный предмет этого исследования. Литературная ситуация на Индийском субконтиненте является уникальной, поскольку на данной территории сосуществует множество литератур, обладающих общей базой в виде санскритской литературы, однако в силу исторических причин каждая из них развивается в своем собственном ритме и обладает комплексом особенностей, характерных для ее региона. Важно проследить картину того, каким образом «новая поэзия» представлена в литературах трех соседствующих регионов.

Перед тем как перейти к непосредственно исследованию текстов, следует остановиться на двух теоретических вопросах: каковы характеристики произведений, благодаря которым их можно считать «новой поэзией», и каковы хронологические рамки «новой поэзии» в каждой из трех литератур.

Также следует уделить внимание терминологии, которая будет использоваться в этой диссертационной работе. И среди отечественных, и среди зарубежных теоретиков литературы нет единого мнения по поводу того, какие термины являются наиболее адекватными для определения художественных общностей, формирующихся в ходе литературного процесса. В связи со спецификой избранного метода анализа, в работе отдается предпочтение таким терминам, как *направление, течение и школа*. Предлагаемые А.В. Михайловым понятия «пласт» и «эпоха» (Михайлов А.В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: «Языки русской культуры», 1997.) в силу особенностей развития литературного процесса на Индийском субконтиненте представляются слишком общими.

Ряд отечественных индологов выделяет в индийской литературе художественные направления (см. сборник «Художественные направления в индийской литературе XX века. Поэзия хинди» под ред. П.А. Гринцера), опираясь на их традиционные индийские названия. Вопрос о правомерности включения этих художественных направлений в рамки бóльших литературно-художественных категорий – классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма и модернизма – остается до сих пор нерешенным.

1.1. Обоснование термина «новая поэзия»

В целях данного исследования прежде всего необходимо пояснить, что подразумевается под термином «новая поэзия». Само это название впервые употребил Саччидананд Хирананд Ватсьян «Агъея»² в 1953 году в радиопередаче «Новые листы» по отношению к новому поэтическому направлению, возникшему в литературе хинди. Отечественный индолог А.Н. Сенкевич предлагает существенно расширить рамки употребления этого наименования: «Термин «новая поэзия» характерен не только для литературы Индии, но и для современных литератур многих развивающихся стран: Египта, Сирии, Ирана, Непала, Бангладеш. Там он прилагается к поэзии, радикально порывающей с местной традицией, с нормативной поэтикой. В основном «новая поэзия» отражает происходящий в этих странах процесс творческого освоения, адаптации современной западной культуры, своего рода «интернационализацию» тем и средств выражения восточной поэзии» (Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия. М.: Наука, 1989. С. 84). Выдающийся индийский поэт Хариванш Рай Баччан следующим образом комментирует особенности «новой поэзии»: «Новая поэзия – словно восточный базар символов, образов, живописных форм. Для сегодняшнего поэта нет больше табу на передачу картин, образов, символов из различных

² Саччидананда Хирананда Ватсьян (1911-1987), творческий псевдоним Агъейя (хин. непостижимый). Один из крупнейших писателей литературы хинди XX века.

областей науки, истории, мифологии и плодов собственной фантазии. Поэты заявляют, что посредством образов они передают свой собственный опыт» (Bacchan H.R. *Modernity and Hindi Poetry*. Simla, 1966. P. 5). Люси Розенштайн предлагает рассматривать «новую поэзию» (Rosenstein Lucy, *New poetry in Hindi*. New Delhi, 2004. P. 11) как общее модернистское направление, которое стремится к отображению «настоящего в его настоящности» (Calinescu, M. *Five faces of modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987. P. 49).

Принимая во внимание вышеприведенные мнения, «новую поэзию» в литературах, рассматриваемых в этом диссертационном исследовании, можно определить как *литературное направление*, в котором находят отражение некоторые модернистские тенденции. Однако стоит отметить, что единственной литературой, в которой это направление получило название «новая поэзия», является литература хинди. Существование подобного термина в этой литературе сделало возможным применить его к другим региональным индийским литературам (причем не только к бенгальской и непальской, рассматриваемым в исследовании, но и к литературам маратхи и телугу).

При этом у ряда индийских литературных критиков сам термин «новая поэзия» вызывал протест. Например, бенгальский поэт и литературный критик Мохитлал Моджумдар (1988-1952) весьма негативно отзывается о «новых поэтах», утверждая, что они на самом деле не привносят ничего нового в поэзию (Mojhumdār Mohitlāl. *Oti-ādhunik bāmlā kobitā // Sāhitya-bittan*. Kalkātā, Indomoyo praibhet limited: 1963. P. 160-169). Автор «Истории «Новой поэзии» хинди» Бейджанатх Синхал следующим образом описывает сложившуюся ситуацию: «Определение «новая», стоящее в данном названии, вызвало у многих недоумение. Основным возражением критиков было то, что подобное определение может быть применено к любому поэтическому течению или направлению, поскольку в каждый конкретный период времени

поэзия привносит что-то новое по сравнению с предшествующим периодом. В связи с этим само название «новая поэзия» представлялось им ошибочным. Критики задавали вопрос: если оставить подобный термин в употреблении, то как же тогда называть поэтические направления, которые появятся в будущем? Ответ на подобные вопросы может быть следующим: поэзия в любой период времени не умирает от отсутствия ее определения. И если каждый раз переносить это определение на новое поэтическое направление, то вопрос все равно останется тем же: как называть следующие поэтические направления? Так, многие критики протестовали против названий предшествующих литературных направлений («чхаявад» и «прайогвад»), однако они прижились и стали повсеместно употребляемыми. Также случится и с «новой поэзией» хинди» (Sinha Beijanāth. *Nayī kavitā ka itihās*. Dillī: Sanjay Prakāśan, 1977. P. 99).

Цель данной диссертации – выяснить степень соответствия содержания произведений, рассматриваемых в русле анализируемого литературного направления, и самого названия «новая поэзия».

1. 2 Проблема периодизации новых литератур на хинди, бенгальском и непальском языках

В развитии многих региональных литератур Индийского субконтинента можно выделить общие этапы. Однако прежде чем приступить к периодизации трех анализируемых литератур, следует отдельно остановиться на проблеме определения данных этапов. Ход литературного процесса на субконтиненте значительно отличается от европейского. Средневековый канон в индийской словесности преобладал до XIX века и начал отступать лишь в Новое время, поскольку литература начинает выполнять новую функцию, связанную со становлением национального самосознания. Н.А. Вишневская следующим образом описывает индийскую ситуацию во второй половине XIX и в первой трети XX века: «Это время,

занимающее особое место в истории Индии по уплотненности тех процессов и коренных изменений, которые происходили в политическом строе, социально-экономических отношениях и культуре. Об этом времени пишут как об эпохе ускоренного развития. В гуманитарной сфере это выражалось в том, что почти одновременно, с разницей порой в два-три года, возникали различные направления, стили, школы, иногда подхватывающие идеи друг друга, что чаще, иногда опровергающие, все двигалось стремительно» (Вишневская Н.А. Фет – Индия – Шопенгауэр. Типологические связи романтизма. М.: Наука, 2013. С. 127).

Уместным будет начать с литературы хинди, поскольку именно хинди является государственным языком Индии, и, как следствие, тенденции, зарождающиеся в рамках литературы хинди, так или иначе влияют на ход литературного процесса на пространстве Индийского субконтинента, в том числе в Непале и Бангладеш. Как правило, в истории **литературы хинди** индийские исследователи выделяют следующие этапы: «Бхаратенду-юг» (1856-1900), «Двиведи-юг» (1900–1930), «чхаявад» (1920–35), «прагатиवाद» (1936-1980), «прайогवाद» и «новая поэзия» (1940–1970) (Snātak Vijayendr. *Hindī sāhitya kā itihās. Naī Dillī*, 1996. P.195-280).

«Бхаратенду-юг», эпоха Бхаратенду, – этап, получивший свое название по имени Бхаратенду Харишчандры (1850-1885), поэта, драматурга, журналиста и общественного деятеля. Именно в это время формируется литературный хинди, стандартизуется язык, появляются новые жанры, в частности, светская проза.

Следующий этап развития литературы хинди называют по имени крупнейшего литературного деятеля того времени Махавирпрасада Двиведи (1864– 1938) – «Двиведи-юг», или эпохой Двиведи. Произведения, создававшиеся в это время, зачастую являлись пересказами традиционных индийских либо заимствованных сюжетов, где преобладало назидательное начало. Однако именно в «эпоху Двиведи» на литературную сцену выходит

новый для Индии тип романтического героя – носителя чистых идеалов, стремящегося воплотить их в жизнь и терпящего неудачу при столкновении с жестокой действительностью.

В период между двумя мировыми войнами и началом движения за национальную независимость начинает зарождаться новое лирико-романтическое литературное направление «чхаявад»³ (Чельшев Е.П. Пути развития поэзии хинди (вместо введения) // Художественные направления в индийской литературе XX века. Поэзия хинди. М.: Наука, 1977. С. 5). Основоположниками «чхаявада» являются Джайшанкар Прасад (1889–1937), Сурьякант Трипатхи Нирала (1896–1961), Сумитранандан Пант (1901–1978) и Махадева Варма (1907–1987), к более позднему периоду относится Хариванш Рай Баччан (1907–2003). Их творчество объединяет единая идеологическая платформа, предопределившая ряд общих принципов поэтики, что в конечном итоге позволило сформировать «чхаявад» как отдельное литературное направление (Вишневская Н. А. Чхаявад. М.: Наука, 1988. С. 3).

Лирику «чхаявада» характеризует принципиально новый для того времени подход – утверждение самоценности человеческой индивидуальности, признание абсолютной независимости поэта от канона. По утверждению Н. А. Сенкевича, ««чхаявад» был ответом на исчерпавшую себя поэтическую технику «ритикавья» XVII–XVIII вв. – направления, представленного такими поэтами, как Дев, Бихари, Матирам и многими другими. Эти поэты следовали нормам санскритской поэтики, воспевали любовь к женщине и мир природы. «Чхаявад» был также поэтической реакцией и на морально-нравственную, социально направленную дидактику своих непосредственных предшественников – поэтов эпохи Дживеди...» (Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия. С.12).

³ Слово «чхаявад» состоит из двух семантических единиц: «चाया» (сущ. ж.р.) – тень, отблеск, отражение, имитация, – и «वाद» (сущ. м.р.) – речение, тезис, сущность, в современном хинди употребляемое в значении, близком суффиксу «-изм» в русском языке

Своеобразие лирики этого поэтического течения, по мнению Н.А. Вишневской, заключается в том, что тема независимости как бы изымается из социального контекста и решается в контексте внутренней жизни человека, оставаясь при этом существенным элементом содержательной структуры «чхаявада» (Вишневская Н. А. Чхаявад. С. 27).

Ограниченность круга тем, характерных для лирики «чхаявада», отказ от освещения в стихах актуальных проблем, чрезмерная вычурность образов и погружение в философскую умозрительность привели к тому, что поэты стали ощущать необходимость сближения поэзии с действительностью, в отображении насущных проблем общества. В 20х-30х годах XX века в Индии особенно популярными становятся идеи марксизма. В 1936 году создается Ассоциация Прогрессивных Писателей Индии, в которую вступают поэты левых взглядов. Эти поэты стали основоположниками нового литературного направления «прагативад», («прогрессивизм») (Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия. С. 25). «Прагативад» вернул поэзию с небесных высот обратно в реальный мир. Однако это движение быстро превратилось в «стихотворную пропаганду» радикальных идей левых поэтов, полную образов угнетаемых и их угнетателей, лозунгов революции, которая должна была приблизить «Золотой Рассвет, Когда Рабочий Получит Должное» (Rosenstein Lucy, New poetry in Hindi. P. 4).

К началу 40х годов XX века идеологическая платформа «прагативада» стала слишком узкой для потребностей эпохи и не соответствовала новым чаяниям читающей публики, к тому же, Ассоциация Прогрессивных Писателей Индии жестко ограничивала писательскую инициативу, строго регламентировала выбор тем, героев и манеры письма. В качестве противовеса давлению «прагативада» в поэзии хинди возникают различные авангардные направления, крупнейшими из которых являются «прайогвад» (экспериментализм) и «новая поэзия» хинди. В этих поэтических направлениях вполне явственно обнаруживаются модернистские тенденции. «Прайогвад» был крайне неоднородным литературным направлением,

носившим протестный характер, но, несмотря на недолгое существование (десятилетие), он оказал существенное влияние на ход дальнейшего развития поэзии хинди. Именно на базе этого направления впоследствии возникла «новая поэзия» хинди.

«Прайогвад» сложился как результат попыток группы поэтов предложить иные пути художественного развития взамен царившим в то время на литературном олимпе «чхаяваду» и «прагативаду». В 1943 году выходит в свет первый сборник «Семирицы струн» под редакцией Агъейи. В своем предисловии к сборнику Агъея писал, что «поэты, включенные в этот сборник, рассматривают поэзию как область эксперимента... они не претендуют на то, что открыли истину в поэзии, они лишь находятся в ее поиске. Они не принадлежат никакой школе, они не достигли никакого конечного пункта, они все еще странники – и даже не странники – они лишь ищут нужный путь. Между ними нет идеологического единства, их мнения по всем животрепещущим вопросам: жизнь, общество, религия, сюжет, стиль, размер и ответственность поэта, – совершенно различны» (Агуеуа. *Tār saptak*. Dillī: Bharatiya Gyanpith, 1996. P. 12). Однако эти слова составителя достаточно долгое время не воспринимались всерьез индийской критикой, она искала общие черты и проводила параллели в темах и поэтике авторов, входивших в этот стихотворный сборник. Помимо самого Агъейи в сборник входили стихи следующих авторов: Г.М. Муктибодха, Немичандра, Бхаратбхушана Агравала, Прабхакара Мачве, Гириджакумара Матхура и Рамвиласа Шармы.

Отечественный индолог А.Н. Сенкевич приводит емкую характеристику «прайогвада»: «Стихи, вошедшие в первую «Семерицу струн» были своего рода ревизией традиционной поэтической системы. Они дали начало новой технике поэзии на языке хинди. Антология знаменовала собой поворот к поэзии новых тем, символов, идей. Другое дело, что совершив этот решительный поворот, литераторы выбрали разные художественные ориентиры,.. они не смогли создать однородную и единую

поэтику. Причины этой неудачи... заключались в том, что участники антологии придерживались противоположных идеологических и эстетических взглядов» (Сенкевич А.Н. Человек и природа в лирике Агьея // Художественные направления в индийской литературе XX века. Поэзия хинди. С. 227-228).

Известный индийский литературный критик и представитель «новой поэзии» хинди Кедарнатх Синх писал в статье, посвященной «Первой семернице струн», что из всех авторов наибольшим сходством поэтических взглядов обладают Немичандр, Бхаратбхушан Агравал и Прабхакар Мачве, однако присутствие в этом сборнике стихов Рамвиласа Шармы является парадоксальным (Singh Kedārnāth. *Tār saptak: itihāsiktā aur prasāngiktā. Alochna*, w. 16, 1967. P. 122). А.Н. Сенкевич указывает также и на то, что взгляды Агьея и Муктибодха, касающиеся связи литературы и действительности, кардинально различаются, как различается и их обращение с традиционной поэтикой. Муктибодх стремится полностью изменить стихотворную форму, оставив содержание, в значительной мере характерное для «прагативада», а Агьея продолжает обращаться к традиционной поэтике, наполняя содержание современными ему западными философскими концепциями (Сенкевич А.Н. Человек и природа в лирике Агьея // Художественные направления в индийской литературе XX века. Поэзия хинди. С. 228).

К началу 50-х годов в качестве авангарда поэзии хинди «прайогвад» начинает сдавать свои позиции, и на смену ему приходит иное направление – «новая поэзия». Это название вводится в обиход индийской критикой после выхода «Второй семерницы струн». В этот сборник, изданный в 1951 году, входили стихи таких авторов, как Бхаванипрасад Мишра, Шакунт Матхур, Харинараян Вьяс, Шамшербахадур Синх, Нареш Мехта, Рагхувир Сахай и Дхармавир Бхарати. В «Третью семерницу струн» (1959 году) вошли произведения следующих поэтов: Праягнараяна Трипатхи, Кирти Чоудхари,

Мадана Ватсьяна, Кедарнатха Синха, Кунвара Нараяна, Виджаядева Нараяна Сахи и Сарвешвара Даяла Саксены.

В 1979 году публикуется последняя, «Четвертая семерка струн» под редакцией Агъейи. В ее состав входили: Нандакишор Ачарья, Свадеш Бхарати, Шрирам Варма, Авадхеш Кумар, Раджкумар Кумбхадж, Суман Радже, Раджендра Кишор. Этот сборник уже не мог в полной мере отразить требований современной ему литературной действительности, и остался практически незамеченным индийской критикой.

В связи с возникновением этого литературного направления индийские литературоведы задались вопросом, в чем же заключается основное различие между творчеством поэтов-эксперименталистов и «новых поэтов». Шамбхунатх Синх пишет: «Разница между прайогвадом и «новой поэзией» заключается в том, что прайогвад – поэзия противоречий и противодействия, «новая поэзия» – поэзия синтеза и гармонии» (Sinhāl Beijanāth. *Nayī kavitā ka itihās*. P. 100). Если принимать во внимание отсутствие единой идеологической платформы у поэтов-эксперименталистов, этим утверждением можно частично согласиться. «Новым поэтам» же удалось выработать общие взгляды на такие проблемы, как соотносимость литературы с реальной жизнью и творческой индивидуальностью писателя, необходимость формирования новой стилистики, а также на специфику средств художественного выражения писателя.

Из-за того, что «новая поэзия» настолько тесно связана с «прайогвадом», существуют определенные трудности с определением временных рамок его существования. Так, индийский литературовед Бейджанатх Синхал предлагает следующую схему: произведения, вышедшие с 1943 по 1950, относить к «прайогваду», а издававшиеся с 1950 по конец 60-х, уже к «новой поэзии» (Sinhāl Beijanāth. *Nayī kavitā ka itihās*. P.110).

Именно с «новой поэзией» индийская критика отождествляет большую часть поэтов, создававших произведения в 60-е годы. Так, индийский

литературовед и поэт Прабхакар Мачве (1917–1991) утверждает, что поэзия хинди 60-х годов на 70% состоит из творчества «новых поэтов». Однако стоит учитывать и тот факт, что критика относилась к этому направлению поэтов, обладавших различными взглядами на политику и литературу (Сенкевич А.Н. Основные тенденции развития «новой поэзии» // Художественные направления в индийской литературе XX века. Поэзия хинди. М.: Наука, 1977. С. 250).

С середины 60-х годов «новая поэзия» начинает дробиться на множество литературных групп, декларирующих свою «анти-поэтичность». Петер Гаэффке в своей книге «История литературы хинди в XX веке» перечисляет ряд этих групп и их представителей: «Поэзия бесконечного восхода» (Вирендракумар Джайн), «Драчливая поэзия» (Вимал Пандей, Рамешвардатт Манава и Ом Прабхакар), «Непризнанная поэзия» (Шрирам Шукла), «Антипоэзия» (в которую входили уже признанные поэты, участники «Первой семерницы струн» Гириджакумар Матхур и Прабхакар Мачве, а также новые авторы, такие, как Вимал Пандей, Атул, Саумитра Мохан, Мудраракшас), «Свежая поэзия» (Лакшмикант Варма) и т.д. (Gaeffke Peter. Hindi literature in the twentieth century. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1978. P. 92). Значительное влияние на поэзию хинди этого периода оказала поэзия битников⁴, в частности, визиты Аллена Гинзберга (1926–1997) в Индию, а также бенгальское литературное движение «Голодное поколение». Среди авторов, писавших на хинди, которые испытали влияние «голодных поэтов», следует отметить Раджкамала Чаудхари.

Периодизация **бенгальской литературы** в рамках предложенной парадигмы является сложной задачей: во-первых, современная бенгальская литература вступает в новый этап развития гораздо раньше, чем литература

⁴ Бит-поколение (англ. разбитое поколение) – название группы американских писателей, куда входили такие авторы как Уильям С. Берроуз (1914-1997), Джек Керуак (1922-1969), поэты Аллен Гинзберг, Грегори Корсо (1930-2001), Гери Снайдер (1930) и другие. Творчество этих авторов характеризуется субъективизмом и анархическими настроениями.

хинди, и, тем более, непальская литература; во-вторых, более полувека определяющую роль в развитии этой литературы играл Рабиндранат Тагор (1861–1941), творческие принципы которого претерпевали постоянную трансформацию; в-третьих, некогда единый бенгалоязычный регион после обретения Индией независимости в 1947 году оказался разделен на две части: Западную и Восточную Бенгалию. И если Западная Бенгалия вошла в состав Индии, то Восточная с 1947 по 1971 год являлась провинцией Пакистана, и лишь в 1971 году получила независимость, став государством Бангладеш.

Уже в середине XIX века Бенгалия испытывала небывалый культурный подъем, получивший название «Бенгальское возрождение» («Bāṃlār pabajāgaran»). Именно в бенгальской литературе впервые появляются такие новые, нехарактерные для традиционных индийских литератур жанры, как эссе (Окхойкумар Дотто), роман (Пьяричанд Митра «Балованное дитя богатого дома» (1858)), рассказ (Пунорчондро Бондоподхай) и драма европейского типа (Майкл Модхушорон Дотто «Шармиштха» (1858)). Однако ближе к концу XIX века в бенгальской литературе значительную роль начинает играть консервативное течение с уклоном в ортодоксальный индуизм (Chatterjee S., Ferdous H. Twentieth century Bengali literature // Handbook of Twentieth Century Literatures of India. Greenwood Publishing Group, 1996. P. 45). Против подобных тенденций выступают многие прогрессивные литераторы того времени, и ведущую роль среди них играет Рабиндранат Тагор (1860–1941).

Без преувеличения можно сказать, что определяющую роль в развитии бенгальской литературы первой половины XX века продолжает играть именно Рабиндранат Тагор. Его влияние проникает во все сферы бенгальской литературы, более того, его идейно-философские и эстетические концепции сыграли существенную роль в развитии литератур на хинди и непальском языках. В его творчестве нашли свое отражение все литературные явления того времени: реализм, романтизм и даже модернизм (Бросалина Е.К. Драматургия Тагора 80-90 гг. Автореф. дисс. .канд. филол. наук. Л.: ЛГУ,

1973.). В 1935 году Рабиндранат Тагор публикует стихотворный сборник «*Ṣeṣ saptak*» («Последняя семерица»). Можно предположить, что этот сборник вдохновил Агъейю на создание «Семериц струн» в поэзии хинди.

Появление модернистских тенденций в бенгальской поэзии связывают со стихотворением Тагора «Флейта» (1930), в котором автор экспериментирует с размером: стихотворение читается как прозаическое, несмотря на необычную, но выверенную просодическую схему. Модернистские тенденции, проявляющиеся в стихотворениях в прозе, получают свое развитие в стихотворном сборнике «Постскрипtum» (1931). В дальнейшем эти тенденции развиваются в произведениях авторов, сформировавших новое литературное движение «*Kallol*» («Бурлящий поток»). Это движение получило название по одноименному журналу, начавшему выходить в 1923 году. Среди значительного количества поэтов, входивших в это движение, следует отметить Премендру Митру (1904–1988), Кази Назрула Ислама (1899–1976), Буддхадеба Басу (1908–1974) и Джибонанондо Даса (1899–1956). Эти поэты сознательно старались избавиться от влияния Рабиндраната Тагора и с удвоенной силой стремились к открытию новых, еще неизведанных способов творческого выражения (Zbavitel Dushan. Bengali literature.P. 278).

Поэзия Западной Бенгали 50-х годов близка скорее к «прайогваду» в литературе хинди. В 60-х годах в Калькутте возникает движение «Голодного поколения», носившее крайне левый характер. Несмотря на непродолжительность своего существования (1961–1965) оно оказало влияние на литературы соседних регионов — хинди и непальскую. На творчество «голодных поэтов», в свою очередь, значительное влияние оказала американская поэзия битников. К «голодным поэтам» причисляли себя Шакти Чаттопадхай (1933–1955), Молой Райчоудхури (1939), Самир Райчоудхури (1933) и Деби Рай (1940).

После раздела Индии в 1947 году в литературной жизни Бенгалии наступил кризис, обусловленный значительными иммиграционными потоками из Восточной части в Западную и наоборот. В первые же годы после раздела в бенгальской литературе все более заметным становится искусственное выделение различий между мусульманской интеллигенцией, оказавшейся в Восточной Бенгалии, ныне независимой Народной Республике Бангладеш, и ее индуистскими «коллегами», проживавшими в Индии на территории Западной Бенгалии (Zbavitel Dushan. *Bengali literature*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1976. P. 286). Однако вскоре ситуация коренным образом изменилась. Причиной этих перемен стала языковая политика Пакистанского правительства: государственным языком был провозглашен язык урду, распространенный на территории Западного Пакистана, и чуждый большинству населения страны, проживавшего на территории Восточной Бенгалии. Несмотря на многочисленные протесты, бенгальскому языку было отказано в статусе второго государственного. Подобные репрессивные меры дали толчок росту национального самосознания восточных бенгальцев. Мохаммед Сахидулла, известный бенгальский лингвист, следующим образом комментировал сложившееся положение: «Правда состоит в том, что мы или мусульмане, или индуисты, но еще большая правда в том, что мы все бенгальцы» (Chatterjee S., Ferdous H. *Twentieth century Bengali literature // Handbook of Twentieth Century Literatures of India*. P. 69).

21 февраля 1952 года в ходе акций за придание бенгальскому языку статуса второго государственного были убиты несколько протестующих студентов. Эти события оказали существенное влияние на ход дальнейшей истории Восточной Бенгалии: в регионе стали крепнуть националистические настроения, и в 1971 году Восточная Бенгалия после девятимесячной войны с Западным Пакистаном получила независимость. Литература, создаваемая бенгальскими авторами в период борьбы за статус бенгальского языка, а впоследствии и борьбы за независимость, была проникнута духом

патриотизма и сопротивления искусственно насаждаемой религиозной вражде.

О «новой поэзии» в литературе Бангладеш, как о самостоятельном явлении, говорить трудно. В отличие от непальских литературоведов, бенгальские не употребляют подобного названия. Отчасти это можно связать с тем, что оно впервые было введено в оборот в литературе хинди, а бенгальские критики и авторы не склонны пользоваться привнесенной извне терминологией. Отчасти с тем, что творчество Рабиндраната Тагора для бенгальцев во многом являлось воплощением «нового» в культуре. Тем не менее, можно говорить, что тенденции, характерные для «новой поэзии», проявляются в творчестве бангладешских поэтов сразу же после обретения страной независимости, когда на первый план выходят темы, не связанные с национально-освободительной борьбой. Можно предположить, что период существования «новой поэзии» в литературе Бангладеш приходится на 1970–1980 годы.

Новая **непальская литература** достаточно молода. По словам английского исследователя Майкла Хатта, те изменения, которые происходили в бенгальской литературе на протяжении более столетия, в непальской произошли за более сжатый период (Hutt M.J. *Modern literary Nepali: An Introductory Reader*. Oxford University Press. 1997. P.6). В Непале освоение новых форм художественного выражения и систем изобразительных средств происходило в целом в той же последовательности, что и в литературах на других языках Индийского субконтинента. Исследователь современной непальской литературы Л.А. Аганина считает, что, если Восток начал знакомиться с западной литературой в XIX веке, то в Непал она пришла только в XX-м (Аганина Л.А. *Характер функционирования традиции в современной непальской поэзии // Культура Непала. Традиции и современность*. СПб, 2001. С. 137).

На протяжении столетнего правления династии премьер-министров Рана контакты Непала с остальным миром были ограничены, политическое, социальное и экономическое развитие искусственно затормаживалось, что приводило, в свою очередь, к отставанию литературного развития. Однако, несмотря на попытки «закрыть страну», значительное влияние на Непал продолжали оказывать два могущественных соседа: Индия и Китай. Для целей данной работы наиболее актуальным представляется именно индийское влияние. Для многих непальцев, деятельность которых в дальнейшем повлияла на политическую и культурную жизнь страны, Бенарес и Даржилинг были центрами, где они получали образование и создавали различные литературные или политические общества. Перемены в жизни Непала произошли в 50-х годах после окончания Второй мировой войны и обретения Индией независимости. Восстанавливается династия Шах, и в Непале наступает десятилетний период реформ. Однако уже в 60-х годах, король Махендра разгоняет парламент и учреждает систему непрямой демократии – так называемых «панчаятов»⁵. Непал возвращается к авторитарному правлению, влекущему за собой запрет партий и гонения на инакомыслящих.

Подобная краткая историческая справка необходима для лучшего понимания исторической ситуации и атмосферы, в которой непальские поэты создавали свои произведения.

В истории непальской литературы можно выделить следующие этапы: «классический» (1920–1934), «чхаявад» (1935–1947), «прагативад» (1948–1960), «прайогвад» и «новая поэзия» (1960–1980). За исключением названия первого этапа, все остальные термины оказываются заимствованными из теории литературы хинди.

«Классический» этап в развитии литературы на непальском языке связан с именем выдающегося поэта Лекхнатха Паудьяла (1885–1966). Этот

⁵ Система панчаятов (от неп. «pāñchh» - пять) – пятиступенчатая система правления, в основе которой находятся городской и деревенский панчаяты (органы местного самоуправления), потом зональный панчаят, зональный совет и национальный панчаят, которые непосредственно подчиняются королю.

период примечателен тем, что в это время еще продолжала существовать старая непальская литературная традиция, но уже начала зарождаться и новая. В 30-е годы XX века появляются первые прозаические рассказы на непали — под прямым влиянием короткого рассказа сопредельных литератур — хинди и бенгальской, а также английских рассказов (Аганина Л.А. Непальская литература. М.: Наука, 1964. С. 159). Произведения, создаваемые в данный период, так же, как и в литературе хинди, отличались дидактичностью, однако из-за развитой в то время в Непале цензуры носили более аллегорический характер.

Самым ярким представителем непальского «чхаявада», или лирико-романтического направления», является Лакшмипрасад Девкота (1909–1959), на чье творчество в значительной степени повлияли английская «Озерная школа» и индийский «чхаявад». По словам американского исследователя его творчества Д. Рубина, «В творчестве Девкоты заключена вся непальская эпоха Романтизма» (Rubin David. *Nepali visions, Nepali dreams: The poetry of Laxmiprasad Devkota*. Columbia University Press, 1980. P. 5). Все критики единогласно сходятся на том мнении, что на поэзию Девкоты огромное влияние оказал английский романтизм. Так, автор «Истории непальской литературы» Кумар Прадхан пишет, что в творчестве Девкоты можно наблюдать отголоски мистицизма Блейка, мудрости Вордсворта, отражение образной системы Кольриджа, сновидений Китса и эмоций Шелли. Также в определенной степени на поэта повлияло творчество Р. Тагора и чхаявадинская поэзия хинди (Pradhan Kumar. *A history of Nepali literature*. Kathmandu: Ratna Pustak Bhandar, 1984. P. 92). Для Лакшмипрасада Девкоты природа символизирует вечную гармонию, она является неисчерпаемым источником вдохновения. Единство природы и человека неразрывно, и автор подчеркивает это, используя «природные образы» для отражения внутреннего мира человека. Девкота, как поэты-романтики и поэты-чхаявадины, в своих произведениях сосредотачивается на значимости человеческой личности, индивидуальности. Поэт видит в человеке огромное

богатство духовного мира, творческих возможностей, и тем самым уравнивает его с богом (Аганина Л.А. Характер функционирования традиции в современной непальской поэзии // Культура Непала. Традиции и современность. С. 140). Для выражения своих идей поэт пользуется не только образами, заимствованными из «классической поэзии», но и обращается к фольклорной традиции. Венцом романтического периода в творчестве Девкоты является поэма «Муна-Мадан», опубликованная 1935 году. Эта поэма написана размером «джхьяуре»⁶, характерном для народных песен, исполняющихся от случая к случаю. До появления этой поэмы среди непальских поэтов «джхьяуре» считался не соответствующим «высокому» назначению поэзии. Возможно, появление фольклорных элементов в творчестве Девкоты обусловлено влиянием Рабиндраната Тагора. При создании своих поэтических произведений Тагор черпал вдохновение в песнях бенгальских народных певцов-баулов, обращаясь не только к мелодике и художественным образам песен, но и к их философской составляющей. (Бросалина Е. К. Песенное творчество баулов и формирование бенгальского романтизма // Литература Индии. М.: Наука, 1989. С. 73–84.)

Середина XX века являлась переломной в политической и культурной жизни страны. Рост национального самосознания требовал обращения к новым поэтическим формам. В это же время Непал знакомится с марксистской идеологией, поэтому произведения, создаваемые в русле непальского «прагативада» полны марксистской риторики, обсуждения общественных проблем и призывов к улучшению жизни в стране. Самым выдающимся писателем 40-х годов является Гопал Прасад Римал (1918–1973), автор небольшого стихотворного сборника «Мечта матери». Основными особенностями его стихотворений являются их острая

⁶ Джхьяуре – самый распространенный в Непале размер для фольклорных произведений. В нем главную роль играет количество гласных. Для этого размера характерно наличие 16 (иногда 15) гласных в одной строке с цезурой после десятой (девятой гласной). Для первых десяти слогов характерна следующая организация: 3+2, 3+2

социальная направленность, упрощенная образность и отсутствие стихотворного метра. Непальские критики считают Г.П. Римала основоположником свободного стиха в непальской литературе. Его творчество во многом послужило ориентиром для следующих поколений непальских поэтов.

В 1960-е годы в Непале наступает период политической реакции, совпавший с разочарованием литературных деятелей в предшествующих художественных направлениях. Как и в литературе хинди, ими ощущается нехватка художественных средств, чтобы со всей полнотой отразить окружающую действительность и передать угасание надежды на дальнейшие перемены к лучшему в жизни страны.

В 1963 году в Даржилинге вышел в свет первый выпуск небольшого журнала под названием *Tesro Ayam*, «Третье измерение». Журнал выпускался под редакцией Тилвикрама Нембанга (1939г), творческий псевдоним которого – Баираги Каинла. В журнале публиковались стихотворения самого Каинлы, его коллеги Ишвара Баллава (1939–2008), а также рассказы Индры Бахадура Рая (1927). Баираги Каинла и Ишвар Баллав родились и получили образование в Непале, но позднее переехали в Индию, Индра Бахадур Рай родом из Дарджилинга. Сегодня эти писатели заслужили признание как в Индии (Индра Бахадур Рай – первый лауреат премии Литературной Академии Индии за произведение на непальском языке – «Основные особенности непальских романов»), так и в Непале (Баираги Каинла – ректор Непальской Королевской Академии). Баираги Каинла после своего возвращения в Непал в 1966 году перестал писать стихи и занялся работой по сохранению и популяризации своего родного языка лимбу⁷. Однако стихотворения, созданные им в краткий трехлетний период, оказали существенное влияние на дальнейшее развитие непальской литературы и в Индии, и в Непале (*Tripāthī Vāsudev, Nyaupāne Daivjnarāj, Subedī Keśav. Nepālī kavītā. Bhāg 4. P. 279*).

⁷ Язык лимбу принадлежит к тибето-бирманской группе сино-тибетской семьи.

Непальская критика называет 60-е годы по аналогии с литературой хинди периодом экспериментализма (Tripāthī Vāsudev, Nyaurāne Daivjnārāj, Subedī Keśav. Nepālī kavītā. Bhāg 4. Lalitpur: Sansh Prakāśan, 2009. P. 117), однако данное определение достаточно условно, поскольку у непальских авторов не было единой теоретически обоснованной попытки «эксперимента», как это произошло в поэзии хинди. Более того, ни непальские, ни западные, ни отечественные исследователи не проводят четкой границы между непальским «прайогвадом» и «новой поэзией», и зачастую употребляют эти термины как синонимы.

Параллельно с непальской «новой поэзией» в стране возникает ряд других литературных течений. Это движение «Ральфа», связанное с бенгальским «Голодным поколением», в которое в Непале входили такие поэты, как Париджат и Манджул. «Отвергнутое поколение», зародившись в городе Бходжпуре в 1968–69гг, объединило Шайлендру Сакара, Кавитараму и Рамеша Шрештху. «Революция уличной поэзии», возникшая в 1979 году, была связана с уличными протестными акциями студенческой молодежи, которые привели к серьезным беспорядкам в стране, в результате чего королем Бирендрой был объявлен национальный референдум по отмене существовавшей в то время политической системы. Как можно заметить, два последних движения носили скорее политический, нежели литературный характер. Вообще литература Непала, как и другие анализируемые в данной работе литературы Индийского субконтинента, тесно связана с политической жизнью страны.

1.3 Связь «новой поэзии» и модернистских течений в европейских литературах

Прежде чем перейти к исследованию связи «новой поэзии» с модернизмом, следует подробнее остановиться на определении модернизма как такового. Это понятие, крайне расплывчатое, относят к ряду течений и тенденций в мировой литературе и искусстве. Среди исследователей нет согласия ни в том, каково его значение, ни в том, какова область его применения. В ряде работ модернизм определяют уже 80-ми годами XIX века, в других – 50-ми годами XX века. Несмотря на то, что большинство исследователей сходятся на том, что «пик развития» модернизма пришелся на первые три десятилетия XX века, среди них все так же, как и пятьдесят лет назад, нет единого мнения о его сути (Kronfeld Chana. *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*. Berkeley: University of California Press, 1996. P. 21). Даже применительно к поэзии понятие «модернизм» оказывается настолько противоречивым, что кажется, будто именно эта «противоречивость» и является его основной определяющей чертой. Эта черта связана со временем зарождения модернизма – началом XX века, когда происходили необратимые исторические перемены, сопровождавшиеся социальными потрясениями (войны, революции, экономический упадок и развал империй) и потерей веры в духовные ценности прошлого. В статье «Модернизм» «Литературной энциклопедии терминов и понятий» процесс формирования модернизма характеризуется следующим образом: «[Сложившаяся] атмосфера усиливает ощущение беспочвенности либерально-гуманистического умунастроения и верований в неуклонный общественный прогресс, которым жил 19 век... Новые концепции в естествознании и в гуманитарных областях приводят к существенному изменению картины мира, непосредственно отзываясь и в искусстве модернизма, философской установкой которого становится движение «от реального к реальнейшему»... Поиск «реальнейшего» приводит к коренной

реvisions позитивистских принципов и положений, основывающихся только на изучении «реального» (Зверев А.М. Модернизм// Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Под ред. Николюкина А.Н. М.: НПК «Интелвак», 2001. стб.567). Новая философская установка приводит к появлению новых форм выражения, к смелым экспериментам с художественным языком и смешению жанров.

Отказ от изображения «реального» составляет основное отличие модернизма от реализма. Как следствие, изменяется и способ изображения человека. По мнению венгерского философа Дьёрдя Лукача (1885—1971), в произведениях, созданных в русле реализма, герой представлен как «общественное животное», он не обособлен от своего общественного и исторического окружения. Значимость героя, его индивидуальность не отделены от контекста, в котором они появляются. В произведениях, создаваемых в русле модернизма, ситуация диаметрально противоположная: герой предстает одиноким, внесоциальным существом, не ориентированным на создание отношений с другими людьми. Человек в модернистских произведениях ограничен рамками собственного опыта. Ни для литературного персонажа, ни для его создателя нет никакой другой предшествующей ему реальности за пределами его собственного Я. Герой не обладает также собственной историей. Вынужденные контакты с миром не приводят героя к внутренней трансформации. Единственное «развитие», которое происходит в произведениях подобного рода, это постепенное раскрытие эмоционального состояния героя. В конкретный момент времени человек предстает таким, каким он всегда был, и каким всегда будет. В литературе подобного рода изображаемая реальность всегда статична, она никогда не попадает в центр авторского внимания (Lukacs Georg. *The Ideology of Modernism//Literature in the modern world. Critical Essays and Documents.* (ed. by Dennis Walder) Oxford University Press, 2004. P. 175-177).

В то же время многие авторы-модернисты обращаются к литературному наследию романтизма, черпая оттуда некоторые мотивы и

художественные идеи, чтобы впоследствии развить их в своем творчестве – это власть отчуждения, исчезнувшая целостность жизненного опыта и своеобразная «романтическая ирония» (Зверев А.М. Модернизм// Литературная энциклопедия терминов и понятий. стб.568).

Оставаясь сложным для понимания, трактовки и определения, модернизм, тем не менее, является неотъемлемой частью художественной культуры как Запада, так и Востока. Именно «противоречивость» этого понятия позволяет применять его и по отношению к литературам Индийского субконтинента, в частности к хинди, бенгальской и непальской.

Период появления модернистских тенденций в исследуемых литературах приходится на сороковые-пятидесятые годы XX века, в то время как в западной литературе модернизм в это время уже начинает сдавать свои позиции. Существует ряд факторов, затормозивших появление модернизма на литературной арене Индийского субконтинента. Первый фактор – социально-политический. Начало XX века для Индии отмечено сложной политической обстановкой: происходит рост национального самосознания, начинается борьба против британского колониального владычества, сопровождаемая напряженным поиском собственного вектора развития. Следующим фактором является уже упоминавшийся замедленный темп развития региональных литератур до конца XVIII в. и стремительное убыстрение этого темпа, начиная с XIX в. Индийские литературы, до последнего времени развивавшиеся в рамках разветвленной традиции, к тому же крайне неоднородные по своему языковому составу и неодинаковые по степени развития, пережили период реформации и становления, что сказалось как на содержательной, так и формальной составляющей литературных произведений. Литераторы начинают отступать от традиционных эстетических принципов, обращаясь к западному литературному наследию, заимствуя новую жанровую систему, и определяя круг актуальных сюжетов и тем. Зарождение нового происходит со значительным отставанием от европейской литературы (Стрельцова Л.А.,

Челнокова А.В. Индийский Модернизм // Вестник БНЦ СО РАН. Улан-Удэ: Издательство БНЦ СО РАН, 2012. – № 4. – С. 179).

Однако, как только новые литературные явления попадают на индийскую почву, они начинают развиваться ускоренными темпами, поскольку индийские литераторы решительно стремились влиться в современный им литературный процесс. Сжатые сроки, в которые происходило развитие современного литературного процесса на Индийском субконтиненте, послужили одной из причин того, что представители хинди, бенгальской и непальской литератур в первую очередь откликнулись на формальную сторону модернизма, не всегда в полной мере воспринимая его и без того разнородную содержательную часть. К тому же индийский читатель оказался не подготовленным к восприятию идей и эстетики модернизма (Vatsyayan S.N. Hindi literature // Contemporary Indian literature. A Symposium (ed. by S. Radhakrishnan), New Delhi: 1968. P. 91).

Следует также отметить, что модернизм как эстетическая категория неразрывно связан с историческим понятием модернизации. Последнее, в свою очередь, воспринимается индийцами не просто как прогресс, но как следование развитию по западному образцу. В силу исторических причин для Индии и Бангладеш (в меньшей степени для Непала, поскольку эта страна не находилась в прямой зависимости от Великобритании) подобный путь развития тесно связан с колониальной политикой британских властей. Именно необходимостью модернизации оправдывался «British rāj», британское правление Индией. С критикой модернизационного пути развития, как отказа от своего прошлого, бездумного следования западным традициям, перенимания западного образа мышления выступил Махатма Ганди, утверждая необходимость Индии следовать своим путем, не отвергая традицию, не противопоставляя ее модернизации, но инкорпорируя ее в новом, особом пути развития (Choudhuri Indra Nath. Modernism and hind swaraj// Jadavpur Journal of Comparative Literature. Kolkata: Department of Comparative Literature, Jadavpur University, 2003. – v. XXXX – P. 112-114).

Обретение Индией независимости, свержение династии Рана в Непале и образование государства Бангладеш – сходные исторические процессы, в результате которых для литераторов этих стран оказалось необходимым утверждение себя в национальных литературах (хинди, бенгальской и непальской). Поэтому западные эстетические категории перестают быть единственным ориентиром, и авторы обращаются к традиции, черпая из нее свое вдохновение. Именно из-за преемственности литературной традиции в произведениях «новой поэзии» не происходит интерпретации образа лирического героя в модернистском ключе. «Новые поэты» не могут или не хотят полностью порвать с предшествующей литературной традицией: личность так или иначе остается привязанной к определенным политическим и социальным обстоятельствам. «Новая поэзия» рассматривает человека в его современных политических, социальных и бытовых проявлениях (Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия. С. 85). Более того, лирический герой не только претерпевает изменения от контакта с окружающим миром, он оказывается способен менять и сам мир, его окружающий. Подобную трансформацию наилучшим образом иллюстрирует поэма «В темноте» Г.М. Муктибодха, анализу которой посвящена глава 2 этой работы. Одной из ключевых причин отказа «новых поэтов» от изображения лирического героя вне его общественного окружения являются традиционные дидактичность и назидательность, черты, сохраняющиеся в произведениях исследуемых литератур со времен санскритской эпической традиции – беседы гуру с учениками в упанишадах, наставительная речь Кришны, обращенная к Арджуне накануне великой битвы в «Махабхарате» (Вишневская Н.А. Фет – Индия – Шопенгауэр. Типологические связи романтизма. С. 127). Не случайно историк литературы хинди Петер Гаэффке видит в Г.М. Муктибодхе, самом ярком представителе «новой поэзии» хинди, ни более, ни менее, а «скрытого гуру⁸» (Gaeffke Peter. Hindi literature in the twentieth century. P. 89).

⁸ В индийской традиции гуру – духовный наставник, передающий священное знание ученикам.

«Новая поэзия» в исследуемых литературах (хинди, бенгальской и непальской) действительно освоила, как я надеюсь показать далее, прежде всего формальную сторону модернистской поэзии: свободный стих, логическую разорванность, специфичные понятийные и визуальные ассоциации, несостыкованность поэтических синтагм, функционирующие в несвойственных им позициям грамматические категории, сознательное стирание грани между реальным и ирреальным мирами и пр.

1.4 Основные темы «новой поэзии»

В творчестве «новых поэтов», писавших на хинди, бенгальском и непальском языках, можно выделить следующие общие темы.

Тема *протеста против несправедливости капиталистического общества* по-прежнему остается актуальной в «новой поэзии». Хотя «новые поэты» формально и выступали против идеологии «прогрессивистов», тем не менее, тема социального неравенства занимает важное место в их творчестве.

В «новой поэзии» хинди эта тематика встречается в стихотворениях Гаджанана Мадхава Муктибодха (1917–1964), Рагхувира Сахая (1929–1990), Сарвешвара Даяла Саксены (1927–1984) и Кунвара Нараяна (1927). Шамшер Бахадур Синх (1911–1993) во вступительной статье в сборнике «Вторая Семерица струн» называет себя марксистом. Однако индийский литературовед Махавир Агравал пишет по этому поводу, что «марксизм в поэзии Шамшера остался маргинальным» (Agrawāl Mahāvīr. *Šamšer: kavi se bare ādmī*. Durga: ShriPrakāśan, 1994. P. 84).

Следует, однако, отметить, что, как это произошло с освоением новых художественных методов, индийские авторы в первую очередь откликнулись на формальную сторону марксизма. Многие из них, причислявшие себя к приверженцам этого философского учения, на самом деле весьма поверхностно представляли себе его суть. Марксизм для них, в первую очередь, был материалистической системой взглядов, целью которой было

равное распределение еды, одежды и жилья среди всего человечества (Sinha Beijanāth. Nayī kavītā ka itihās. P.34).

В стихотворениях «новых поэтов» Бангладеш подобная тема трансформируется в *тему борьбы за независимость*. В творчестве же поэтов Западной Бенгалии, если принимать во внимание распространенность марксистских идеалов в этом штате, эта тема представлена широко. Наиболее ярко она освещается в произведениях Назрула Ислама (1899–1976), а также Суканты Бхаттачарьи (1926–1947), поэта прожившего очень короткую жизнь, но оставившего яркий след в истории бенгальской поэзии.

Среди непальских «новых поэтов» к вопросам социального неравенства обращались в той или иной степени все авторы, но наиболее громко звучат они в стихотворениях Бхупи Шерчана (1937–1990).

В связи с первой темой возникает еще одна: *человек в новой городской среде*, с ее отличной от традиционной деревенской системой ценностей, с новыми социальными отношениями. У «новых поэтов хинди» эта тема раскрывается в произведениях Сарвешвара Даяла Саксены и Кедарнатха Синха.

Среди «новых поэтов», создававших свои произведения на бенгальском языке, эту тему освещают такие авторы, как Аль Махмуд (1936), Шамсур Рахман (1929–2006) и Шахид Кадри (1942).

Из непальских «новых поэтов» к ней обращались Баираги Каинла (1939г), Ишвар Баллав (1939–2008) и Бхупи Шерчан.

Городская среда, быстро меняющийся мир, жестокость техногенного мира, *человеческое одиночество* в нем и *крах современной цивилизации* привлекают внимание многих западных поэтов-модернистов, в частности, Томаса Стернза Элиота (1888–1965), чье творчество и идейно-эстетические концепции оказали значительное влияние на литераторов Индийского субконтинента.

Следует отдельно упомянуть элиотовские теории «*объективного коррелята*» и «*деперсональности*» поэзии, ставшие популярными у

индийских «новых поэтов». Теория «объективного коррелята» заключается в том, что особое сочетание предметов, ситуаций и цепи событий вызывает определенную эмоцию. Эта доктрина близка по своей сути к традиционной индийской концепции «расы», согласно которой читатель, если речь идет о литературном произведении, испытывает эстетическое переживание, возникающее в результате изображения в произведении реальных объектов, имеющих отношение к определенной эмоции. Для того, чтобы добиться такого эстетического эффекта, поэту необходимо использовать стилистические фигуры в определенных сочетаниях. «Деперсональная» теория Элиота направлена на преодоление «личного» мышления в поэзии. Поэзия для него, как форма общности людей, является выражением «внеличностного» смысла (Элиот Томас Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев, 1996. С. 87). Однако это не означает, что в поэзии универсальное должно подавлять частное, а социальное нивелировать индивидуальное. «Мы» в поэзии следует понимать как всечеловеческую общность, и поэтому настоящая поэзия всегда деперсональна, поскольку она «обращается к универсальным образам и мыслям, которые равноценны для всего человечества» (Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия. С. 68).

«Деперсональная» теория была воспринята рядом поэтов хинди: Агъеей, поэтом-эксперименталистом Гириджакумаром Матхуром (1919–1994), Рагхувиром Сахаем и Кунваром Нараяном. В первой главе своего литературного дневника «Личная ответственность художника: первая часть» на эту тему размышляет Гаджанан Мадхав Муक्तिбодх. Поэт пишет, что в эпоху индийского средневековья поэзия была «внеличностной», универсальной (в элиотовском понимании этого слова), а в период «чхаявада» на первый план в поэзии вышли индивидуалистические тенденции. «Новой поэзии», если это литературное течение хочет занять значительное место в индийском литературно-историческом и культурном контексте, необходимо соблюдать грань между субъективным, личностным

началом и объективным, «деперсонализированным» (Muktibodh Gajānan Mā, Aek sahiyak kī dairi. Naī Dillī, 1976. P. 129).

Возвращаясь к теме *краха современной цивилизации*, стоит отметить, что в хинди, бенгальской и непальской «новой поэзии» ее освещали в той или иной степени все авторы, хотя воспринимали ее по-разному. Наиболее близки к европейскому пониманию оказались бенгальские поэты Рабиндранат Тагор и Джибонанондо Дас. Рабиндранат Тагор в одном из своих последних эссе «Кризис цивилизации» пишет о том, что цивилизация, (а точнее, «надлежащее поведение») в том виде, в котором ее принесли британцы, не идет на пользу Индии. «Основной задачей цивилизации является объединение людей и установление мира и гармонии. Но в неудачливой Индии ткань общества разрывается на отдельные полосы хулиганством, процветающим под эгидой «закона и порядка»» (Tagore Rabindranath. The English Writings of Rabindranath Tagore: a miscellany. Mumbai: Sahitya Academy, 1994. – vol.3 – P. 725). Отличительной чертой большинства произведений поэтов Индийского субконтинента является то, что, несмотря на мрачную тональность их произведений, в них все же теплится надежда на перемены к лучшему, на новое мироустройство.

Помимо тем, связанных с общественной жизнью, значительное распространение в «новой поэзии» всех трех литератур получает и тема *отношений между мужчиной и женщиной*. Авторы изображают сексуальную сторону отношений, пытаются преодолеть табу на изображение интимных сцен. На многих поэтов оказали влияние концепции психоанализа, разработанные Фрейдом⁹.

В «новой поэзии» хинди тема чувственных отношений имеет особое значение в творчестве таких авторов, как Агъейя (1911–1987) и Шамшер Бахадур Синх. Стоит отметить, что эта тема не находит своего отражения в стихотворениях Г.М. Муктибодха. Более того, в его поэтических

⁹ Зигмунд Фрейд (1856-1939) - австрийский психолог, психиатр и невропатолог, основоположник психоанализа.

произведениях отсутствуют лирические героини и значительные женские образы.

Любовная лирика занимает важное место и в творчестве бангладешских авторов, таких как Джибонанондо Дас и Шахид Кадри. Из непальских поэтов к чувственной стороне отношений между людьми обращался Мохан Коирала (1926–2007).

Любовная лирика сознательно оставлена автором за рамками данного диссертационного исследования. Чувственная сторона человеческих отношений – одна из вечных тем в поэзии, существовавшая со времен глубокой древности. Она постоянно трансформируется на протяжении всего периода развития индийской литературы и приобретает различные символические значения: это и сакральная любовь к богу (в традиции суфиев и бхактов), и символ экстатического состояния, и плотская любовь. Более того, любовная лирика в каждом регионе имеет свои уникальные особенности, поэтому ее изучение заслуживает отдельного исследования.

Глава 2. Поэма Г.М. Муктибодха «В темноте» как наиболее репрезентативное произведение «новой поэзии»

2.1 Общие замечания

Эта глава посвящена анализу системы образов в поэме Гаджанана Мадхава Муктибодха «В темноте», а также тому, как актуализируются эти образы в данном произведении. Выбор фигуры Муктибодха в качестве центральной для выделения ключевых черт, характерных для «новой поэзии» всех исследуемых литератур (в том числе бенгальской и непальской, а не только хинди), основывается не только на том, что его особо выделяет индийская критика, но и на том, что Муктибодх являлся еще и теоретиком, обосновавшим главные принципы «новой поэзии».

Гаджанан Мадхав Муктибодх (1917–1964) родился в Шеопуре, небольшом городе в штате Мадхья Прадеш. После получения в 1938 г степени бакалавра он постоянно переезжал с места на место в поисках подходящей работы: поэт был учителем в Удджайне, затем в Шуджалпуре, потом редактором журнала «Hans» («Гусь») в Бенаресе, учителем и журналистом в Джабалпуре. Он работал на радио, долгое время был без работы в Аллахабаде и Калькутте, пока не устроился преподавателем колледжа в Раджананандгоне в 1958 году (в 1953 он получил степень магистра хинди), что позволило ему выбраться из нищеты. Всю жизнь он сочувствовал беднякам и наиболее уязвимым слоям населения; один из его друзей утверждает, что поэт пришел в негодование, когда узнал, что в Америке избыток урожая картофеля был сброшен в океан, в то время как многие жители Индии страдали от недоедания (Rosenstein Lucy, *New poetry in Hindi*. P.29).

В 1939 году поэт женился по любви. Поскольку этот факт упоминается во всех, даже самых кратких биографических справках, можно предположить, что его семья была против такого союза. В течение всей жизни он заботился о своей жене и детях, а также о братьях и стареющих родителях. Муктибодх много читал, причем не только индийских, но и западных мыслителей и писателей: Бергсона, Ганди и Маркса, романтические стихотворения Махадеви Вармы, романы Бальзака, Флобера, Достоевского и Горького. Г.М. Муктибодх сочувствовал материалистическому учению, верил в прогресс естественных и социально-философских наук. В сборнике Агъея «Семирица струн» (1943), где были впервые опубликованы его стихотворения, он охарактеризовал себя как марксиста и оставался верен этой идеологии до конца своих дней (Rosenstein Lucy, *New poetry in Hindi*. P.28-29).

Первая книга его стихотворений «Лицо луны кривое» вышла уже после того, как поэт скончался от осложнения после мененгита в 1964 году. Слава пришла к нему посмертно. Поэт создал более двух сотен поэтических произведений, написал ряд рассказов, роман «Без героя». Отдельно стоит отметить сборник его статей, вошедших в книгу «Дневник одного писателя» (1964), а также программное произведение «Новая поэзия», в котором он излагал собственную позицию по поводу этого явления в литературе. Творческий опыт Муктибодха оказался ценным для индийских поэтов и писателей не только из-за новизны поэтической техники. Он дал толчок развитию нового литературного направления, «новой литературы», куда включают «новую поэзию» и «новый рассказ». Муктибодх – социально ориентированный поэт. Ведущие темы в его творчестве – имущественное неравенство, усугубляемое кастовым делением, антагонизм между бедными и богатыми, высшими и низшими слоями общества.

«В темноте» (*Andhere mẽ*) – самое значительное произведение Г.М. Муктибодха (*Muktibodh Gajānan Mā. Pratinidhi kavitaē. Naī Dillī, 2007. P. 126-172*). Оно вошло в сборник «Лицо луны кривое», выпущенный вскоре после

кончины поэта. Эта сложная по форме и идейному содержанию поэма является, в своем роде, лебединой песней Муктибодха. Индийские критики весьма благосклонно восприняли эту поэму. Так, поэт и критик Шамшер Бахадур Синх, близкий друг Муктибодха, пишет об этом произведении следующее: «Эта поэма – яркий документ сегодняшней индийской действительности... В необычной форме она устанавливает единство между человеком и обществом... Поэтическое мастерство Муктибодха сравнимо с мастерством таких выдающихся поэтов, как Уолт Уитмен¹⁰ и Маяковский. «В темноте» – одно из самых лучших произведений во всей современной поэзии хинди» (Sinhg Šamšer Bahadur. *Bhumika: Chand kā mukh terhā hai*. Dillī: Bharatiya Jnanpith, 1976. P. 26).

Первоначальное название этой поэмы – «Острова страха: во тьме». Индийский поэт Шрикант Варма писал в своем предисловии к сборнику «Лицо луны кривое»: «Во время болезни Муктибодх выразил желание, чтобы в этот сборник обязательно вошли два стихотворения – «Ущелья желобов» и «Острова страха: во тьме». Они должны были в сборнике идти один за другим, и название второго следовало изменить. Муктибодх говорил, что название «Острова страха: во тьме» было придумано им в особом душевном состоянии. Поэтому, согласно его пожеланию, я убрал из первоначального названия «Острова страха», хотя мне и кажется, что этот вариант лучше раскрывал замысел этой поэмы» (Ašok Chakradhar. *Muktibodh kī kavitaē*. Dillī: Rādhāshyam, 2003. P. 48).

Прежде чем приступить к анализу этой поэмы, уместно дать характеристику творческого метода Муктибодха. В 1957–60х годах поэт вел редакторскую колонку в литературном журнале «Vasudha» («Земля»), издававшемся в Джабалпуре. Именно эти статьи и вошли в «Дневник одного писателя». Несмотря на то, что в заглавие вынесено слово «дневник», в книге нет никаких записей, касающихся личной жизни поэта, статьи,

¹⁰ Уолт Уитмен (1819-1892) – американский поэт, публицист.

представленные в ней, – это рассуждения на различные литературные и окололитературные темы, такие, как эстетическое переживание, творческий процесс, поэтический стиль, долг поэта, обязанности критика и т.д. (Amaresh Datta. *Encyclopaedia of Indian literature* vol. 2. Sahitya Akademi, 1987. P. 1138). Открывает «Дневник одного писателя» глава под названием «Третий момент» (Tisra kṣan). Именно в ней поэт раскрывает собственное видение творческого процесса. Творческий процесс в значительной степени рационализируется, и тем самым вдохновение перестает играть в нем значимую роль.

По мнению поэта, создание произведения можно подразделить на три стадии, или на три «момента». Первый момент: чувственное восприятие¹¹ жизни во всей ее полноте. Второй момент: отделение чувственного опыта от породивших его болезненных впечатлений и переживаний и создание на его основе фантазии такой формы, будто она стоит прямо перед глазами. Третий и последний момент: облачение этой фантазии в слова до полного завершения этого процесса. Поток, который управляет процессом облачения фантазии в слова, полностью заватывает и личность [автора], и жизнь. В этом потоке фантазия движется вперед, постоянно развиваясь и изменяясь. Таким образом, фантазия, отказавшись от своей начальной формы, принимает новые облики. Когда фантазия облачается в слова, она настолько далеко отходит от своей первоначальной формы, что нельзя утверждать, что ее новый облик является копией первоначальной фантазии. Акт творения, который происходит во время облечения фантазии в слова – и благодаря которому создаваемое произведение постоянно эволюционирует, является третьим, заключительным моментом творчества.

Первый момент искусства – это чувственный опыт, без которого развитие и движение вперед невозможно. Этот первый момент дает

¹¹ Термин, который здесь использует Г.М. Мукибодх, – санскр. «anubhava», т.е. восприятие, представление, знание, полученное в результате личного опыта или эксперимента. Этот термин перекликается с Аристотелевской концепцией «опытного знания».

необходимый толчок выражению умственного процесса, он определяет направление развития и вместе с тем придает форму составляющим процесса. На рассудочном уровне этот опыт, приобретенный в результате непосредственного переживания, причудливым образом соединяется с другими элементами мышления и сам оказывается измененным. Как только это происходит, чувственный опыт отделяется от того, что его породило. Перестав быть исключительно личностным, он выходит за пределы личностного восприятия. Фантазия отчуждает себя от личных переживаний, составляющих неотъемлемую часть опыта, то есть становится нейтральной по отношению к ним, и претерпевает трансформацию под влиянием чувственной стороны опыта. В каком-то смысле оставаясь личной, эта фантазия становится совершенно «внеличностной». Фантазии теперь предстоит соединиться с эмоциональным побуждением, которое придаст фантазии цвет и форму. Таким образом, будучи преображенной, она перестанет быть копией реального опыта. Во время трансформации из личной во внеличностную фантазия приобретает множество новых черт, из-за чего становится свободной от реального чувственного опыта. Фантазия – дочь чувственного опыта, и у нее есть свое собственное свободное и развивающееся начало. Она порождена опытом, поэтому отделена от него (Muktibodh Gajānan Mā, Aek sahitayak kī dairi. P. 18-19).

Особенности творческого метода Г.М. Муктибодха объясняют сложную систему образов в его произведениях, особенно в поэме «В темноте», в которой фантазия играет важную роль. Она служит своеобразной иллюстрацией движения эмоций лирического героя. Фантазия обуславливает изобилие стихотворения новыми, неожиданными метафорами, которые в процессе их развертывания становятся поэтической реальностью. Процесс реализации метафоры в целом является существенной особенностью романтического стиля, наиболее отличающей его от законов обычной разговорной речи. Но, если для поэтов-романтиков метафорическое восприятие мира служит цели одушевления явлений природы, то для Г.М.

Муктибодха, как будет показано в данной работе, метафоры и фантастические символы наполняются острозлободневным, общественно-политическим содержанием.

Поэма «В темноте» обладает сложной структурой. В поэме тесно переплетаются настоящий и фантазийный миры, и порой бывает сложно отличить, когда герой бодрствует, а когда пребывает во сне. Описанию фантазийного мира, мира сна, в поэме уделяется больше места, нежели описанию мира реального, в котором герой бодрствует, представленного достаточно схематично. В мировой литературе изображение сна – распространенный литературный прием. Сон может служить элементом рамочной конструкции произведения, обрамляя основное действие, выделяя его на фоне второстепенных подробностей. Также сон может являться формой для развития основного сюжета, когда все литературное произведение является содержанием сна одного из действующих лиц (Дынник М. Сон как литературный прием// Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х томах / Под ред. Бродского Н.Л., Лаврецкого А. и др., М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. С. 644-645). Именно таким приемом и пользуется Г.М. Муктибодх при создании поэмы «В темноте» – все события происходят во сне лирического героя.

В контексте индийской литературной традиции сон – не только формальный прием, он имеет еще и символическое значение. По мнению философа Шри Ауробиндо Гхоша, сон – это мистическое переживание, т.е. состояние измененного сознания, когда йогин начинает познавать необъятные и бесчисленные миры. «Переживания – это не сны.., это реальные события.., в которых мы принимаем участие; все события физического мира, даже самые исключительные, кажутся тусклыми в сравнении с ними. Они оставляют глубокое впечатление и воспоминание более живое, чем любое из наших воспоминаний на земле, как будто мы вдруг коснулись более полного способа существования» (Сатпрем. Шри Ауробиндо, или путешествие сознания. Л., 1989. С. 124-125). В традиции

«чхаявада» сон также символизирует состояние йогического транса, пребывания в потустороннем мире. Например, в творчестве поэтессы Махадеви Вармы¹² сон – это прикосновение индивидуальной души к трансцендентному.

В творчестве Г.М. Муктибодха образ «сна» встречается и в других его произведениях, например, в стихотворении «Заблуждение». По словам А.Н. Сенкевича, изображенная в этом стихотворении жизнь «в эпоху, ужаленную змеей», «подобна удушливому сну». В этом стихотворении есть также образ «хранителей огня», деятелей истинной культуры, оставшихся верными ее идеалам, дающих надежду на ее возрождение (Сенкевич А.Н. Основные тенденции развития «Новой поэзии» // Художественные направления в индийской литературе XX века. С. 263). Этот образ перекликается с образом «сильного темного кузнеца» из поэмы «В темноте», который кует огненную мандалу, наполняющую революционным пылом сердца людей.

В основе сюжета лежит путешествие, которое лирический герой совершает в мире сна. В первой главе лирический герой видит в заколдованной пещере «неизвестную фигуру», которая оказывается его «наивысшим выражением»; во второй главе он вынужден отправиться на поиски этого «неизвестного»; в третьей встречается со странной процессией темных сил, которая приговаривает его к смерти; в четвертой – видит у баньяна сумасшедшего, который внезапно оказывается наделенным разумом; в пятой снова попадает в «темную пещеру», в которой хранятся драгоценные камни его чувств; в шестой – самой большой главе – видит кровоточащую статую Тилака и встречает Ганди, который передает ему будущее в виде ребенка, далее лирический герой попадает в руки к «убийцам», претерпевает разные мучения и, наконец, вырывается на свободу; в седьмой он читает прокоммунистическую листовку; в восьмой просыпается утром и видит то, что все это время искал, свое «наивысшее выражение», но уже не в пещере, а

¹² Махадеви Варма (1907-1987) - знаменитая поэтесса начала XX века, писавшая в русле направления чхаявад

на улицах среди людей. (Стрельцова Л. А. Структурные особенности поэмы «В темноте» Гаджанана Ммадхава Муктибодха// Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. – № 3 (33): в 2-х ч, Ч. I. – С. 178)

Подобный принцип построения сюжета, а также особенности образной системы, основывающейся на абстрактных идеях и понятиях, позволяли некоторым исследователям провести параллель с другой поэмой – «Камаями» Джайшанкара Прасада. Это сходство может также служить причиной того, что многие индийские критики называют Г.М. Муктибодха создателем «махакавья»¹³ в «новой поэзии» хинди (Gaeffke Peter. Hindi literature in the twentieth century. P. 89). Если исходить из значения этого термина, то подобное сравнение является данью традиции со стороны индийских литераторов. Исследователь санскритской поэтики Ю.М. Алиханова так характеризует жанр: «Согласно санскритской поэтической традиции «махакавья» – произведение лиро-эпического характера. Сюжет ее заимствуется из Махабхараты или — что чаще — из Рамаяны. Повествование перемежается описаниями на строго определенные темы, перечень которых есть уже у Дандина (КД 1.16): «[Большая поэма украшается] описаниями города, океана, гор, времен года, восхода луны и солнца; играми в саду и в воде, пиршествами и празднествами любви». Отступления описательного характера, как правило, очень пространны... Стиль больших поэм – сложный, тяготеющий к учености, вычурной образности, к изысканной игре на грамматических формах и семантических тонкостях языка» (Алиханова Ю.М. Анандавардхана. Дхваньялока («Свет дхвани»). М.: Наука, 1974. С. 258).

Если рассматривать поэму Муктибодха с позиции формальных признаков махакавьи, то, действительно, можно уловить некоторое сходство.

¹³ Махакавья (санскр. — «большая поэма») — совокупность эпических жанров, а также отдельных произведений, относящиеся к ним, в литературах Индии. К произведениям такого рода в литературе хинди нового времени относят следующие произведения: «Сакет» М.Ш. Гупты, «Камаями» Дж. Прасада, «Локаятан» С.Панта, «Ганди-чаритаманас» В. Махаджана.

Количество глав в традиционной махакавье колеблется от 8 до 50 (Русанов М.А. Поэтика средневековой махакавьи. М.: РГГУ, 2002. С. 6), в поэме «В темноте» – 8 глав. В исследуемом произведении представлено описание города, есть упоминание гор, вместо океана – пруд, нет времен года, но есть описание рассвета, а также «таинственных садов», вместо пиршества – встреча лирического героя с «блестящей процессией», в конце произведения также есть упоминание о возлюбленной. Все эти описания довольно условны (более того, носят негативный оттенок, что было недопустимо для традиционной литературы) и не выполняют структурирующей роли. Можно предположить, что подобная условная отсылка к жанру махакавья – это своеобразная авторская полемика с традицией.

Поэма «В темноте» композиционно отличается от большинства других произведений Г.М. Муктибодха. Экспозиция, появление главных «действующих лиц» (протагониста и его альтер-эго) относятся к первой главе. Завязка, в которой лирический герой утрачивает «таинственного человека», и ночная птица отправляет его на поиски – ко второй. Некое движение сюжета происходит в главах с третьей по пятую. Кульминация, когда герой подвергается испытанию темными силами, но преодолевает его, наступает в шестой главе, а в седьмой он оказывается среди единомышленников, революционно настроенных людей. Развязка наступает в восьмой главе – герой видит того, кого искал на улицах города.

Следует отметить, что у Г.М. Муктибодха есть еще одно стихотворение, обладающее подобной структурой, – «Деревянный Равана». Вступление – первые три строфы, завязка – четвертая строфа, в которой в глубине тумана зарождается «движение», далее с пятой до десятой строфы – развитие действия, усиление противостояния между действующими лицами, десятая строфа – кульминация, одиннадцатая и двенадцатая – развязка. Еще одна особенность, которая сближает эти два произведения, – действующие лица. В «Деревянном Раване» – это лирический герой, который, согласно философскому подтексту стихотворения, является символическим

изображением Ишвары-творца, и туман, который служит символическим изображением Брахмана. Муктибодх в этом стихотворении обращается к философии Шанкары, согласно которой Ишвара един с Брахманом (Сарвепалли Радхакришнан. Индийская философия. М.: Академический проект, 2008. С. 83). Таким образом, по существу лирический герой и туман есть единое целое. Однако в данной поэме лирический герой, хотя и является, как Ишвара, самосознающей личностью, не осознает того, что является частью тумана, а туман является частью его самого. Он воспринимает туман как нечто отдельное, находящееся где-то у подножья вершины, на которой он стоит. Туман же, как Брахман, не обладает самосознанием, поэтому с его позиции лирический герой тоже является обособленным. В поэме «В темноте» протагонист также отделен от «таинственного человека», однако уже в первой главе он осознает, что «таинственный человек» является его собственным альтер-эго, его «наивысшим выражением», и на протяжении всей поэмы стремится вновь с ним встретиться, достичь «полноты [своего] бытия». Оба этих произведения объединяет мотив взаимодействия части и целого. В поэме «В темноте» он проявляется как движение от личной обособленности к единению с другими людьми, а в стихотворении «Деревянный Равана» он выражен в том, что лирический герой и туман не способны понять, что они являются единым целым.

Еще одна особенность поэмы «В темноте» – единство времени, места и действия. Поскольку индийские критики считают это произведение наиболее репрезентативным из всей «новой поэзии», то в этом исследовании будет предпринята попытка анализа поэмы, основываясь на данной особенности ее структуры. По этим же параметрам – времени, месту и действию – в дальнейшем будут рассмотрены и другие произведения «новой поэзии» в хинди, бенгальской и непальской литературах.

2.2 Специфика реализации принципа «трех единств» в поэме Г.М. Муктибодха «В темноте»

2.2.1 Время

На то, что «внешнее» действие поэмы происходит ночью, указывает ее название: «В темноте». Отметим, однако, что временные рамки, заданные в заглавии, относятся только к реальному миру, происходящее во сне этими рамками не ограничено.

Первая глава стихотворения открывается строкой «В темных комнатах жизни». Темнота, или тьма в данном стихотворении – это многогранный символ, который, скорее относится к характеристике места в данном произведении. В то же время определение «темный» в первых же его строках задает временные рамки – поздний вечер, или ночь. Во второй строфе время определяется уже конкретно: «В полночь (*ādhī rāt*), в такой темноте кто пришел увидеться?» С этого вопроса начинается завязка действия, которое будет разворачиваться уже в мире сна. В дальнейшем встреча с «таинственным человеком», расставание с ним, осознание лирическим героем необходимости отправиться на его поиски, как и встреча с ночной птицей, укладываются в два часа «реального времени». В третьей главе герой просыпается в «два часа ночи». И снова после указания времени начинают разворачиваться события в фантазийном мире: встреча с темной процессией также занимает два часа. Четвертая глава открывается словами: «Внезапно // Где-то пробило 4 часа ночи». Фантазийное время остро воспринимается самим лирическим героем: «Жилка в моей голове // Подсчитывает биение времени». В пятой, шестой и седьмой главах указаний на реальное время нет, они появляются лишь в конце восьмой главы: «В комнату проник утренний жар, // По галерее простерлась кайма солнечных лучей». Можно

предположить, что рассветное время соответствует приблизительно шести часам утра. Таким образом, основное развитие действия, его кульминация (испытание темными силами, его преодоление, поиск единомышленников) умещается в двухчасовой период «реального времени».

Стоит отметить любопытный психологический прием Муктибодха: время во сне идет с произвольной скоростью, поэтому в меньший временной отрезок укладывается большее количество сюжетных ходов. Развязка приурочена к появлению первых лучей солнца.

Два этих образа – темная ночь и рассвет – имеют большое значение для понимания данной поэмы. Как пишет Е.П. Чельшев, «мрак ночи подчеркивает трагизм мироощущения поэта» (Чельшев Е.П. Избранные труды. М., 2002. С. 544). Все события в мире сна тоже происходят ночью. Разум героя погружен во тьму, поэтому и в окружающей его фантазийной действительности мир тоже погружен во тьму. В городе введен комендантский час. Упоминание подобной детали из реального мира сюжетно соединяет мир фантазийный с миром реальных вещей, понятий и событий. Комендантский час фигурирует также и в поэме «Лицо луны кривое», причем везде – на земле и на небе. Этот образ тесно связан с ночью, поскольку в это время замирает вся общественная жизнь. В поэме «Лицо луны кривое» комендантский час связан с неким волнением или восстанием: «Попали в опустевшие гнезда пипала // Патроны и дробь». В поэме «В темноте» в городе тоже «расстиляется оружейная пальба».

Если рассматривать образ ночи с точки зрения социального посыла, который присутствует в поэме, то она символизирует состояние современного поэту индийского общества. Именно ночью по улицам идет «темная процессия» «позорных мертвых душ этого города», показывая свое настоящее лицо. Однако мрак ночи не является абсолютным и беспросветным. Наступает утро, и лирический герой обретает на улицах города того, кто является его «наивысшим выражением», его душу озаряют

солнечные лучи. Рассвет приносит надежду на возможные перемены в реальном социальном окружении.

Указание конкретного временного отрезка, в который разворачиваются действия в произведении, – нехарактерный для Муктибодха прием, он встречается лишь в одной поэме – «Лицо луны кривое». В этой поэме все действия тоже разворачиваются ночью, причем два раза повторяется: «в полночь – черный мрак», «время 12». И так же, как в поэме «В темноте», общая тональность произведения мрачная, однако завершается оно на вселяющей надежду ноте: с небес падают «капли времени, наливающиеся светом».

Можно отметить, что, помимо указания на временной промежуток, в течение которого разворачивается действие, в поэме присутствуют приметы реального времени, в котором жил Гаджанан Мадхав Муктибодх. В качестве этих примет выступают современные автору политические и культурные реалии. В начале стихотворения лирический герой видит фигуру, похожую на Л.Н. Толстого. Появление этого писателя, философа и мыслителя неслучайно. Толстой для индийцев – один из высоких моральных авторитетов, он, как и М.К. Ганди, являлся противником насилия, рассуждал о нравственности и действенности пассивного сопротивления. Философия Толстого во многом повлияла на философию Ганди, сохранилась даже их переписка. К моменту написания стихотворения «В темноте» Л.Н. Толстого уже не было в живых (он умер в 1910г), поэтому лирический герой и помещает его «между звездами». Появление этого величайшего русского мыслителя предваряет появление в шестой главе стихотворения М.К. Ганди. Здесь же лирический герой видит статую Б. Тилака¹⁴, одного из руководителей индийского национально-освободительного движения. Описание статуи построено на противопоставлении: сначала она предстает как «прочная и неподвижная», но через строку лирическому герою «начинает

¹⁴ Примечательно, что Тилак – видная политическая фигура в штате Махараштра, который является родным для Г.М. Муктибодха. Упоминание Тилака – один из немногих фактов, косвенным образом связанных с биографией поэта и нашедших отражение в его стихотворениях.

казаться, будто осыпается каменный пьедестал», «с тела статуи осыпаются огоньки». Тем временем статуя начинает кровоточить, будто «треснула коробка головы // И кровь начала вытекать из носа». Индийские исследователи считают, что Муктибодх вводит этот образ для того, чтобы усилить социальный посыл стихотворения. Тилак придерживался левых политических взглядов, но в Индии, даже после обретения независимости, эти взгляды не нашли должной поддержки. Кровь, капающая из носа статуи, по мнению Ашока Чакрадхара, индийского исследователя творчества Г.М. Муктибодха, является метафорическим изображением необходимости «сокрушения» популистской политики буржуазии (Aśok Chakradhar. *Muktibodh kī kavītāḥ*. P. 66). Еще один важный образ – Мохандас Карамчанд Ганди. Его герой встречает сразу после того, как увидел статую Тилака. Ганди – символ индийской борьбы за независимость. Однако идеальное общественное устройство, к которому он призывал стремиться, так и не нашло своего воплощения в постколониальной Индии, поэтому Муктибодх относит Махатму к «лицам ушедшего времени». Примечательно сходство в описании фигуры Ганди и статуи Тилака: если статуя «осыпается», то Ганди «дрожит» и «трясется». Такое словоупотребление является авторским указанием на то, что героя тревожит судьба страны, поскольку два главных ее лидера «неустойчивы». Подобные приметы времени присутствуют и в стихотворении «Брахмаракшас», в котором Муктибодх перечисляет всех философов своего времени: «Маркс, Энгельс, Рассел, Тойнби, // Хайдеггер, Шпенглер, Сартр и Ганди».

Кроме политических и культурных реалий, в поэме «В темноте» находят свое отражение образы, связанные с состоянием общества, современного поэту. Это и негативные признаки современности: «группа танков, мортир, снаряженной артиллерии», «военный часовой», «грохот ружей», «черный отряд с ружьями», «отряд танков», «вулканическая бомба», – и упоминание о научных достижениях цивилизации: «синие электроны», «дробь», «повсюду электромагнитное стремление целоваться».

2.2.2 Место

В самом начале первой главы поэмы «В темноте», помимо временных рамок, зафиксировано место действия: «В темных комнатах жизни». Е.П. Чельшев пишет, что многие стихотворения Г.М. Муктибодха объединяет следующий прием: «На крыльях фантазии поэт переносится в некое безлюдное место... Это пустыня (в стихотворении «Брахмаракшас»), берег реки («Долина реки Чамбал), холм, заброшенный дом, комната и т.д... В каждом таком укромном уголке существует нечто вроде потайного выхода: лестница, ведущая в подземелье, пустой колодец, вход в пещеру и т.д., – символизирующее подсознание человека» (Чельшев Е.П. Избранные труды. С. 543).

С местом действия у Муктибодха связан чрезвычайно важный образ «темноты», мрака. Если рассматривать этот образ в контексте других произведений автора, то становится понятно, почему его следует отнести именно в этот раздел. В стихотворении «К безобразному ничто» темнота – синоним не-бытия, в котором «по кругу бродят» погрязшие в невежестве люди, неспособные рассеять эту темноту. Так и в поэме «В темноте» лирический герой и окружающий его мир погружены в подобное не-бытие. Образ «темноты», представленный в этом произведении, является отсылкой традиционной поэзии.

Следует отметить, что для индийской классической поэзии образ тьмы является очень важным. Тьма – это не просто отсутствие света. Согласно мифологическим и религиозно-философским представлениям древности, «тамас» (санскр. тьма) – это одна из гун (свойств), присущих природной субстанции (*пракрити*), косное, инертное, темное начало, связанное с землей и состоянием апатии, ведущей к невежеству. В средневековой поэзии бхакти «тамас» не теряет изначального смысла, хотя его значение несколько ограничено: «тамас» у бхактов – мрак неведения, внушенного майей. Однако в творчестве поэтов-чхаявадинов этот образ встречается уже вне «земного»

контекста, переносится на небо и ассоциируется с внушающей ужас чернотой грозы (Вишневская Н. А. Чхаявад. С. 62).

Вначале исследуемой поэмы темнота совершенно непроглядная, что подчеркивается повтором слов «совсем не видно», в ней существует только «звук шагов» (*āvāz*). Но к восьмой строке она расступается, проявляется «заколдованная пещера» (*tilasmi khoh*). Обстановка постепенно проясняется, герой пытается разглядеть что-то во тьме: сначала не видно ничего, ему удается уловить только звуки, потом глаза привыкают, и начинают проступать предметы: пещера, опадающая со стен «вспухшая штукатурка», осыпающийся песок, возникающее на стене лицо. Описание дается с позиции лирического героя, который, по всей видимости, находится снаружи пещеры. Как уже говорилось, пещера – это его подсознание. В этой пещере он видит таинственного незнакомца и не узнает его: «Кто он, кто виден, но // Непонятен!! Это Ману¹⁵?»

После этого риторического вопроса резко меняется место действия: «За городом, у той стороны холмов пруд... // Со всех сторон темнота // Тихая вода...» Эти строки перекликаются с началом стихотворения «Брахмаракшас»: «В стороне городских руин, на той стороне города». Опять *темно*, безлюдно и пусто. Основной образ здесь – это пруд, или стоячая вода (подробнее об этом будет сказано далее, когда речь пойдет об образной системе данной поэмы).

В следующей строфе той же главы поэмы место действия снова меняется. Эта «смена декораций» вызывает удивление у лирического героя. Поле видимости расширяется: становится виден пейзаж около темного пруда, «колеблются ветви и сучья», кричат птицы. И вдруг (*akasmāt*) «Спрятанная в темноте (*andhere*) вершин ветвей // Каменная дверь заколдованной пещеры // С шумом открывается». Это открывается дверь в подсознание лирического героя, теперь он готов встретиться с тем, кто его там ожидает. Во тьму

¹⁵ Одно из значений слова *manu* – имя собственное Ману (прародитель человечества, спасенный во время потопа Вишну в облике рыбы (Эрман В.Г., Темкин Э.Н. Мифы Древней Индии. М.: АСТ, 2002. С. 41-42)), также оно означает человека вообще.

пещеры проникает свет «удивительного (ajīb) красного фонаря», и перед героем в тумане (kuḥarā) снова предстает «таинственный человек». На этот раз он узнает в нем «свое наивысшее выражение», «отражение своей души» и задается «серьезными и страшными» вопросами. Как только эти вопросы зарождаются в душе героя, пейзаж сразу приходит в движение: «пришедший снаружи из лесов» ветер «сильным выдохом внезапно загасил фонарь». Критик Ашок Чакрадхар задается вопросом: зачем в этом эпизоде необходим порыв ветра? Зародившиеся в душе у героя «страшные вопросы» не имели к ветру никакого отношения. Внезапный порыв ветра – это доказательство удобства выбранного автором фантастического стиля; хотя ветер не связан с лирическим героем, тем не менее, он влияет на ход действия. Герой узнал «таинственного человека», и нет уже больше необходимости в его подробном изображении, поэтому картина исчезает от порыва ветра, хотя могла бы исчезнуть любым другим образом (Aśok Chakradhar. Muktibodh kī kavitaḥ. P. 51). Подобное объяснение выглядит вполне правомерным. Если предположить, что весь окружающий лирического героя пейзаж есть проекция его душевного состояния, то порыв ветра, загасивший фонарь, находит свое объяснение в виде «серьезных вопросов», возникших у лирического героя.

Во второй главе поэмы место действия снова меняется. Композиционно ее начало повторяет начало первой: снова непроглядная тьма, в которой «возникают пузырьки звуков» и «бьется цепь о дверь». Лирический герой на этот раз уже сам находится в замкнутом пространстве, потому что «таинственный человек» стоит снаружи (bāhar), по ту сторону закрытой двери. Для того чтобы «заклучить его в объятия», «поместить в свое сердце», протагонисту нужно только «открыть дверь». Однако в следующих строках выясняется, что он, «раненый, искалеченный», лежит «в темноте страшного провала». Если в первой строфе «таинственный человек» находился в «заколдованной пещере», то теперь, когда герой сам попал в такое положение, для него эта пещера – «страшный провал» (bhayānak khaḍḍā).

Этот провал в данном случае – символ его собственного подсознания, вызывающего у него страх. Изменение эпитетов (пещера из «заколдованной» превращается в «страшную») вызвано тем, что героя «поработила слабость». Отметим, что во многих случаях смена места действия – свидетельство некоего сдвига в сознании героя. Место сразу же меняется, как только он признается, что «боится и избегает» «таинственного человека».

Вслед за этим «таинственный человек» переносит лирического героя на «высокую вершину» (*tung śikhar*), «страшный, неровный откос». Здесь впервые возникает пространственная оппозиция: горная вершина – провал, пещера. «Таинственный человек» покинул «заколдованную пещеру», он теперь стремится ввысь, и вынуждает героя идти за собой, однако тот боится. Тем не менее, он принимает решение следовать за «таинственным человеком», и картина снова меняется.

В начале второй главы уже возникал образ «двери» (*darvāzā*), как выхода из «страшного провала», но герой к нему так и не подошел. В предпоследней строфе у него хватает сил на это, и как только он встает, чтобы «открыть дверь», меняется его восприятие пространства. Оказывается, у темноты есть «край» (*aur-chor*), ногами лирический герой ощущает «простор земли» (*dharatī ka pheilav*), руками – «стороны света» (*diśaen*), дыханием – мир (*duniyā*), головой – небо (*ākāś*). Любопытно то, что темнота по-прежнему непроглядна, герой ничего не видит, а «ощущает» (*mahsūs karnā, anubhav karnā*). Темная пещера, провал подсознания, расширяется до просторов Вселенной. Однако герой все еще находится внутри пещеры и пытается выбраться из нее, за пределы собственного «Я» во внешний мир. Это непросто, поскольку у двери «заржавевшая, зацементированная задвижка». Путем прорисовки подобных деталей автор искусно соединяет два мира: ирреальный и реальный. У Ашока Чакрадхара есть примечательная трактовка этого образа, раскрывающая социальный посыл, который несет стихотворение «В темноте»: задвижка – это символ косности среднего класса, устаревших традиций, которые мешают лирическому герою увидеть

мир за пределами своей общности (Aṣok Chakradhar. Muktibodh kī kavitaē. P. 55). Каков же мир за пределами «темной пещеры»? Теперь автор создает вертикальную пространственную оппозицию: внизу «безлюдная дорога (sūnī hai rāh), удивительный простор (ajīb pheilav)», между небом и землей «холодная темнота», а сверху «близорукими глазами смотрят на мир грустные звезды». Безлюдность пейзажа Г.М. Муктибодх подчеркивает тем же приемом, что и в предыдущей главе: сначала доносятся только звуки – «Далекое, нестройное гавканье собак // Сталкивается с воем шакалов». Ранее в этом стихотворении автор помещает лирического героя «за городом»; выбравшись из пещеры, он вынужден покинуть безлюдный простор и оправиться в населенные места.

Третья глава поэмы «В темноте» начинается строками: «Не понял я, это все еще сон, или уже // Бодрствование началось». В начале третьей строфы лирический герой просыпается, возвращается в реальный мир. Все места, описанные в предыдущих двух главах, оказываются существовавшими лишь в мире сна. Этим объясняется резкая смена картин, а также связь этих изменений с движениями души лирического героя. Где же находится лирический герой в реальности? Он лежит «в своей комнате», в районе Сивил Лаинс¹⁶, в комнате желтым светом горит лампа. Героя охватывают сомнения.

И снова место действия кардинально меняется. В следующей строфе он опять оказывается в фантазийном мире, мире сна. Описание пейзажа снова начинается со звукового фона: «Вдали в лесу вой шакалов // Приближается, гремит, отдается эхом // Звук колес какого-то поезда!!» Лирический герой уже слышал раньше вой шакалов, однако теперь этот звук становится отдаленным, он приходит из леса, из тех «безлюдных мест», которые он покинул. К этому природному звуку добавляется звук механический – грохот

¹⁶ Сивил Лаинс – район, построенный еще во время британского правления для гражданских служащих из числа англичан. Районы с таким названием существуют в Дели, Аллахабаде, Гурдаспуре и Канпуре. Г.М. Муктибодх несколько лет прожил в Аллахабаде, поэтому можно предположить, что в поэме «В темноте» имеется в виду именно этот город.

колес поезда. В этом стихотворении это первый звук, имеющий отношение к цивилизационному фону действия. Для лирического героя он тревожен: «Как бы не случилось железнодорожной катастрофы». Эта тревога преобразуется в тексте в следующую метафору: «Пересчитанные части тревоги // Сияют на грифельной доске неба». С одной стороны, поэт наделяет звезды чувствами героя (его беспокойством), а с другой стороны, представляет их в виде частей математического примера – «части... на грифельной доске». Этот фрагмент метафоры перекликается со стихотворением «Брахмаракшас», где Муктибодх называет звезды «неисчислимыми точками дробей». Это чуждое индийской поэзии сравнение, но употребление математических или естественнонаучных понятий является отличительной чертой стиля поэта.

В следующей строфе в фокусе находится странная процессия, которую замечает лирический герой. В первых строках впервые дается описание города: «В безлюдной темноте среди ночи неподвижного города». И снова здесь поэт дает описание в первую очередь звуков; до героя доносится практически вся звуковая палитра: «Мягкий струнный перебор, высокие и низкие отзвуки и звуки». Он привлечен этой изысканной гаммой звуков. В мире сна, как и в реальном мире, герой находится в своей комнате. Как говорилось выше, комната – это тоже символ подсознания. Из своего замкнутого мира он выходит «на галерею», откуда видны городские улицы. Следующее метафорическое описание улицы нагнетает атмосферу ужаса и резко противопоставляется мягкости звуков: асфальтированная дорога похожа на «мертвый протянутый черный язык», электрические лампы отдают «облеском мертвых зубов». Это описание задает «траурное» настроение, которое усугубится при дальнейшем описании процессии. На «темной поверхности» улицы (andhiyale tal) дрожит «синий яркий свет» звезд (nīl tej-udbhas). В образной системе поэта синий свет – это мертвый искусственный свет, который не в состоянии до конца разогнать темноту ночи. Лирический герой принимает за звезды газовые лампы, которые несут участники процессии: «В синеве ламп окрашены неземные лица группы».

Противоречивы характеристики, которыми поэт наделяет идущих. С одной стороны, это «блестящая процессия» (*śobhā-yātrā*), «причудливая процессия» (*vichitr procession*), «сверкающая группа» (*chamakdār band-dal*), с другой – «похоронная группа» (*mrity dal*), несущая «страшные инструменты» «в виде костей, печени, в форме кишок», «словно запутавшись в сеть из частей тела». Подобные описания подводят читателя к двойственной природе группы, показывая ему, что, несмотря на весь ее блеск, мелодичность ее музыки, в ней скрыто пугающее начало. В одной группе с войсковыми частями, крупными чиновниками, известными поэтами идет и «самый страшный убийца в городе». Затем автор раскрывает настоящую природу этой процессии: все ее участники оказываются «бхутами и пишачами», злыми духами, готовыми навредить родной стране. Эта процессия движется в «подсознании погружившегося в сон города». И это подчеркивает, что все события разворачиваются в мире сна, и то, что герой один «не спит, смотрит», что он один понимает истинную природу этой процессии. Когда он в испуге сбегает с галереи, то просыпается.

В начале четвертой главы лирический герой снова возвращается в реальный мир. Он по-прежнему находится в своей комнате и ему «черные-пречерные балки крыши сжимают сердце». Далее герой «постепенно осознает свое бодрствование», но этой фразой-обманкой автор вводит читателя в заблуждение – это бодрствование во сне. Герой снова оказывается в мире фантазии. На этот раз он уже не в своей комнате, а в городе, бежит по переулкам и вдали видит «какой-то перекресток», у которого виднеется «страшный баньян». Если обратиться к социальной тематике поэмы, то перекресток здесь – пересечение мира буржуазного (власть имущих) и мира простого народа. Переулок, как неотъемлемая часть городского пейзажа, будет и дальше встречаться в этом произведении. В связи с этой поэмой отечественный индолог А.Н. Сенкевич трактует этот образ как «указание на некоторую культурологическую двойственность, на расщепленность человека, живущего на перепутье двух миров, между двумя культурами»

(Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия. С.77). Однако в стихотворении «Мне на каждом шагу» этот образ трансформируется и раскрывает «не столько растерянность поэта, оказавшегося на перепутье, сколько его желание пройти по всем дорогам жизни, обрести себя в ее многообразии, оказаться в народной гуще:

Собирая рассказы и сказки –

и мне их немножко давая, расстилаются перекрестки,

на которых задерживаюсь,

стою и болтаю...» (Сенкевич А.Н. Основные тенденции развития «Новой поэзии» // Художественные направления в индийской литературе XX века. Поэзия хинди. С. 265).

В пятой главе место действия не меняется: герой по-прежнему стоит у баньяна, и на него падает лист, будто какой-то незнакомец «положил на плечо [ему] руку». Герой в испуге бежит дальше по городу, в котором «оружейная пальба расстилается, словно охряный свет». Охряный (*geruā*) – один из тех немногих цветов, которыми поэт в своем произведении разбавляет черную краску. Наконец он видит «каменную лестницу» «какого-то заколоченного дома», у него «в голове кружение, кружение (колодезного) вóрота». В данных образах можно увидеть отсылку к стихотворению «Брахмаракшас», в котором автор рисует колодец и длинную темную лестницу, у которой «черные ступени, что // Ведут в странный внутренний мир». Так и в поэме «В темноте» дом и лестница предваряют появление следующего образа, связанного с внутренним миром, подсознанием лирического героя.

Как уже было сказано, лирическому герою казалось, что он бодрствует в фантазийном мире, однако в начале пятой главы он «в круглом центре вóрота // Увидел похожее на сон». Он проваливается на еще более глубокий уровень сна. Далее герой снова оказывается в «темной... природной пещере». Здесь наблюдается любопытная трансформация образа пещеры: если вначале она была «заколдованной», затем «страшным провалом», то

теперь больше не вселяет ужас в лирического героя, она становится «природной» и «обширной». Пещера – подсознание лирического героя. В ней он видит, как, «разрывая темноту» (timir), сияют «лучистые драгоценные камни», на которые «льется сильный водопад». «Драгоценные камни» – «ощущения, боль, суть ума», «кроваво-огненные самоцветы мыслей» героя. Бегущий поток – «водопад воды жизни». Сияние этих камней озаряет «безобразные стены пещеры». То, что темнота рассеивается, подчеркнута активным употреблением и повтором таких эпитетов, как «лучистый» (tejaskriya), «сияющий» (dyutiman), «окруженный светом» (dipti mē valiyat). Встреча с безумцем в предыдущей главе, столкновение с жестоким окружающим миром приводит к тому, что герой возвращается в «таинственную пещеру», в свое подсознание, и приходит к выводу, что он сам «запер в пещере» свои помыслы, которые могли бы быть направлены на благо народа. Осознание этого героем приводит к изменениям в описании места действия.

Шестая глава, кульминационная часть поэмы, открывается строкой: «Сцена меняется». Эта строка важна для определения структурного сходства поэмы «В темноте» с драматическими произведениями, поскольку подобные ремарки характерны именно для произведений этого литературного жанра. Из следующих строк становится понятно, что лирический герой снова оказывается в городе, перед ним опять «простерся темный безлюдный перекресток» с «охряной часовой башней» в центре. Окружающий часовую башню пейзаж также является отражением беспокойства в душе лирического героя: «От стыда зажигаются повсюду лампочки, // Мошки беспокойства // Летают по кругу // Упрямо». Это волнение приводит к тому, что лирический герой в испуге бежит дальше, минуя страшного воина и вооруженный отряд.

Вторую строфу шестой главы поэт снова начинает с описания звуков, благодаря которым уточняется место действия: «Звук от бегущих сандалий // Раздается как пощечины». Переулки, по которым он бежит, с одной стороны становятся похожими на пещеры, а с другой стороны оживают:

«...запуталось дыханье переулков». На небе видны звезды, но уже не подслеповатые, как в начале поэмы, а с «сияющими глазами», и будто говорящие «на тайном языке». В следующей строфе место действия не меняется, однако происходит важная для лирического героя встреча – с М.К.Ганди, который передает протагонисту ребенка, который символизирует будущее Индии. Лирический герой несет ребенка, погруженный в свои мысли. Перед читателем опять предстает символическое изображение его внутреннего мира: «на дне сердца – озеро крови», из которой «поднимаются красные лучи, в крови утонувшие ощущения и желания». В авторской палитре красный цвет занимает особое место – он является цветом революции, бунта. Это первая отсылка к необходимости революционных действий в данном произведении.

Через несколько строф место действия снова меняется: герой «подошел к одному переулку» и видит «открытую дверь», с «темной лестницей».

Образ лестницы впервые встречается в пятой главе, но в данном случае следует охарактеризовать его более подробно. Лестница – один из самых значительных символов в различных культурах, она является связующим звеном между различными вертикальными уровнями вселенной, по ней можно попасть как и небесный мир, так и в ад. Восхождение по лестнице соотносится с удачей, знанием, святостью, совершенством; нисхождение – с деградацией, несчастьем. Ступени символизируют последовательный процесс развития. Подобная трактовка этого символа характерна для многих традиций, и в том числе, для индийской, однако необходимо отметить, что, в отличие от христианства или ислама, в индуизме символическое значение лестницы не столь значимо. Можно предположить, что образ лестницы, появляющийся в таких произведениях Муктибодха, как «Брахмаракшас» и «В темноте», скорее всего, пришел из европейской литературы. Следует напомнить, что на индийских поэтов-эксперименталистов большое влияние оказал Т.С. Элиот. В его стихотворении «Пепельная среда» мотив восхождения по лестнице является ключевым:

На второй площадке у поворота,
Оглянувшись, я увидал, что кто-то,
Подобный мне,
В зловонной сырости нижнего пролета
Корчится, дьяволом припертый к стене,
Меж ложью паденья и ложью полета.

На третьей площадке у поворота
Ни лиц, ни движенья, ни гула
В мокром мраке искрошенного пролета,
Который похож на беззубый рот старика
И зубастую пасть одряхлевшей акулы.

На четвертой площадке у поворота
В узком окне за гирляндой хмеля
Под буколическим небосклоном
Некто плечистый в сине-зеленом
Май чаровал игрой на свирели.
Нежно дрожат на ветру и касаются губ
Гроздь сирени, кудрей позолота;
Рассеянье, трели свирели, шаги и круги
рассудка у поворота,
Тише, тише; сила превыше
Отчаянья и надежды, падения и полета

Уводит выше нового поворота (Элиот Т.С. Полые люди. СПб, 2000. С. 134).

Восхождение по лестнице – символический выход из чистилища, очищение от страстей, и этот процесс чрезвычайно труден и мучителен. В творчество Элиота этот образ пришел, в свою очередь, из «Божественной комедии» Данте, которая была настольной книгой поэта (Гарин И.И. Век Джойса. М., 2002. С. 428). Муктибодх был знаком с поэзией Элиота, вероятно, он читал и Данте, упоминание о котором встречается в главе

«Комментарий на полях» из «Дневника одного писателя» (Muktibodh Gajānan Mā, Aek sahitayak kī dairī. P. 51). Выбор такого образа и его сильная привязка к европейской традиции обращают на себя внимание, поскольку для индийского читателя он не связан с традиционной поэтикой.

В поэме «В темноте» не подчеркнуты трудности подъема или спуска по лестнице, однако картина, которая предстает перед лирическим героем, когда он попадает в комнату, «где, словно ледяное дыхание, простерлось запустение», пугающа – перед ним его убитый друг. Когда лирический герой спускается по лестнице, то его окружают и начинают мучить «чудовищные образы». Герою видятся «Погружающиеся вниз, падающие большие башни – // Вьющийся дым от ржавого огня». В этих строках – парафраз строки из «Бесплодной земли» Элиота: «Рушатся башни» (Элиот Т.С. Полые люди. С. 72). У обоих поэтов это символ гибели старого мира, краха цивилизации, однако у Муктибодха слом старого порядка явно связан с идеей революции, наступлением нового, справедливого мироустройства.

Следующая строфа снова открывается строкой: «Вид поменялся, сцена изменилась». Эта перемена места действия связана с переменами, происходящими в душе лирического героя. Он снова оказывается в комнате, в самой глубине своего подсознания: «Я был насильно взят // В темный нуль¹⁷ глубокой темноты комнаты». После «тщательного перекрестного допроса» душа лирического героя «отодвигается от границы тела» и идет «куда-то в другой мир». Лирический герой снова, как и в начале поэмы стремится выйти за пределы как мира сновидений, так и реального: «Нас где нет, // Повсюду мы».

В седьмой главе лирический герой освобождается от захвативших его ранее образов «грабительского бытия». Ему предстоит новое испытание – «надо по всему небу пройтись», герой начинает осознавать себя богоравным. В третьей строфе этой главы снова возникает образ дальних гор, за которыми

¹⁷ В переводе использовано слово «нуль», в оригинальном тексте śūnya – многозначное слово, обозначающее и пустоту, и нуль, и космический вакуум.

находится «темно-красный лотос». Во второй главе поэмы «таинственный человек» переносит лирического героя на высокий пик, но тому было страшно, «его одолевала слабость», однако в седьмой главе он уже готов отправиться за лотосом, завершая свое путешествие. Перемены, которые происходят в душе протагониста, отражаются на окружающем его городе: переулки становятся длинными «словно небо».

Далее местом действия впервые оказывается человеческий мир: лирический герой впервые оказывается среди людей, однако он не чувствует своего единения с ними, пока ему не дают прочесть революционную листовку. Примечательны сравнения из традиционной поэтики, которые употребляет Муктибодх при описании этой листовки, являющейся явлением нового времени: между слов рассыпаны созвездия, которые, «будто небесная Ганга, разлились в линиях предложений». Эти «небесные» сравнения показывают, что воображение лирического героя снова уносит его из мира фантазий.

Образ неба в поэме «В темноте» связан с духовным развитием лирического героя: когда он стремится выйти из «таинственной пещеры», ему кажется, будто он касается головой неба; когда принимает из рук Ганди ребенка-будущее, тогда ему кажется, что «К груди и плечам приникло небо, будто младенец, // Прикосновение его нежное и мягкое, полное любви»; в седьмой главе герой «все небо обходит дорогой молний»; в восьмой главе небо спускается в его комнату. Лирический герой в этой поэме – то, что объединяет земной и небесный миры. В конце седьмой главы он сам поднимается вверх, а в конце поэмы небо «нисходит на землю». Вполне возможно, что в данном произведении небо – еще один символ светлого будущего.

Восьмая глава переносит читателя в восставший город: «Из города поднялись страшные столбы дыма, //Где-то начался пожар, где-то засвистели пули», «на улицах простерлась убитая пустота». В восьмой главе рисуются перемены, город перестает быть пустым, его заливают зарево революции.

Эта глава прерывается символами XXX, после которых следует заключительная часть поэмы. Лирический герой окончательно просыпается. Мир, который он видит, предстает перед ним уже не как «темный», он видит «золотистые картины» (sunhale tasvīrē). Путешествие героя завершилось: он снова в своей комнате, но ночь уже прошла, «по галерее простерлась кайма солнечных лучей». Непроглядная тьма отступила, мир играет яркими красками. Герой снова выходит на галерею, как в третьей главе, однако, поскольку мир уже изменился, перед ним не встают страшные картины, он снова видит «таинственного человека», но тот уже не заперт в «заколдованной пещере», а находится среди людей, идет по «переулкам, улицам, в городской толпе». Герой продолжает свой бесконечный поиск «таинственного человека» «в каждом переулке и на каждой улице», «по камням... по горам... океанам». Ему кажется, что он становится подобен всеобъемлющему и всепроникающему Абсолюту, охватывающему «Каждую страну, политическую обстановку и ситуацию // Каждый испытанный самими людьми идеал, // Процесс перемен и процесс узнавания!!».

2.2.3. Действие

Приведенный выше анализ роли классического драматического единства времени и места показал, что в произведении Гаджанана Мадхава Муктибодха время и место целиком соответствуют эмоциональному состоянию лирического героя и меняются в зависимости от него. Это, в свою очередь, определяет действия протагониста.

Подробнее остановимся на том, что же в данной работе подразумевается под самим понятием «действия». Ранее высказывалось предположение, что поэме «В темноте» присущи черты всех трех жанров: лирики, эпоса и драмы. Действия, встречающиеся в поэме, можно отнести к двум типам: действиям внешним (т.е. поступкам, движениям лирического героя или проявлениям окружающего его пространства) и действиям

внутренним, или состояниям (т.е. переживаниям в их динамике). В ходе дальнейшего анализа этой поэмы будет показано, каким образом взаимодействуют эти оба типа действий.

В первой строфе первой главы поэмы большая часть действий лирического героя связана с «таинственным человеком», который «непрерывно бродит» (*lagta hai chakkar...lagatar* – дословно: «ходит кругами») в замкнутом пространстве «темных комнат жизни». Лирический герой в первых строках не проявляет своих собственных стремлений, он лишь реципиент действий «кого-то». Это находит отражение в употреблении соответствующих глагольных конструкций: *detī hai sunāī* («слышится»), *voh nahīn dikhtā, nahīn hī dikhtā* («его совсем не видно, не видно совсем»), *sunāī detā, par nahīn detā dikhāī* («слышно, но не видно»). Но, несмотря на это, «таинственный человек» «продолжает ходить» (*voh rahā ghum*) и более того, «заявляет о своем бытии» (*astitva janātā*), т.е. совершает действие, непосредственно направленное на лирического героя. Эти действия порождают отклик у протагониста – «каждый удар... сердца спрашивает // Кто это?» Стук сердца героя созвучен звуку шагов непонятного «кого-то». В следующих строках приходит в движение окружающий героя мир фантазий: «опадает... штукатурка», «разрушается...песок», «корка сдвигается» и «возникает большое лицо» (*baṛā chehrā ban jātā hai*), причем акцент на последнем действии автор делает при помощи синонимического повтора: «лицо возникает» (*mukh ban jātā hai*). «Таинственный человек» уже «виден» (*dikhāī detā*), но все еще «непонятен» (*nahin janā jātā hai*) лирическому герою. Как уже говорилось, это непонимание героя приводит к тому, что во второй строфе меняется место действия. Фантазийный мир снова реагирует на его эмоциональное состояние: «поднимается фигура» (*ubhartī hai ... ākriti*), «разрастается лицо» (*chehrā phel jātā hai*); потом действия снова становятся ориентированными на героя: некто «улыбается» (*muskātā hai*), «знакомится» (*rahchan batātā hai*), однако он снова не понимает, кто перед ним, причем это непонимание снова выражено безличной конструкцией: *samāj me nahīn ātā*. И

опять, в третьей строфе наряду с меняющимся местом действия, само действие в окружении героя становится динамичнее: «усиливается зеленый блеск» (chamak-chamak uṭhte hai), «начинают танцевать огоньки» (bijlian nach-nach uthti hai), пейзаж «качается и колеблется», «крики друг друга сбрасывают вниз», и это приводит к ключевому действию в данной строфе: «открывается дверь заколдованной пещеры» (tilasmi-khoh kā... dvar khulatā hai). Во тьму этой пещеры проникает (ghusti hai) свет фонаря, в котором лирический герой наконец-то видит (dekhnā) «таинственного человека во плоти» (puruṣ aek rahasya sākṣāt). Облик этого человека также зарождает в душе таинственного героя «необычный страх и глубокое сомнение». Любопытно то, что в обоих случаях, чтобы подчеркнуть взаимосвязь действий «таинственного человека» и протагониста, Муктибодх использует одно и то же слово: sākṣāt («во плоти, лицом к лицу»). В следующих строках лирический герой узнает «таинственного человека», и это вызывает ответную реакцию в окружающем его фантазийном мире: «поднявшийся ветер... загасил» (ātī huī havā ne... bujhā dī), «поймал меня, приговорил к смерти» (pakaṛkar... mout kī sazā dī). Лирический герой «повешен» (tang diyā gayā), «провалился в неживое состояние» (girā diyā gayā – дословно: «уронен»). Этим падением завершается первая глава поэмы.

Вторая глава начинается с того, что «возникают пузырьки звуков» (dhvāniyon ke bulbule ubhare), «волнуются волны слов» (chaṭpaṭī rahī hai ṣabdon kī lahre), «бьется постоянно цепь» (sānkāl ... rah-rah bajātī hai). Лирического героя «кто-то зовет и зовет» (bulātā hai – bulātā hai), и поэт повторяет, что этот зов подобен тому, как «бьется постоянно цепь» (sānkāl ... rah-rah bajātī hai). Во второй строфе появляется «таинственный человек»: он «пришел увидеться» (koun āyā milne), – и лирический герой (а вместе с ним и читатель) наконец-то его «узнает» (rahchāntā hūn). «Таинственный человек» «знаками говорит» (iṣāre se batātā), что-то «пытается объяснить» (samajhātā rahtā), «наносит удары молний» (bijlī kī jhatke detā hai), и герою кажется, что при виде его «разливается любовь». Первый эмоциональный порыв

протагониста «заключу ... в объятия», «помещу в... сердце», «растворюсь, соединюсь» выражен в сослагательном наклонении (kar lūn, rakh lūn, ghul jāū, mil jāū) и противопоставляется действительному положению героя. Он «лежит» (paṛā huā hūn), «прогоняет» (ṭāltā hūn), «избегает» (karātā hūn) и «боится» (dartā hūn) «того, кто ему мил». Теперь уже «таинственный человек» реагирует на подобное состояние лирического героя активными действиями: он «сажает» того на горной вершине, «бросает» его и говорит, используя повелительное наклонение второго лица tum: «перейди» (pār karo), «пройди» (chalkar), «дойди» (rahunchō). Заметим, что это эти глаголы движения впервые появляются в поэме связанными с собственно лирическим героем и впоследствии, в других частях произведения, они станут одной из основных его характеристик. Однако во второй строфе второй главы герой «боится» (mujhe dar lagtā hai) и хочет «остаться лежать» (maīn paṛā rahūngā). В начале третьей строфы автор отображает душевные метания героя: «что мне делать, а что не делать» (kyā karūn kyā nahīn karūn), – он «не в состоянии вынести» (sah nahīn saktā) облик «таинственного человека», причем эта фраза повторяется три раза, указывая на усиление конфликта в душе героя. В конце концов, протагонист решается на ряд последовательных действий: «встаю», «стираю», «продвигаюсь дальше», «ощущаю», снова «продвигаюсь дальше» «иду», «ощупываю дверь», «выглядываю наружу». В этих строках задается первый основной мотив данного произведения: движения изнутри-вовне; в данном случае это движение из пещеры в большой мир.

В цепи действий, описанных выше, можно установить такую последовательность: герой слышит звуки (действие внешнее), которые служат своеобразным толчком к действиям, разворачивающимся в эмоциональной сфере лирического героя (действие внутреннее). Сильные душевные переживания приводят к тому, что герой сам приходит в движение. Его активные действия запускают в движение и фантазийный мир: «дрожат расстояния, вибрируют промежутки» (kāmpatī hai duriyān, gunjātī hai phasle), «раздался крик» (chīkh gayā hai); на действия протагониста реагирует

и «таинственный человек»: «он ушел» (voh chalā gayā hai), «он не придет, не придет совсем» (voh nahīn āyegā, āyegā hīn nahīn), «ушел» (nikal gayā). Теперь к лирическому герою в повелительном наклонении на tū (на «ты») обращается «ночная птица»: «ищи» (khoj), «распознай» (šodh kar). В речи «ночной птицы» также звучит один из основных мотивов поэмы «В темноте», а именно, мотив поиска лирическим героем «таинственного человека», поиска и обретения протагонистом самого себя. Этот мотив также связан с мотивом движения героя, причем как движения самого по себе, в отличие от его неподвижности (что хорошо иллюстрирует противопоставление на уровне глаголов «лежать» – «идти»), так и движения от одиночества к единению с людьми. Последний мотив будет более ярко выражен ближе к концу поэмы.

В начале третьей главы поэмы герой возвращается в реальный мир. Однако, как и ранее, в мире сна, он «не понимает» (samājh na rāyā), что с ним происходит, и все еще не совершает активных действий, «лежит» (raḡā huā hūn). Героя охватывают сомнения, и на его душевные переживания откликается мир сна, меняя и место действия (оно переносится в мир сна), и само действие. «Приближается» (pas-pas ātī huī) вой шакалов и стук колес поезда, герою «видны из окна» (khirki se dikhte) звезды. В третьей строфе лирический герой, привлеченный звуками доносящейся с улицы мелодии, «выходит на галерею» (gallery mē jātā hūn), «видит дорогу» (dekhtā hūn rasta) – в этих строках получает свое развитие мотив движения изнутри-вовне, из комнаты в город. Фантазийный мир снова отзывается на действия протагониста, но на этот раз уже агрессивно: к нему приближается «темная процессия». Все движения процессии передаются соответствующими глаголами: «подходит» (pās-pās ā rahā, samīp ā rahā), «идет» (chaltā), «идут и идут» (rahī jal, rahī jal), «водовороты звуков кружат» (āvart maṇḍarāte). Герою кажется, что он бодрствует, а когда он осознает подлинную сущность этой процессии, то процессия немедленно откликается на это узнавание: «Увидел нас, // Он все понял, // Стреляйте, стреляйте в гада немедля!» Снова, вслед за

моментом узнавания начинает развиваться действие: лирический герой «с галереи сбежал» (gallery se bhāgā maiṅ), и «сон его прервался» (ṭuṭ gayā svapn).

Четвертая глава поэмы начинается с того, что герой снова «лежит в своей комнате» (apne kamre mẽ yahāñ leṭā huā hūñ), он ощущает какое-то беспокойство, находясь в реальном мире, «в темноте плавится [его] сердце». Во второй строфе этой же главы лирическому герою продолжает казаться, что он бодрствует, но, как упоминалось выше, это бодрствование во сне. Лирический герой боится: «Мои ноги боятся судьбы на переулках» (dam chor rahe hai bhāg galiyoñ mẽ mere pair), – эта фраза задает последующий рефрен всего произведения: «Испугавшись, я бегу // Завернул за какой-то угол» (bhāgtā maiṅ dam chor // ghūm gayā koī moṛ). В следующих строфах протагонист встречает «безумца», слушает его проникновенную патриотическую речь, которая зарождает в его душе волнение: «что делать» (kyā karūñ), «с кем говорить» (kisse kahūñ), «куда идти» (kahā jāūñ), этот «сумасшедший заставил его позабыть покой», «нарушил сон». Окружающий его мир снова откликается на душевное состояние героя: будто бы «благоухает ... великое бытие» (mahān astitva mahartā hai), «сады... благоухают, продолжают благоухать каждый миг» (udyān ... mahakte hoñ, mahakte hī rahe hoñ har pal). Однако в этом аромате «волнуются ... беспокойство и тревога» – таково отражение чувств лирического героя.

В пятой главе поэмы протагонист «внезапно осознал» (ekāek miṭe bhāñ), что какой-то «незнакомец... положил [ему] на плечо руку», но это оказалось снова движение окружающего его мира сновидений: «на плечо опустился лист баньяна». После этой строки снова идет рефрен: «Испугавшись, я бегу // Завернул за какой-то угол»; в городе происходят страшные события: «пальба ружей... расстилается» (bandūk dhāny-dhāny ... chā rahā). Снова повторяется рефрен, и, будто вторя испуганному главному герою, «закружилась земля, закружилось небо» (ghūm gayī prithvī, ghūm gayā ākāś). Это кружение перекликается с «кружением в [его] голове», и

лирический герой попадает в «темную... природную пещеру», в которой видит различные драгоценные камни. В конце пятой главы он «внезапно понимает» (pātā hūñ akasmāt), что эти драгоценные камни – его чувства, которые он сам «поместил в пещеру» (guhā-vas de diyā), «превратил в запретные» (niśiddh kar diyā) и «запер» (dal diyā).

В этих строках присутствует мотив движения снаружи-внутри, противоположный основному мотиву произведения, изнутри-наружу. Этот мотив, видимо, введен автором для того, чтобы подчеркнуть важность необходимости для лирического героя «выхода» из «таинственной пещеры» собственного подсознания, преодоления ограниченности собственного «Я». Осознание лирическим героем того, какие «драгоценности» хранят глубины его подсознания, соответственно подводит и развитие сюжета к его кульминационной части.

Шестая глава поэмы «В темноте» – кульминационная, начинается она с фразы «Сцена меняется» (sīn badaltā hai): меняется не только место действия, как уже говорилось, но и само действие начинает разворачиваться быстрее. Первая строфа – это описание города в мире сна: «простерся... перекресток» (chourāhā phailā), «мошки беспокойства летают по кругу» (becain... kiḍe urte hai gol-gol), «страшная воля сияет» (irāde bhayānak chamakte), «распался ход, распались движения» (bikhrī hai gatiyāñ, bikhrī hai raftār), «отряд танков... стоя дремлет» (ṭenkoñ kā dastā khare-khare ūghatā). Эти понятия субстантивируются благодаря эпитетам, употребляемым автором в тексте, и создают таким образом городской пейзаж. Вторая строфа этой главы снова начинается с рефрена – лирический герой снова бежит по городу, и «темнота круглых пещер переулков // Нападает на лицо, на глаза». Протагонист видит «дымчатую фигуру» и опять не понимает, что это (kah nahin saktā). Мир фантазий приходит в движение: «приближается дорога» (ātā hai rastā), «кто-то тянет меня» (koī mujhe khīnchtā hai), – и лирический герой «скованный колдовством пошел в ту сторону». Он видит статую Тилака, описание которой дается автором через противопоставление в глаголах: с одной

стороны статуя «стоит» (khaṛī), а с другой стороны – «будто качается» (hiltī-sī lagtī), «частички дрожат», со статуи «осыпаются электроны», «осыпаются огоньки», «дрожит [ее] улыбка». Все это описание создается Муктибодхом при помощи только двух глаголов: «дрожать» (kāmpnā) и «осыпаться» (jharnā). Какова же реакция лирического героя на это зрелище? Сначала он «беспомощно приник [к основанию статуи], будто готовый заплакать», но потом наступает духовная трансформация: «Внутри меня пробудилось страшное чувство, // Какое-то тяжелое упрямство поднялось».

В четвертой строфе лирический герой «сел, чтобы подумать» (baith gayā sochne-vicharne). Далее он видит статую Тилака и встречает М.К. Ганди, который обращается к лирическому герою и отдает ему ребенка-будущее. Место действия пока не меняется, однако само действие продолжает развиваться: протагонист «идет», но внезапно ребенок, которого ему отдал Ганди, начинает «кричать» (ro uṭha), он «успокаивает» ребенка (puchakārtā hūñ, dulārtā hūñ), но тот «еще сильнее кричит» (aur aur chīkhtā hai). Примечательна реакция лирического героя: «не знаю почему, но я спокоен», его уже не одолевает панический страх. Возможно, это потому, что он держит ребенка-будущее в своих руках. Далее развивается мотив движения изнутри-вовне, желания героя, спрятанные в пещере подсознания «пробиваются наружу» (phūṭ rahī) и «идут вместе с ним»(chalet hai sāth-sāth).

Двенадцатая строфа начинается со строки: «внезапно понимаю». В каждом отдельном случае осознание или непонимание чего-либо лирическим героем – катализатор действия. Ребенок пропадает, а лирический герой «видит открытую дверь» и «поднимается» (bagh raha hūñ) по лестнице. Перед героем предстает убитый друг: «Произошло убийство, // Погибла эпоха, // Погиб жизненный идеал!!» Вид друга вызывает смятение в душе лирического героя: «Что я делал до этого дня // Лишь повсюду бегал, да возвращался» (bhagtā phirtā thā). В этих строках герой впервые осознает собственное (а, возможно, и всей фантазийной действительности) движение по кругу. Осознание происходящего приводит его к пониманию того, что

«движение по кругу», то есть, безрезультатную деятельность, необходимо прекратить, и лирический герой говорит: «найду друзей» (dostoñ ko khojūn), «найду спутников» (rāīn sahaçhar). В этих строках впервые ясно звучит мотив, который был задан в первых частях произведения, мотив движения лирического героя от одиночества к людям.

На движение эмоций лирического героя снова откликается фантазийный мир, «грабительское бытие». Герой «окружен», «схвачен», ему «сдавили горло», у него «треснул висок», «содрало кожу», «поплыли кровавые мотыльки». В прошлой строфе был задан мотив движения к единению, и здесь он развивается дальше, герою кажется, что «Кто-то начал кричать, кричит кто-то, // Бежит кто-то мне на помощь». Однако мучения лирического героя продолжают, приводя его к духовной трансформации: «душа отодвигается от границы тела», его разум «вобрав огонь, остается холодным»; его грудь, «вобрав ураган, совершенно неподвижна»; его душа «удержала страшную силу». И уже теперь не только лирический герой, но сама жизнь «идет по пути к целям» (çhaltā hai jīvan lakṣyoñ ke path par). Подобная трансформация снова приводит к изменению действия.

Седьмая глава поэмы «В темноте» начинается с того, что лирический герой «отпущен» и «освобожден». Его «преследует» (pīçhā karte hai) фантазийный мир, но он уже твердо знает, что ему необходимо делать: «мне теперь надо искать друга» (в этой строке продолжает развиваться мотив движения к людям), он видит «поднявшиеся руки» (других людей), которые собирают огненные цветы, до него снова доносится аромат «Царицы ночи», в лунном свете «горит какая-то лампа». Все это – признаки грядущей революции, которые пугают лирического героя (в поэме снова повторяется рефрен). Несмотря на испуг, протагонист «понимает» (pātā hūn), что он уже находится среди людей, причем не неподвижных, а действующих масс: «идут сады людей» (çhalte hai log-bhag), «внутри у них пылает огонь» (bhītarī āg jal rahī). Но лирический герой замечает странное: «Чем больше я сливаюсь с людскими рядами, // Иду дальше, // Тем сильнее оказываюсь один позади, //

Отстаю». Ему чего-то не хватает для настоящего единения с людьми – мотив, который будет развиваться и дальше. Муктибодх снова описывает активные, революционно настроенные массы людей: «идут», «взяли камни», «кто-то дает листовку». После прочтения этой листовки происходит окончательная трансформация лирического героя: «повсюду заглядываю», «повсюду стою», «понимаю, понимаю, человечество наполняю». Это понимание – ключевое для данной поэмы. Муктибодх – марксист, и в листовке его видение будущего. После того, как лирический герой осознает правильность постулатов, содержащихся в ней, действие начинает двигаться к своему завершению, к развязке.

Восьмая глава начинается с описания революционной деятельности в городе: «поднялись столбы дыма», «простерлась убитая пустота», люди «вместе гуляют, вместе живут, // Вместе спят, едят и пьют», остатки бывшего мира «бродят механически». Все действия в этой части символически отображают приход революции: «родники начали волноваться», «огонь начал вспыхивать», «расцветают искры», «пылают леса жизни», «уверенные силы быстро текут». После раздела, обозначенного символами XXXX, «картины сна разрушились». Переход из мира сновидений в реальный мир, смена действия впервые в поэме происходит вне зависимости от эмоционального движения лирического героя. Лирический герой «ищет смысл» (khojtā hūn āśay), «полюбил» (prem kar liya ho), «вспоминает» (yād ā rahī hai). В реальном мире наступило утро: «повсюду проник солнечный жар», «в комнату спустилось небо». Лирический герой снова в движении, он выходит на галерею и видит на улице среди людей «таинственного человека», свое наивысшее выражение». Таким образом, к своему логическому завершению подходят два мотива: движения изнутри-наружу и от одиночества к единению с людьми. Часть души лирического героя теперь навеки отдана служению людям.

Структурный анализ триединства времени, места и действия, нашедшего свое воплощение в поэме «В темноте», показывает, что все три элемента тесно связаны с внутренним состоянием лирического героя. Время и место целиком ему соответствуют, и описание их меняется в зависимости от эмоционального состояния героя, которое, в свою очередь, определяет его действия: герой спит, пробуждается, отправляется на поиски, бежит, пугается и т.д.

В исследуемой поэме представлены два мира: реальный и фантазийный. В реальном времени лирический герой бодрствует, находясь у себя в комнате; засыпая, он погружается в мир фантазий, проходя в этом мире ряд испытаний. В итоге он выходит за пределы как реального, так и фантазийного миров, представляя себя богоравным. Смена планов реального и нереального миров в поэме происходит плавно, границы между этими мирами размыты. Однако толчком к сменам этих планов чаще всего служит сильная эмоция лирического героя: будь то испуг, осознание чего-либо неприятного, либо принятие какого-либо решения. При смене места действия, в фантазийном мире, Г.М. Муктибодх пользуется уникальным приемом: сначала описывается звуковой фон (например, звук шагов, звон цепи, вой шакалов, мелодия, которую играет «блестящая процессия» и т.д.), само же место погружено во тьму (иногда на это есть прямые указания в тексте), и лишь через несколько строк проступают уже картины окружающего мира. Можно предположить, что этот прием заимствован автором из правил сценической постановки.

Реальный мир в поэме изображен достаточно скупо, всего несколькими штрихами: комната, в которой желтым светом светит лампа, черные балки крыши, и лишь в конце поэмы рисуется галерея дома, залитая солнечным светом, и мир, подобный «золотистым картинам». Мир фантазий изображается автором подробно, пейзаж из реального мира переносится в пространство мира ирреального: галерея дома, городские улицы, перекрестки и переулки, синий свет газовых ламп, стоящие дозором часовые, часовая

башня и заколоченный дом, баньян и статуя Тилака. Таким образом, читателю порой трудно понять, когда действие разворачивается в мире сна, а когда – наяву. Сюда же стоит отнести еще одно интересное явление. Г.М. Муктибодх в фантазийном мире упоминает определенные обстоятельства жизни (политические и культурные), четко привязывает поэму к определенному историческому времени.

В своей поэме Г.М. Муктибодх приводит по-своему уникальную систему развития действия: в ряде глав (первой, второй и третьей) до лирического героя сначала доносятся звуки, которые порождают в его душе некоторый эмоциональный отклик. Движение эмоции приводит к действию активному, а на активные действия героя, в свою очередь, откликается фантазийный мир: он либо сам приходит в движение, либо меняется место действия. Окружающий лирического героя фантазийный мир чутко реагирует на смену его настроений. Так, находясь в мире сна, то есть в состоянии близком к йогическому трансу, лирический герой переживает духовную трансформацию, и вместе с ним меняется фантазийный мир. Если в начале поэмы он описывался как «темные комнаты жизни», то в конце лирический герой видит «золотистые картины». «Темный пруд», из которого поднимается таинственная фигура, в последней части поэмы заменяют бурлящие «горные родники». «Узкие улочки» сменяет широкий простор. Более того, эти превращения затрагивают и реальный мир: лирический герой пробуждается на рассвете и видит его перед собой во всей полноте. Таким образом, получается, что основной движущей силой произведения является действие внутреннее, т.е. душевные движения лирического героя.

Как уже было сказано, в центре поэмы «В темноте» лежат странствия лирического героя в фантазийном мире, его поиск «своего наивысшего выражения» и следующая за ним духовная трансформация. Все мотивы, которые представлены в этом произведении, находят свое логическое завершение: мотив движения от одиночества и обособленности к единению с другими людьми, мотив поиска и обретения утраченной части собственного

Я, мотив движения, который в данной поэме предстает многоплановым: это и движение само по себе, в противовес неподвижности (причем это противопоставление выражено употреблением антонимичных глаголов); и движение снаружи-внутри, когда лирический герой попадает в «таинственную пещеру», символизирующую глубины его подсознания; и мотив движения изнутри-наружу, символизирующий преодоление ограниченности собственного Я лирического героя (выход их комнаты, из пещеры). Последний мотив является главным для данного произведения.

В седьмой главе находят свое отражение социально-философские взгляды Г.М. Муктибодха, а в восьмой он изображает революцию, которая может изменить окружающий мир к лучшему. Стоит отметить, что, несмотря на общий мрачный тон поэмы и тяжелые картины, которые рисует автор, в его произведении все равно присутствует надежда на светлое будущее. Это ощущение передается через смену места действия в композиционном плане: от мира, погруженного во тьму, к миру, залитому солнечным светом.

2.3 Особенности поэтического языка поэмы «В темноте»

Г.М. Муктибодха

Поэтический язык Г.М. Муктибодха представляет собой сложную, глубоко продуманную систему, в которой нет места случайностям. Поэт сделал вклад в литературное наследие хинди не только своими художественными произведениями, но и теоретическими работами, посвященными «новой поэзии» хинди. Посмертно в 1971 году была опубликована «Эстетика новой литературы», в которой Г.М. Муктибодх изложил свое видение задач «новой поэзии». А.Н. Сенкевич утверждает, что «новые поэты» явились выразителями движения поэзии хинди к реализму.

Эстетические представления «чхаявада», по мнению Муктибодха, не отражали действительной жизни, все эмоции в произведениях поэтов этого направления носили лишь отвлеченный, умозрительный характер. Для «новых поэтов» предметом изображения становятся жизненные коллизии (Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия. С. 266).

Весь поэтический инструментарий Муктибодха ориентирован на то, чтобы соответствовать поставленным им целям. Детальное изучение особенностей его поэтического языка требует обширных специальных исследований. В данной работе на материале поэмы «В темноте» будут затронуты наиболее показательные черты его поэтического языка – ритмико-синтаксические и композиционные особенности.

2.3.1 Ритмико-синтаксические особенности поэмы «В темноте»

Г.М. Муктибодха

Одной из главных особенностей направления «новая поэзия» является отказ от традиционных поэтических норм, в том числе и отказ от стихотворных размеров, распространенных ранее в литературе хинди. Свободный стих впервые в этой литературе был применен поэтами-чхаявадинами Сурьякантом Трипатхом Ниралой и Сумитрананданом Пантом, и впоследствии стал самым распространенным размером (Datta Amaresh. *Encyclopaedia of Indian literature* vol. 2. Sahitya Akademi, 1987. С. 1323).

Существует несколько точек зрения на то, каковы признаки свободного стиха. Отечественный исследователь А.Л. Жовтис предлагает считать свободным стихом стихотворения, имеющие ритмообразующие признаки, но лишённые постоянных «мер внутреннего повтора». Таким образом, части стихотворения оказываются связанными через аллитерацию, синтаксический параллелизм и т.п. (Жовтис А.Л. Границы свободного стиха // Вопросы литературы. М.: Наука, 1966.– № 5.– С. 118–139). М.Л. Гаспаров утверждает,

что самым явным отличием свободного стиха от прозы является «графическое членение», то есть различное расположение стихоразделов (Гаспаров М.Л, Скулачева Т.В. Ритм и синтаксис в свободном стихе // Статьи о лингвистике стиха. С. 177). При работе над исследуемыми стихотворными произведениями кажется уместным объединить оба этих литературоведческих подхода, поскольку, как представляется, они не противоречат, а дополняют друг друга.

Все произведения Г.М. Муктибодха свободны от метра внутри строк и от равенства между строками, однако в них сохраняются другие меры повтора. Нельзя говорить о том, что стихотворения полностью свободны от рифмы. Для традиционной индийской поэтики рифма является скорее формализованным выражением синтаксического параллелизма. В поэме «В темноте» встречаются как точные рифмы, когда происходит полное совпадение рифмующих звуков (например, *kharkā-dharkā*, *kharake-saraken*, *arpe-sarpe*, и т.д.), так и неточные, когда в звуковой повтор включаются лишь приблизительно совпадающие звуки (например, *chakkar-lagātār*, *koī ek-dhak-dhak*, *ghirā huā-bharā chehra*, и т.д.). Распространены также рифмы тавтологические, основанные на повторении слов (например, *man-man*, *gaye-gaye*, *diyā-diyā*, и т.д.). Тавтологические рифмы в этом произведении в большей степени являются результатом синтаксического параллелизма, т.е. повторения членов предложений с одинаковыми окончаниями (например, сказуемых: *kas lūñ – rakh lūñ*, *chape the – dekhe the*, *jal rahā hai – gal rahā hai*, *ban gaye – tan gaye*, *dour gaye – moṛ gaye*, *bhulā dī – gavān dī*; подлежащих: *laharē – kiranē*, *subahē – laharē*, и .д.)

Рифмованные строки возникают на протяжении всей поэмы, но их предельная концентрация приходится на речь «безумца» в четвертой главе. Безумец говорит стихами, и лирический герой, хотя и утверждает, что дает «прозаический перевод», передает его речь в рифмованной форме. Эта рифмовка связана с синтаксическим параллелизмом. Начальные строки первых трех строф речи безумца состоят из параллельных конструкций,

например: «О мой идеалистический разум, // И мой доктринерский разум»; «Когда клеймо горя как ордена носил, // День и ночь только о себе заботился»; «До сего момента что ты сделал? // Как жизнь прожил!!» (к сожалению, русский перевод не передает параллельную конструкцию в последнем примере, см. оригинал – *ab tak kuā kiyā? // jīvan kuā jiyā!!*). Последние строки этих трех строф оформлены опоясывающей рифмой: *bistar-talghar-patthar*. В четвертой строфе рифмуются две последние строки (*kaṁ-tum*), а первая параллельна трем первым строкам пятой строфы. Пятая строфа уже полностью построена на параллельных конструкциях: *ukhāṛ die, phans gae, dhans gae, khā gae*. Использование рифмы и построение строф исключительно при помощи параллелизма помогает автору приблизить речь безумца к народной песне, поскольку именно для народного творчества характерно подобное построение стихотворного текста (Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 102). Параллелизм является важной композиционной особенностью поэмы, поэтому дальнейший анализ этого явления будет произведен в соответствующем месте работы.

Наряду с рифмой, необходимо выделить еще одну внутреннюю меру повтора – звукопись. Звукопись можно рассматривать в качестве одного из художественных приемов, определяющих ритмические особенности стихотворных произведений. Подобное предположение высказано в работах отечественного литературоведа Б.В. Томашевского, и кажется возможным применить его на исследуемом материале (Томашевский Б. В. Проблема стихотворного ритма // Литературная Мысль. Пг., 1922. – № 2. – С. 124-140).

Для того чтобы усилить на фонетическом уровне определенный эффект, заложенный в строках поэмы, Г.М. Муктибодх обращается к звукописи, в частности, аллитерации. Например, в начале третьей строфы первой главы повторяется сочетание звуков *lāl/āl*: *ghustī hai lāl-lāl maṣāl ajīb-si // antarāl vivar ke tam mē // lāl-lāl kuharā //... tejo prabhāmay uskā lālāṭ dekh*; в седьмой главе также встречается похожая звуковая комбинация: *lāl-lāl lohe kī gol paṭṭī*. В языке хинди *lāl* означает «красный», так что подобная звукопись

усиливает на фонетическом уровне ощущение цвета. Во второй строфе пятой главы повторяется сочетание звуков pra/pa: **prān-jal-prāpāṭ** mē ghulte hai **pratīpal**, – эта строка открывается словом prān («жизнь»), повторяющееся на протяжении всей строки. В шестой главе Муктибодх фонетически передает звук хлопающих на бегу сандалий: bhāgtī hai **chappal**, **chaṭpaṭ** āvāz // **chānṭoṅ-sī** paṭī. В начале седьмой главы повторяется сочетание звуков chhoṛ/chhā: **chhoṛ** diyā gayā mein, // koī **chhayā** mukh ab karte hain rī**chhā**, // **chhāyā** kṛtīyān na **chhoṛī** hain mujhko. В первой строке примера задается ведущий мотив: «Освобожден я», – и он же дублируется сочетанием звуков. В первой строке восьмой главы повторяется звук ka/k: **ekāek** hṛday dhaṛa**kkar** ruk gayā, **kyā** huā!!, – подчеркивая спотыкающийся ритм сердца, о чем говорится в данной строке: «Внезапно, встrepенувшись, сердце остановилось – что такое!!». Примечательна и аллитерация в рефрене, появляющемся в восьмой главе: kaḥīṅ **āg lag** gayī, kaḥīṅ **golī chal** gayī! – подобная звукопись выделяет рефрен, и в сочетании с анафорой (kaḥīṅ- kaḥīṅ) придает ему большую стройность.

Что касается звукописи, как повтора согласных на протяжении всего произведения, то выделяется обилие сочетаний с ретрофлексным [ɽ]: например, lakṛī, dhaṛaknā, bhaṛakna, paṛaṅnā, saṛak, taṛapnā, chhoṛnā, laṛkhaṛānā, doṛnā, moṛ и т.д. Также часто встречается удвоение звука [k], например, в словах chakkar или chakkā, kakkā, rakkhā, kukkuṭ, в форме абсолютива: dhaṛakkar. Выделяются и обилие целевых звуков [s], [ʃ], [ʂ] [h], в качестве примера можно привести строки: sachet **hokar** saikaṛoṅ sadiyān, śūnyaukāś mē **se hote hue** ve, ek split sekand men śat sākṣātkār, vikṣipt mastiṣk, sachāī thī sirf ek ahsās и т.д. Важно отметить, что подобное сочетание звуков в традиционной санскритской поэтике относится к «гуне оджас» (достоинству силы) и соотносится с героической расой.

В поэме «В темноте» звукопись выражена также редупликацией: например, bāg-bāg... bāg-bāg («раз за разом»), dhak-dhak («каждый удар»), rah-

rah («то и дело»), sach-sach («правдивый»), dhāny-dhāny («пальба») – редупликация усиливает ощущение от звуков, о которых говорится в стихах: звук шагов, бьющаяся о дверь цепь, правдивая история, рассказанная шепотом; оружейная пальба. В других случаях редупликация dūr-dūr («далекий»), alag-alag («нестройный») передает беспорядочность звуков, которые слышит лирического герой, будь то вой шакалов, или мелодия «темной процессии». Повторы глагольных корней ṭaṭol-ṭaṭolkar («исследуя»), sambhal-sambhalkar («осторожно»), machal-machalkar («упрямо») передают интенсивность действия, что, к сожалению, не всегда можно передать в русском переводе. О роли повторов в композиционном построении поэмы будет подробнее сказано далее.

Наряду с перечисленными приемами, берущими свое начало в традиционной санскритской поэтике, Гаджанан Мадхав Муктибодх использует для установления необходимого ритма в поэме анжамбман, т.е. «крюк-перенос», обычно определяемый как несовпадение стихового и синтаксического членения текста. Стиховое членение чаще всего совпадает с синтаксическими паузами. В западной поэзии во времена «статической» поэтики (Ренессанс, классицизм, реализм) это правило нарушается реже, чем во времена поэтики более «динамической» (барокко, романтизм, модернизм) (Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Ритм и синтаксис в свободном стихе // Статьи о лингвистике стиха. С. 173).

В поэме «В темноте» значительная часть стихотворных разделов приходится на следующие типы синтаксических связей. На сочинительную связь между предложениями: «Его совсем не видно, не видно совсем, // Но он продолжает ходить», «Не понял я, это все еще сон, или уже // Бодрствование началось»; также на подчинительную связь: «Нет, нет, я его не могу бросить // Что бы мне ни пришлось перенести». На связь между однородными группами сказуемого: «Заклучу его в объятья // Помещу в своем сердце». На связь между группой подлежащего и группой сказуемого: «Слабыми глазами смотрят на мир // Грустные звезды», «Затаенные глубокие волны звуков, //

Грустная мелодия, // Мотив из сотни звуков // Подходит ближе!!»; «Нереальные птицы, // Очень зорким взглядом смотрят по сторонам». Гораздо реже стихораздел разрывает связь между определяемым и определением: «Из сомкнутых пальцев пробиваются лучи // Красные»; «Из которых будет сделана статуя мечты, // Улыбающаяся, счастливая»; «Дрожь неведомого голоса // Пугающая!!».

Прием анжамбмана используется автором для смены ритма стихотворения, выделения особо значимых моментов.

Несоразмерность строф – еще одна отличительная черта свободного стиха у Мукибодха. Как длинные, так и короткие строфы часто состоят всего из нескольких предложений. Деление на строфы в поэме произвольно: встречаются и длинные строфы (например, 46 строк), и короткие (одна строка). Так, например, из относительно коротких (5-7 строк) строф состоит четвертая глава, в которой лирический герой встречает безумца. Автор строит эту часть подобным образом для того, чтобы передать ощущение его прерывистой речи. В тех случаях, когда автор передает речь «ночной птицы» или М.К. Ганди, подобный прием им не используется.

Стоит отметить, что для Муктибодха, как и для других поэтов, создающих свои произведения в русле «новой поэзии» весьма характерно свободное обращение со знаками препинания – они часто опускаются. Если знаки препинания все же ставятся, то для того, чтобы выделить какую-либо авторскую мысль. В поэме Муктибодха употребление восклицательных знаков носит избыточный характер: наряду с восклицательными междометиями и вопросительными словами часто встречаются наречия, выражающие удивление, – так автор акцентирует внимание читателя на эмоциях лирического героя: «Удивительно!!» (ajīb!!), которое сменяется на «Поразительно!» (āścharya!!) «Поразительно!! Небывало!!» (āścharya!! adbhut!!) – последние восклицания повторяются на протяжении всей поэмы. Более того, восклицанием часто оканчиваются строфы: «Собирая боль!!», «Этого города!!», «Комендантский час!!», «Умерла страна, а ты

продолжаешь жить!», «Сияют безобразные стены пещеры!!» Можно предположить, что в том случае, когда восклицательное предложение стоит в конце строфы, или в конце строки, то они графически усиливают стихотворный словораздел.

Помимо восклицательных предложений, в поэме «В темноте» выделяются и риторические вопросы. Первый риторический вопрос задается в первой главе: *koun, manu?* При переводе, а также трактовке этого вопроса возникают определенные трудности. Ашок Чакрадхар, исследователь творчества Муктибодха пишет, что многих критиков риторический вопрос героя ввел в заблуждение, и они пытались обнаружить в нем различные смыслы. Ашоку Кумару кажется, что слово «*manu*» является естественной реакцией лирического героя при виде образа, возникшего на стене, попыткой опознать человека в проявившемся перед ним (Ašok Chakradhar. *Muktibodh kī kavitāē*. P. 50). Можно предположить, что употребление этого имени собственного является отсылкой к поэме Дж. Прасада «Камаяни», в которой главным героем является Ману. Между этими поэмами существует некоторое структурное сходство.

Следующий риторический вопрос задается в начале второй главы поэмы: «В полночь, в такой темноте кто пришел увидеться?», потом в начале третьей главы: «Это я?» Последний вопрос перекликается с упомянутым выше: как герой раньше не знал, кто перед ним, так теперь не был уверен, что видит себя самого в «похожем на призрака образе». Риторические вопросы героя в третьей главе также выражают его неуверенность: «Процессия?», «Что за блестящая процессия // Какой похоронной группы?» В четвертой главе риторический вопрос является частью рефрена, встречающегося в речи безумца: «До сего момента что ты сделал?» Риторические вопросы четвертой, пятой и отчасти шестой главах снова иллюстрируют растерянность лирического героя: «Куда идти: в Дели или в Удджайн?», «Что это за знак, что это за указание? // Это чье-то письмо? // Какое знамение?», «Где-то виднеется дымчатая фигура // Страха? или дома?

Не могу сказать». В шестой главе происходит духовное преображение лирического героя, и соответственно меняются и риторические вопросы: «Куда он делся, куда пропал?», «Где душа?», «Наша самость?». В седьмой главе и в начале восьмой описываются революционные события, происходящие во сне героя, поэтому риторических вопросов он не задает. Они снова появляются в конце восьмой главы и связаны уже с мистической возлюбленной лирического героя: «Кто была неизвестная возлюбленная¹⁸, кто?», «Неужели я действительно встречу возлюбленную? // Ох! Эта сильная боль любви // Почему проснулась?»

Риторические вопросы используются Г.М. Муктибодхом для того, чтобы придать поэтической речи большую выразительность, передать ощущение внутреннего монолога лирического героя.

Еще одна особенность поэмы «В темноте», формально относящаяся к лексической стороне произведения, лежит в области синтаксиса: это избыточное употребление Г.М. Муктибодхом сложных слов. Автор употребляет преимущественно слова, состоящие из двух основ. Например, *pāṣān-mūrti* («каменная статуя»), *gumbad-vivar* («пещера купола»), *jan-krānti* («народная революция»), *mastaṣk-koṣ* («коробка головы»), *dyuti-puruṣ* («светлый человек»), *asthi-rūp*, *yakṛt-svarūp*, *udar-ākṛti* («в виде костей, печени, в форме кишок»), – в последнем случае сложные слова формируют целую строку. Последняя строка поэмы также состоит из сложного двухосновного слова *ātma-sambhavā* («саморожденный»). Помимо двухосновных слов, образованных по принципу «татпуруша», встречаются также трех и более основные слова. Например, *āsmānī-sleṭ-paṭṭī* («грифельная доска неба»), *hāy-hāy-numā* («под видом сильной боли»), *madhya-rātri-andhere men* («в полночной темноте»), *gais-lāiṭ-pānṭ* («ряд газовых ламп»), *bhog-śirā-jālon men* («в сетях источника наслаждений»), *ṣat-dhvani-sangam-sangīt* («мотив из сотни звуков»), – последний пример состоит из четырех основ и

¹⁸ Можно предположить, что под аллегорическим образом таинственной возлюбленной героя подразумевается революция.

формирует строку. Помимо вышеупомянутых сложных слов, в поэме распространены композиты-сравнения, оформленные на письме дефисом. Например: *chitrakṛtiyon-sī* («будто картины»), *bālak-sā* («будто ребенок»), *bhūt-jaisī* («похожий на призрака»), *andhakār-stūp-sā* («похожий на темную ступу»), *sanket-bhāṣā-sī* («словно тайный язык»), *hiltī-sī* («будто качается») и т.д.

Подобное употребление сложных слов, так же, как и определенное сочетание звуков, в традиционной санскритской поэтике характерно для «гуны оджас» (Тавастшерна С.С., Цветкова С.О. Санскритская поэтика. СПб: Изд-во СПбГУ, 2008. С. 115). С другой стороны, сложные слова и редупликация влияют на состав стихотворной строки, поскольку опускается значительная часть послелогов, а также на стихотворный ритм, делая его более четким.

2.3.2. Композиционные особенности поэмы «В темноте» Г.М.

Муктибодха

Уже упоминалось о том, что поэма «В темноте» обладает чертами, присущими не столько лирике, сколько драме и лиро-эпическим произведениям. В этой связи можно выделить использование в поэме композиционного приема «многоголосия», когда автор вводит в повествование, ведущееся от первого лица, прямую речь других героев. Во второй главе поэмы это – «таинственный человек», альтер-эго лирического героя, тем не менее, наделен собственным голосом, или же это «ночная птица», отправляющая героя на поиски «таинственного человека». В третьей главе – это выкрики участников «блестящей процессии» «мертвых душ» города при виде лирического героя. В четвертой главе значительное место занимает речь безумца, в шестой М.К. Ганди обращается к лирическому герою с призывом сберечь «ребенка-будущее». В заключительных седьмой и

восьмой главах инкорпорированная в текст прямая речь других героев отсутствует.

Стилистическая особенность поэтической речи Гаджанана Мадхава Муктибодха – строки, заключенные в скобки, так называемые вставные конструкции. Эти строки встречаются во второй, четвертой, пятой и шестой главах. Во вставных конструкциях явно слышится голос автора, хотя они и написаны от лица лирического героя. Впервые этот элемент стиля появляется после того, как герой, несмотря на свое желание шагнуть навстречу «таинственному человеку», остается лежать, «раненый и искалеченный... в темноте страшного провала»: «(Правда и в том // Что меня поработила слабость)». Интонация этих строк отличается от интонации предыдущих и последующих: «Поэтому и прогоняю его...», – они проясняют истинные мотивы происходящего с героем. Второй раз вставные конструкции появляются в следующей строфе этой же главы: «(Непереносимо)» (sah nahīn saktā – букв. «не могу вынести»); эта строка одновременно является и рефреном, повторяясь еще два раза. Герой описывает «таинственного человека», воплощающего «мудрость мира... в пустоте темноты», «в темном окружении чье беспокойство огромно», подобного «светлой фигуре в виде луча». Снова во вставной конструкции дается указание на эмоцию лирического героя, причем настолько сильную, что на третий раз автор выносит эти слова за пределы скобок и вводит в основной текст. Следующая вставная конструкция возникает, как герой, покинув «таинственную пещеру», смотрит на окружающий его мир: «(Снаружи никого нет, нет никого снаружи)». Эта строка уточняет восприятие лирическим героем окружающего пейзажа, а повтор, заключенный в ней, передает ощущение разочарования, охватившего героя оттого, что «таинственного человека» нет за порогом пещеры. Последний раз во второй главе вставная конструкция встречается в речи «ночной птицы»: «Ты его ученик (пусть даже и беглец)». Смысл первой вставки в том, что при первой встрече с «таинственным человеком» лирический герой «прогоняет» его.

В четвертой главе вставная конструкция предваряет речь «безумца»: «(Эти звуки сердца полны сострадания // Привожу здесь их прозаический перевод)». Здесь автор непосредственно обращается к читателю. Следующая вставка встречается уже в пятой главе, где герой говорит о своих скрытых ощущениях: «(Будто дети просили милостыню)». Вновь раскрываются подлинные эмоции лирического героя: картина вызывает у него такой ужас, как просящие милостыню дети.

Самое большое количество вставных конструкций встречается в самой большой, шестой главе. Первая из них – в первой строфе, сразу после описания часовой башни: «(В мозгу четыре разных направления движения)». В ней передается эмоциональное состояние лирического героя среди городского пейзажа в мире сна, его душевное смятение. Следующая вставка относится не непосредственно к лирическому герою, а к статуе Тилака: «(В пятнах крови весь кафтан)». Третья в этой же главе появляется, когда герой видит своего убитого друга: «(Бесполезно сейчас себя ругать)». За этой вставкой следует смена в настроении героя: «Обязательно найду друзей». Четвертая вставная конструкция появляется в сцене, когда протагонист попадает в руки страшных фигур «грабительского бытия». Ему кажется, будто кто-то спешит к нему на помощь, и далее идут строки: «(Словно происходит переустройство // Перезапуск и переорганизация внутреннего единства)». Этот эпизод чрезвычайно важен для развития одного из основных мотивов поэмы, и вставка подчеркивает это. Описываемые здесь во вставных строках перемены можно отнести к внутреннему миру героя, так и к фантазийной действительности, поскольку, согласно логике текста, оба эти плана тесно связаны между собой. И следующая строфа действительно начинается с рефрена: «Вид поменялся, сцена изменилась». В этой же строфе находится пятая вставная конструкция шестой главы: «(И я слушаю сердитый высокий // Раздраженный голос)». В этой последней вставке поэмы автор будто бы описывает то, что происходит за рамками основного текста.

Можно предположить, что отсутствие вставных конструкций в заключительных (седьмой и восьмой) главах связано с тем, что лирический герой уже пережил духовную трансформацию, поэтому автору нет больше необходимости пояснять нюансы его эмоционального состояния.

Следующий структурный элемент, который также неоднократно используется Муктибодхом в поэме, это рефрены. Первый рефрен встречается во второй главе, однако он нигде больше не встречается. Ключевым рефреном этого произведения являются строки: «Испугавшись, я бегу // Завернул за какой-то угол», которые повторяются семь раз. Первый раз в четвертой главе, далее два раза в пятой, три раза в шестой главе и один раз в седьмой. Этот рефрен, с одной стороны, отражает душевное состояние лирического героя, с другой – является своеобразным триггером, запускающим изменения в фантазийном мире. Он исчезает только тогда, когда происходит духовная трансформация лирического героя. В третьей главе встречается еще один рефрен, заключенный в прямую речь, обращенную «блестящей процессией» к лирическому герою: «Стреляйте, стреляйте в гада немедля!» У данного рефрена, скорее, стилистическая функция, он обрамляет речь «блестящей процессии». Подобной функцией обладает и рефрен, заключенный в прямую речь безумца: «До сего момента что ты сделал? //Как жизнь прожил!!», он три раза повторяется в данном отрывке и служит для придания законченности и уравновешенности речи безумца.

Другой рефрен: «Сцена меняется», или «сцена изменилась», встречается всего два раза в шестой главе, однако он очень важен для этого произведения. Это еще одна отсылка к драматической составляющей поэмы. Мир сна на протяжении всего текста меняется в соответствии с изменениями, происходящими во внутреннем мире лирического героя, но напрямую об этих изменениях автор говорит читателю только через этот рефрен. Последний рефрен встречается только в восьмой главе поэмы: «Где-то начался пожар, где-то засвистели пули». В этой относительно небольшой

главе он встречается восемь раз, и используется автором явно для того, чтобы усилить изображение революции, происходящей в мире фантазий.

Еще один структурный элемент, обладающий сходством с рефренами, это повторы. Употребление Г.М. Муктибодхом повторов в целом широко и разнообразно. Анализ этого приема следует начать с морфологического повтора – редупликации слов. О роли редупликации в ритмической составляющей поэмы «В темноте» уже говорилось в предыдущей части этой работы. В языке хинди редупликация слова полностью или какой-либо его части – достаточно распространенное явление. Она служит для выражения многократности, множественности, дистрибутивности, а также для усиления значения основного смыслового компонента. Редупликация, выражающая многократность, встречается впервые в шестой строке поэмы: «Раз за разом... раз за разом»; слово *bār* «раз» употребляется в одной и той же форме четыре раза. Этот повтор максимально усиливает впечатление от предыдущих строк, в которых описывается монотонное хождение. Можно привести и другие примеры редупликации с тем же значением: «Все ближе и ближе» (*rās-rāas, rās-rās*), «И да, то и дело цепь» (*are, hāñ, sāñkal hī rah-rah*), «цепь постоянно бьет» (*sāñkal hī rah-rah bajtī hai*). Редупликация со значением дистрибутивности: «И каждый удар моего сердца» (*aur mere hṛday kī dhak-dhak*), «В моих членах поселилась удивительная дрожь» (*mere ang-ang mẽ ajīb ek tharthar*) и т.п. Редупликация со значением множественности: «Внезапно усиливается зеленый блеск» (*chamak-chamak uṭhte haiñ hare-hare achānak*), «оружейная пальба» (*bandūk dhāny-dhāny*) и т.п. Редупликация со значением усиления основного смыслового компонента характерна для прилагательных: «красный туман» (*lāl-lāl kuhṛā*), «правдивая история» (*sach-sach bāt*), «раздельные, далекие» (*alag va dūr-dūr*) и т.п.

Помимо редупликации, в поэме «В темноте» обильно представлены повторы отдельных слов и словосочетаний. Повторы словосочетаний следует отнести к композиционному приему параллелизма. Так, Р.Я. Якобсон в своей статье «Грамматический параллелизм и его русские аспекты» приводит

определение разновидностей «простого параллелизма», предложенное исследователем китайской литературы Дж.Р. Хайтауэром. Хайтауэр «оперирует шестью разновидностями «простого параллелизма»: повторение, синонимия, антонимия: «схождения» (лексическое и грамматическое подобие), «расхождения» (грамматическое, но не лексическое подобие) и «формальные пары» (искусственные сцепления по лексическим значениям без грамматического подобия) (Якобсон Р. Работы по поэтике. С. 101). Уже говорилось, что употребление параллельных конструкций характерно для народной песни. В индийской литературной традиции параллелизм появляется уже в гимнах Ригведы (Елизаренкова Т.Я. Ригведа. Мандалы I-IV. М.: Наука, 1989, Эрман В.Г. Очерк истории ведийской литературы. М.: Наука, 1980. С. 107). Он также характерен для эпических, средневековых и современных произведений. Важно отметить, что Муктибодх, используя параллельные конструкции следует сохранившей свое значение литературной традиции, однако не ограничивается одной или двумя разновидностями параллелизма, что является новаторским приемом.

Повторы слов встречаются как и в рамках одной строфы, так и во всей поэме в целом. Сквозные образы, проходящие через все произведение, создаются при помощи простых повторов. Например, слово *andherā* («темнота») употребляется в поэме 34 раза, *khoh* («пещера») встречается 12 раз, *saḍak* и «*galī* («улица и переулок») 10 и 14 раз соответственно, *bhauānak* («страшный») 13 раз, *bījalī* («молния, электричество») 15 раз, *ātmā* («душа») 15 раз, *abhīvyakti* («выражение») 7 раз и т.д. Среди смысловых, не вспомогательных глаголов чаще всего встречаются глаголы движения: *ghūmnā* («бродить, кружить»), *ānā*, *jānā* («приходить, уходить»). Подробнее о глагольных повторах говорилось в разделе «Действие». Можно предположить, что пользуясь повторами, Муктибодх сознательно ограничивает запас используемых слов, тем самым добиваясь большей многозначности образов и большей интенсивности повествования.

В поэме «В темноте» в большом количестве встречаются параллельные конструкции, с лексически одинаковыми словосочетаниями. Например, в первой строфе произведения повторяется «кто-то» (koī ek), причем это словосочетание занимает разную позицию в разных строках: «Кто-то непрерывно (бродит)», «Заключенный в заколдованной пещере кто-то», «Неотвратимый кто-то». Далее этот повтор трансформируется в «какое-то большое лицо» (koī baḡā chehrā) и в «какая-то фигура» (koī ākr̥ti), и эти два словосочетания употребляются чередуясь, перемежаясь другими строками: «Возникает какое-то большое лицо», «Какая-то неизвестная, незнакомая фигура», «В стекле черно-темных вод какая-то белая фигура», «Какое-то большое туманное лицо разрастается». Этот сначала полный, потом неполный повтор иллюстрирует неспособность лирического героя понять, кто же находится перед ним. В четвертой строфе второй главы повторяется одна и та же группа слов, но в разных комбинациях: tān-dhūn («мелодия»), svar-svarṇ («отзвуки и звуки»), udās-udās dhvani-tarangen gambhīr («грустные и глубокие волны звуков») и gambhīr svar-svarṇ-tarangen («глубокие волны отзвуков и звуков»), udās tān-dhūn («грустная мелодия»). Подобный повтор слов в разных сочетаниях передает меняющееся отношение лирического героя к процессии, которую он видит перед собой.

Одним из заметных видов параллелизма является повторение с сохранением грамматического и лексического подобия: «Его совсем не видно, не видно совсем» (voh nahīn dikhtā, nahīn hī dikhtā), «Нигде никого нет, // Нет никого нигде», (kahīn koī nahīn hai // nahīn kahīn koī bhī) «Снаружи никого нет, нет никого снаружи» (bāhar koī nahīn, koī nahīn bāhar), «Он не придет, не придет совсем» (voh nahīn āegā, āegā hī nahīn), «Куда делся, куда пропал?» (kyā hue, kahān gaye?), «Кто-то начал кричать, кричит кто-то» (ro uṭhā koī, ro rahā koī), «Понимаю, понимаю, человечество наполняю!!» (māntā hūn, māntā hūn, manvātā aḡā hūn), «Он никогда не сидел рядом со мной, // Он никогда не приходил ко мне» (voh mere pās kabhī baiṭhā hī nahīn thā, // voh mere pās kabhī āyā hī nahīn thā). В параллельных конструкциях подобного

типа в первой части дается утверждение, которое затем подтверждается или раскрывается во второй. Можно предположить, что использование подобного приема помогает Муктибодху передать читателю ощущение внутреннего монолога лирического героя, ощущение, будто его мысли бегут по кругу, цепляясь одна за другую.

Еще один тип параллелизма в данном произведении – анафора, с сохранением лексического и грамматического подобия: «Что за биение и в каких венах, // Какая дрожь и в каких сосудах» (koun-sī – koun sī); «Где смысл настоящих мечтаний, // Где загнивающие и раздражающие вещи!» (kahāñ - kahāñ); «Погибла эпоха, // Погиб жизненный идеал!!» (mar gayā ek yug // mar gayā ek jīvanadarś!!); «Теперь ты его ищи, // Распознай его ты!» (usko tū khoj ab // uska tū šodh kar!); «Где бы ни, когда бы ни присутствовал, // В какой бы форме // В каких бы знаках не был представлен» (chāhe jahāñ, chāhe jis... // chāhe jis... // chāhe jin...); «Готовится единомушие, // Готовится критика, // Готовится статья о боли в груди людей» (garhe jāte... // garhī jātī... // garhī jātī...); «Вместе гуляют, вместе живут, // Вместе спят, едят и пьют» (sāth-sāth ghūmte haiñ, sāth-sāth rahte haiñ, // sāth-sāth sote haiñ, khāte haiñ, pīte haiñ). В последнем примере примечательно количество повторов: повтор корня в начале строк и в середине строки, анафора и синтаксически параллельные глагольные конструкции. Разные виды параллелизма используются Г.М. Муктибодхом для того, чтобы подчеркнуть смысл высказывания. В строках, выделяемых подобным образом, видна авторская позиция Муктибодха, который подчеркивает важные для него мысли или идеи.

Гаджанан Мадхав Муктибодх в своих критических работах подчеркивает неизбежность разрыва с предшествующей поэтикой и обращения к новым стихотворным формам (Muktibodh Gajānan Mā. Naye

sāhitya kā saundarya śāstra. Naī Dillī, 2008. P. 82-97). Однако анализ особенностей поэтического языка его поэмы показывает, что на практике он следует подобным утверждениям далеко не всегда: в его поэтическом инструментарии постоянно встречаются трансформированные приемы санскритской поэтики.

Действительно, поэт отказывается от традиционных размеров и прибегает к свободному стиху, как основному принципу создания своего произведения, однако он не полностью отказывается и от рифмы. Рифма, зачастую тавтологическая, играет значительную роль в организации поэтического материала поэмы. Так, рифма в сочетании с обилием параллельных синтаксических конструкций, выделяет из основной массы текста речь «безумца». Рифма приближает язык «безумца» к народной песне, делая этот отрывок непохожим по структуре и звучанию на повествование от лица лирического героя, каким является основная часть поэмы.

Декларируя свой отказ от традиционных поэтических фигур, Г.М. Муктибодх все же насыщает поэму «В темноте» определенными чертами, характерными для «гуны оджас» (как то: сочетанием определенных звуков, избыточным употреблением сложных слов), представляющей собой поэтическое средство создания стилистически маркированной речи. Подобный стиль свойствен героическим произведениям, и это отвечает авторскому замыслу, поскольку в основе поэмы лежит не любовное переживание, а странствие героя, его поиски и преодоление испытаний, которые приводят к духовной трансформации.

Из других приемов Г.М. Муктибодх использует *анжамбман*, разрывая стихоразделом синтаксические связи предложений. В поэме преобладают восклицательная и вопросительная интонации. Избыточное количество восклицательных знаков усиливает стихотворный словораздел, акцентирует эмоциональное напряжение героя. Вопросительные знаки также приходятся на стихоразделы. Многочисленные вопросы выражают, очевидно,

неуверенность лирического героя и его стремление к поиску своего собственного Я.

Анализ композиционных особенностей поэмы «В темноте» показывает, что автор умело сочетает традиционные и новаторские приемы. К традиционным можно отнести различные виды синтаксического параллелизма и повторов, которые встречаются в поэме, т.е. приемы, характерные для фольклорных произведений.

При создании поэмы Г.М. Муктибодх пользуется определенными композиционными приемами, которые осложняют жанровое определение данного произведения. С драматическими жанрами поэму «В темноте» сближают многоголосие и вставные конструкции. Рефрены, в свою очередь, являются композиционным приемом, характерным для лирической поэзии.

В поэме «В темноте» часто встречаются повторы некоторых слов, которые передают ключевые для этого произведения образы. Так, выражение «в темноте», появляющееся уже в заглавии поэмы, задает общий настрой на всем ее протяжении. Стоит отметить, что ряд образов данной поэмы проходит через все творчество Г.М. Муктибодха: изображение улиц и переулков играет важную роль в поэме «Лицо луны кривое», стоячей воды – в стихотворениях «Брахмаракшас» и «Зовущий меня зов», образ тумана, претерпевший значительную трансформацию, является центральным для стихотворения «Деревянный Равана», образ неба, его связь с земным миром, прослеживается в поэме «Лицо луны кривое» и стихотворении «Брахмаракшас». Повторяющиеся образы обеспечивают не только внутреннее единство поэмы, но и связывают ее со всем творчеством поэта.

Глава 3. «Новая поэзия» хинди

3.1 Общие замечания

Творчество и теоретические работы Г.М. Муктибодха во многом определили развитие «новой поэзии» хинди. Другим автором, повлиявшим на это литературное направление, является Агъея, хотя ни он сам, ни индийская критика не относили его к «новым поэтам». Однако есть смысл дать характеристику творчеству Агъеи, поскольку именно он был тем, кто не только объединил будущих «новых поэтов» во второй и третьей «Семерицах струн», но и дал название самому направлению.

Саччидананда Хирананда Ватсьян (Агъея) родился в деревушке Касиа, округ Деориа, штат Уттар Прадеш. В 1930–34 гг. был заключен Британским правительством под стражу за революционную деятельность. В 1943–46 годах участвовал в сражениях Второй Мировой войны. В период с 1930 по 80-е годы работал журналистом на радио и в ряде индийских печатных изданий. Был редактором таких журналов, как «Символ» (1946–52), «Новый Символ» (1973–77) и «Время Новой Индии» (1977–79), являлся идеологом и редактором трех стихотворных сборников «Семерица струн». Агъея преподавал в Джодхпурском университете и Калифорнийском университете в Беркли. Он автор собраний рассказов, путевых заметок и трех романов – дилогии «Шекхар: история одной жизни» (1940, 1944), «Острова на реке» (1951) и «Сами себе чужие» (1961). Из его стихотворных сборников отметим «Миг на зеленой траве» (1949), «О ты, наполненная светом страдания!» (1959), «В скольких лодках – сколько раз» (1960), «Золотистые водоросли» (1966).

Многие исследователи творчества Агъейи утверждают, что он находился под значительным влиянием западной философии и эстетики. Российский индолог Н.В. Гаврюшина считает, что в литературе хинди не было писателя более современного, кто бы так полно усвоил европейскую поэтику. Агъея знакомился с достижениями западноевропейской философской мысли, активно утверждая ее индивидуалистические принципы (Гаврюшина Н.Д. Премчанд и роман хинди XX века. М., 2006. С. 141). Значительное влияние на поэта оказали такие европейские поэты, как Т.С. Элиот и Эзра Паунд, а также философы-экзистенциалисты А. Камю и Ж.П. Сартр. Люси Розенштайн также отмечает, что на творчество Агъейи повлияла и философия дзен-буддизма: ряд его стихотворений являются мистическим переживанием «подлинных» моментов (например, «Зимний закат», «Деревня ночью», «Нанда Деви 14» и т.д.). Агъея придает огромное значение тишине: «Поэзия не в языке и даже не в словах – она в тишине между словами» (Rosenstein Lucy, *New poetry in Hindi*. P.17). Однако надо отметить, что обращаясь к мотивам и образам, характерным для западной модернистской поэзии, поэт творчески перерабатывал их, объединяя с традиционными индийскими.

Категория времени является одной из основных для понимания творчества поэта. Для Агъейи существует только один временной отрезок – миг. Время в его поэтическом творчестве – не линейный и даже не циклический процесс (характерный для традиционного индуистского восприятия). Эта концепция представлена им в стихотворении «Миг на зеленой траве» (Агуея. *Harī ghās par kṣaṇ bhār. Nāī Dillī: Pragatī Prakāśan, 1949. P.59-64*). Символ «мига» заимствован Агъеей из западной экзистенциалистской литературы. «Миг» – это отображение идеального времени, конкретного момента бытия, наполненного приметами идеального пространства: «лодка, плывущая по реке», «развалины храма», «пыльный полужнакомый запах акаций», обожженное солнцем лицо возлюбленной с прилипшими к нему прядями волос. В качестве символа идеального

пространства в этом стихотворении выступает «зеленая трава», куда лирический герой зовет присесть свою любимую. «Зеленая трава» в этом стихотворении – это зримая примета нетронутой природы, которая противопоставляется городу: «На миг забыть шум города».

Категория места в произведениях поэта тоже чаще всего связана с природой. Для Агъейи, как и для поэтов-романтиков, природный пейзаж – это отражение человеческих чувств. Так, один из самых известных индийских критиков-прогрессивистов Рамвилас Шарма прямо относит Агъю к продолжателям поэтической традиции чхаявада (Šarma Rāmvilās. *Naūī kavitā aura astitvāvad. Naī Dillī: Rājkaṃal Prakāšan, 2003. P. 67*). Агъея зачастую пользуется тем же образным языком, обращается к традиционным религиозно-философским символам. Так, капля в его произведениях – символ человеческой души, неотделимой от Брахмана, предстающего в образе океана:

Я увидел

Внезапно капля

Оторвалась от морской пены –

На миг она окрасилась

Огнем закатного солнца (Vidyānivās Mishra. *Agyeya. Pratinidhi kavitāḥ evaṃ jīvan-parichay. Dillī: Rājpal and Sons, 1999. P. 47*).

Одним из самых известных стихотворений этого автора является «Острова на реке». Помимо этого произведения Агъея создал также одноименный роман. Для западного авангарда образ «островов на реке» является символом некоторой неподвижной точки среди быстротечного бытия. Эти острова являются одновременно и символом идеального, стерильного бытия, в котором отсутствует временной континуум и какие-либо приметы повседневного бытия (Сенкевич А.Н. *Общество. Культура. Поэзия. С.51-52*). В стихотворении Агъейи острова символизируют не идеальное бытие, а саму личность, тогда как река, на которой они расположены – непрерывный поток бытия. Острова постоянно меняются с

течением времени и под давлением внешних обстоятельств: «Мы согласны. Превратившись в песок. // Снова превратимся мы. Родимся мы. Где-нибудь снова укрепимся. // Где-нибудь снова обретем новую индивидуальность. // О мать, придай нам снова облик» (Vidyānivās Mishra. Agyeya. Pratinidhi kavitaḥ evaṁ jīvan-parichay. P. 91). А.Н. Сенкевич так комментирует творчество поэта: «Концепция личности, как самодовлеющей единицы, была воспринята Агьеем из западной литературы и философии, а ее понимание как части Prakṛiti, развивающейся только на основе взаимодействия с природными феноменами прежде всего обусловлено влиянием индийской традиции» (Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия. С.53).

В своем творчестве Агьея, подобно другим представителям «новой поэзии», также обращается к современным ему историческим событиям. Одним из наиболее ярких стихотворений, проникнутых антивоенным пафосом, является «Хиросима» (Vidyānivās Mishra. Agyeya. Pratinidhi kavitaḥ evaṁ jīvan-parichay. P. 77). Природные образы здесь получают устрашающую трактовку: «Однажды внезапно // Солнце возникло // Не на горизонте // А в центре городской площади»; «Одномоментный и восход, и закат // Сжатый в один сияющий миг // Ослепительный полдень». Это солнце губительно и враждебно, потому что оно «создано человеком» и «превращает человека в пар, в ничто».

Западная модернистская поэзия повлияла на творчество Агьеи не только в плане содержания, но и в плане выражения. Как и Муктибодх, как и следующие по его стопам представители «новой поэзии» хинди, он уже не обращается к традиционным санскритским размерам. В своих поэтических произведениях автор отдает предпочтение свободному стиху. Агьея главным образом экспериментирует с формой, создает ряд стихотворений, стилизованных под хокку: «Луна второго дня светлой половины месяца», «Рыба», «Цветы сливы», «Купание в горячем источнике» (Там же. С. 92–93). Агьея единственный из всех поэтов, рассматриваемых в данной работе, кто дробит стихотворную строку на несколько предложений. Например, в

стихотворении «Острова на реке»: «Если нас унесет течением, то нас не будет. // Не сможем укрепиться. Будет наводнение. Погибнем. Переживем. Нас унесет течением». Такой прием позволяет создать уникальный прерывистый ритм стихотворения. Агьея обращается к новым способам графического оформления стихотворений, делая отступы, которыми иногда оформляет отдельные строки, а иногда целые строфы. Например, в стихотворении «Рыба»:

Выпрыгнула рыба
Будто сердце воды
Задрожало.

Помимо таких новых приемов, автор обращался к традиционным: звукописи, аллитерации и синтаксическому параллелизму. Так, в стихотворении «Я там» (Vidyānivās Mishra. Агьея. Pratinidhi kavitaṅ evaṁ jīvan-parichay. P. 80–83) вторая строфа построена при помощи лексической анафоры: «Тот, кто погоняет ослов, // Тот, кто разжигает печь, // Тот, кто чистит отходы». Четвертая строфа этого же стихотворения состоит из параллельных строк с грамматическим подобием: «Если я вера // То я сила вечного подъема; // Если я страдание // То я труп освобождения». Похожим образом будет построена и 8 строфа в стихотворении «В этом мертвом городе» С. Д. Саксены.

Завершая обзор основных особенностей стихотворений Агьеи, необходимо отметить, что его творчество в значительной степени определило вектор развития современной литературы хинди в целом и поэзии хинди в частности.

При изучении «новой поэзии» неизбежно возникает проблема выбора авторов, чье творчество наиболее ярко иллюстрирует основные тенденции этого направления. Исследователи «новой поэзии» сходятся во мнении по поводу значимости творчества Агьеи (определяя его как поэта-эксперименталиста) и Муктибодха, признание которого как раз и пришлось на время расцвета этого литературного направления. Среди индийских,

западных и отечественных исследователей нет единого мнения, кого же из поэтов, кроме двух упомянутых, следует отнести к ярким представителям «новой поэзии». Бейджанатх Синхал, автор «Истории 'новой поэзии'» относит к «новым поэтам», наряду с Агьеем, Муктибодхом и Гириджакумаром Матхуром, всех участников второй и третьей «Семерицы струн». Составители «Оксфордской антологии современной индийской поэзии» Винай Дхарвадкер и А.К. Рамануджан приводят переводы стихотворений Джйотиши Милан, К. Нараяна, Р. Сахая, С.Д. Саксены, Кедарнатх Синха, Шамшера Бахадура Синха и Шриканта Вармы. Люси Розенштайн в свою антологию «Новая поэзия хинди» включает таких авторов, как Ш.Б. Синх, Р. Сахай, Кедарнатх Синх, К. Нараян и С. Д.Саксена, а также четырех женщин: Шакунту Мадхур, Амриту Бхарати, Канту и Дж. Милан. Питер Гаэффке в своей книге «Литература хинди XX века» упоминает таких поэтов, как Гириджакумар Матхур, Балкришна Рав, Джагдиш Гупта, Бхаратбхушан Агравал, Кедарнатх Агравал, Нареш Метха, Тхакурпрасад Синх, С. Д. Саксена, Дхармавир Бхарати, К. Нараян и К. Синх. А.Н. Сенкевич в своих работах отмечает следующих авторов: Р. Сахая, С. Д. Саксену, Шриканта Варму, Кайлаша Ваджпея, Ш. Б. Синха, Падмасинха Шарму, Камлеша, Раджива Саксену, Винода Кумара Шуклу, Вишну Кхаре и Ашока Ваджпея. Как видно из этого перечня поэтов, составители антологий включают тех или иных авторов, пользуясь преимущественно собственными литературными предпочтениями.

В данной работе будет представлено творчество таких поэтов, как Шамшер Бахадур Синх, Рагхувир Сахай, Сарвешвар Даял Саксена, Кедарнатх Синх и Кунвар Нараян. Такой выбор обусловлен тем, что все эти авторы публиковались во второй и третьей «Семерицах струн» (сборниках которые относились к «новой поэзии»), и впоследствии продолжали активную творческую деятельность. По словам Рамвиласа Шармы, «новая поэзия» в значительной степени является поэзией, создаваемой мужчинами (Śarma Rāmvilās. *Nayī kavitā aura astitvāvad*. P. 41), поэтому в данную выборку

женщины-поэтессы не входят. Однако это не значит, что их творчество не заслуживает отдельного изучения.

Шамшер Бахадур Синх (1911–1993) родился в городе Дехрадун, штат Уттар Прадеш. Закончил Аллахабадский Университет. Свои работы он создавал как на языке хинди, так и урду. Работал библиографом с материалами на хинди, урду и персидском языках. Ш.Б. Синх является автором более 15 книг, среди которых сборники эссе, зарисовок, рассказов и стихотворений. За стихотворный сборник «Я еще не весь вышел» (1975) он был награжден Индийской Литературной Премией. В данной работе будут использованы стихотворения «Солнечный свет перед зеркалом в хижине», «Возлюбленная», «Ты меня заставила» (Электронный ресурс KavitaKosh).

Рагхувир Сахай (1929–1990) родился в Лакхнау, там же получил образование. Работал журналистом и редактором в Нью Дели в таких изданиях как: «Символ» (1951–52), «Мечта» (1957–58), еженедельнике «Динман» (1971–82), а также был специальным корреспондентом Всеиндийского радио (1959–1963). В 1951 году состоялся поэтический дебют Р. Сахая: его произведения были включены в сборник «Вторая семерца струн». Всего этим автором было опубликовано более 10 книг, из которых выделяются три поэтических сборника: «Против самоубийства» (1967), «Смейся, смейся, спеши смеяться» (1975), «Несколько адресов, несколько писем» (1989). Рагхувир Сахай является также автором ряда эссе, рассказов и перевода пьесы Шекспира «Макбет» на хинди. Для анализа в данной диссертационной работе были выбраны следующие его произведения: «Весна», «Наша Хинди¹⁹», «Рамдас», «Смейся, смейся, спеши смеяться», «Новый смех», «Деловые люди», «Сегодня снова», «Война рыб и людей» и «Память воды» (Электронный ресурс KavitaKosh).

¹⁹ В данном случае в названии присутствует игра слов: в языке хинди слово «язык» (bhāṣā) женского рода. И хинди предстает в облике главной героини стихотворения. Чтобы передать эту деталь, было решено в русском переводе превратить «хинди» в женское имя.

Сарвешвар Даял Саксена (1927–1984) родился в небольшом городке Басти, штат Уттар Прадеш. Он получил образование в Аллахабадском университете, после которого работал помощником режиссера Всеиндийского радио. С.Д. Саксена принимал участие в издании еженедельника «Динман», затем какое-то время был редактором детского журнала «Пыльца». Он написал около двадцати книг, среди которых не только стихи, но и рассказы, пьесы и романы. Из стихотворных сборников индийские критики отмечают «Река Куано» (1974) и «Боль джунглей» (1976). В этой работе будут рассмотрены поэма «Река Куано» (Saxenā Sarveśwardayāl. *Kuāno Nadī. Nāī Dillī: Rājkamal Prakāśan*, 2005. P. 11), первая из цикла поэм в одноименном сборнике, стихотворения «В этом незнакомом городе», «Город», «В этом мертвом городе», «Пять городских символов» (Saxenā Sarveśwardayāl. *Kavitāē – 2. Nāī Dillī: Rājkamal Prakāśan*, 1978. P. 37, 42, 44, 63).

Кедарнатх Синх (1934) родился в деревне Чакиа, штат Уттар Прадеш. Получил образование и ученую степень в Хинду Университете Бенареса, в дальнейшем преподавал хинди в различных колледжах и университетах страны. Является автором нескольких критических работ по современной литературе хинди, а также ряда стихотворных сборников, в который входят такие книги, как «Земля созревает» (1980) «Избранные стихотворения» (1985) и «Журавли в засуху» (1988). В работе будут представлены следующие стихотворения Кедарнатх Синха: «Журавли в засуху», «Увидев Гангу после большого перерыва», «Нож на кухне», «Медленно», (Singh Kedārnāth. *Akāl men Sāras. Nāī Dillī: Rājkamal Prakāśan*, 1996. P. 22, 36, 66, 68) «Бенарес», «Базар», «Тигр б» (Электронный ресурс *Kavitakosh*).

Кунвар Нараян (1927) родился в Фаизабаде, штат Уттар Прадеш. Получив образование в Лакхнау, остался там жить и занимался бизнесом. Был одним из редакторов ежемесячного журнала «Новый Символ» в период с 1975 по 1978 год. Кунвар Нараян является автором и прозаических и поэтических произведений. Индийские критики выделяют в его поэтическом

наследии поэму «Покоритель своего 'Я'» (1965), основанную на сюжете из упанишад²⁰, и сборник «Перед нами» (1979). Для анализа выбраны следующие его стихи: «Последняя вершина», «Последняя поездка», «Звонок», «Один удивительный день», «Меня плакаты», «Болезнь любви» (Электронный ресурс KavitaKosh).

Большую часть произведений, рассматриваемых в этой части диссертации, можно отнести к жанру лирики, любовной или гражданской. Должны быть, однако, особо отмечены поэма С.Д. Саксены «Река Куано» и стихотворения «Базар» и «Тигр б» Кедарнатха Синха. Поэму «Река Куано», как и поэму Г.М. Муктибодха «В темноте», можно отнести к жанру лиро-эпических произведений, поскольку в ней собственно душевным переживаниям лирического героя уделяется совсем мало места, большую часть в ней занимают описание картин быта обитателей городка Басти, родного селения автора. Ритм поэмы неспешный, близкий к повествовательному. Агъейя, комментируя творчество С.Д. Саксены в целом, утверждает, что его произведения, написанные разговорным языком, обладают, скорее, прозаическом ритмом, и тем самым, им не хватает красоты (Agyeya. *Tīsrā Saptak*. Dillī: Bharatiya Gyanpith, 1996. P. 241).

Особенностью стихотворений Кедарнатха Синха является то, что они написаны в форме диалогов. В этих диалогах собеседники либо скрываются за маской сказочных персонажей, как в стихотворении «Тигр б», которое является частью цикла стихотворений, входящих в сборник «Тигр»; через образ тигра здесь раскрывается современная автору сложная действительность. Этот образ служит явной отсылкой к историям из «Панчатантры» (Rosenstein Lucy, *New poetry in Hindi*. P.87). В этом стихотворении тигр беседует с лисой о том, что такое грусть. В диалогах второй собеседник может быть не обозначен вовсе, как, например, в

²⁰ В основе данной поэмы лежит история из Ктаха упанишады о мальчике Начикете, который узнал от бога смерти Ямы о природе своего истинного «Я», неотделимого от Брахмана, высшей духовной субстанции.

стихотворении «Базар», или является как альтер-эго самого лирического героя, божеством или просто его другом.

Прежде чем перейти к анализу произведений, созданных в русле «новой поэзии» хинди, руководствуясь предложенной автором работы концепцией единства в них времени, места и действия, следует особо сказать об особенностях творчества Шамшера Бахадура Синха. Его произведения относятся исключительно к жанру лирики, поэтому для них эти три категории не всегда являются структурообразующими.

3.2 Специфика реализации принципа «трех единств» в «новой поэзии»

хинди

3.2.1 Время

В большей части стихотворений, созданных в русле «новой поэзии» хинди, не задается четких временных координат, и нет такого, чтобы действие разворачивалось только в течение одного дня, как это происходит в поэме «В темноте» Г.М. Муктибодха. Временные рамки у «новых поэтов» чаще всего размыты и ограничены указанием на время суток или время года.

Упоминание времен года отличает произведения «новых поэтов» от произведений Г.М. Муктибодха. Авторы описывают весну (в одноименном произведении Рагхувира Сахая и в стихотворении «Бенарес» Кедарнатха Синха), лето (засушливый сезон в «Журавлях в засуху») и осень (в стихотворении «Бледный вечер» Шамшера Бахадура Синха).

Концепция цикличности времени нашла отражение в стихотворении Сарвешвара Даяла Саксены «В этом мертвом городе». Лирический герой бродит в нем «день и ночь», а потом оказывается раздавленным огромным колесом времени: «Огромное колесо времени // Катится // И на каком-то склоне // Оставляет меня, раздавленного».

«Новые поэты» хинди в своих произведениях, как и Г.М. Муктибодх в поэме «В темноте», описывают обстоятельства современной им политической и культурной жизни. Их поэзия, как никогда прежде, смыкается с политикой, в их творчестве возникают актуальные темы – социальное неравенство, семейственность в политике, проблемы развития демократического общества (Сенкевич А.Н. Основные тенденции развития «Новой поэзии» // Художественные направления в индийской литературе XX века. Поэзия хинди. С. 250).

Современная Рагхувир Сахай общественно-политическая жизнь отражена в его стихотворении «Новый смех», где присутствует толстый председатель какого-то общества, журналисты, задающие вопросы: «Что случилось с социализмом?». Автор показывает, что среди политических лидеров его времени большинство является выходцами из брахманских семей: «Когда встретишь Тивари, смейся, потому что ты тоже Тивари // Когда встретишь Шарму, смейся, потому что он тоже Тивари²¹». Рагхувир Сахай символически отражает состояние демократии в индийском обществе в стихотворении «Война рыб и людей»: «Консервированная рыба является символом нашей демократии // Доступная всем вместо свежей рыбы».

Упоминание исторических фигур характерно только для двух авторов – Кедарнатха Синха и Кунвара Нараяна. В стихотворении К. Синха «Бенарес» упоминается Тулсидас, средневековый индийский поэт, автор «Рамачаритаманаса», поэмы на языке авадхи, посвященной деяниям Рамы. К. Нараян в своем стихотворении «Болезнь любви» перечисляет культуры, которые лирический герой «хотел бы ненавидеть». Тем самым автор показывает настроение современного ему северо-индийского общества, с его неприязнью к англичанам, мусульманам, сикхам и жителям индийского юга. Однако в душе героя на самом деле нет ненависти, в каждой вышеперечисленной культуре есть выдающийся деятель, от чего голова героя «склоняется сама по себе». Это Шекспир, Мирза Галиб (1797–1869),

²¹ Фамилии Тивари и Шарма принадлежат членам самых высших брахманских каст.

знаменитый индийский поэт, писавший на фарси и урду, Гуру Нанак (1469–1539), основатель религии сикхизма, Камбан, автор тамильской версии «Рамаяны», живший в VII веке, Дикшитар и Тьягараджа, известные карнатакские музыканты.

Особое место, как примета современной авторам эпохи, в творчестве ряда «новых поэтов» занимают стихотворные обращения к поэтам-современникам или предшественникам. Эти стихотворения носят либо полемический, либо панегирический характер. К полемическим следует отнести стихотворение «Вспоминая поэта Ниралу» Кедарнатха Синха, в котором автор использует заглавную строку стихотворения «Жизнь продолжает болеть» (Электронный ресурс KavitaKosh) Сурьяканта Трипатхи «Ниралы»²². Стихотворение Ниралы наполнено природным символизмом, в то время как Кедарнатх Синх обращается к образу из повседневной действительности – к швее, распарывающей свое шитье. Нирале же посвящено стихотворение «Нирала» (Электронный ресурс KavitaKosh) Шамшера Бахадура Синха, но оно носит панегирический характер, и автор говорит в нем о той значительной роли, которую сыграл для него великий поэт Нирала. «Прикосновение» (Saxenā Sarveśwardayāl. Kavitaē – 2. P. 40) С. Д. Саксены посвящено памяти Майтхилишарана Гупты²³, и в нем автор символически описывает встречу со старым поэтом: «До сих пор теплится // Прикосновение к моему плечу // Старый гусь // Потеря клювом»²⁴. Одним из самых известных панегирических произведений является «На смерть Муктибодха» Саксены (Saxenā Sarveśwardayāl. Kavitaē – 2. P. 41). В нем автор пишет о значении фигуры Г.М. Муктибодха для всех последующих поколений поэтов:

Твоя гибель

²² Сурьякант Трипатхи «Нирала» (1896 – 1961) – один из основоположников индийского романтического течения «чхаявад».

²³ Майтхилишаран Гупта (1886–1964) – выдающийся индийский поэт эпохи индийского Просвещения, автор поэмы «Сакет».

²⁴ В индийской поэзии распространен образ влюбленных гусей, которые трутся друг о друга шеями (Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия. С.130)

Это гибель для всех нас.
Нет... нет...
Мы все еще живы
А ты живее всех живых среди нас.
Откуда иначе приходят эти волны
Которые бьются о наши ребра
И разбиваются
И превращают нас
В тебя.

3.2.2 Место

Особенностью «новой поэзии» является то, что некоторыми авторами создаются произведения, привязанные к индийскому ландшафту. В отличие от поэтов-чхаявадинов, которые стремились отобразить окружающий пейзаж в максимально отвлеченной манере, «новые поэты» стремились сделать предметом изображения в своей поэзии окружающий их реальный мир, и поэтому описывали важные для них места и города. Сарвешвар Даял Саксена создает целый цикл поэм, посвященных реке Куано (с тем же названием) и городку Басти, где он родился. В другом его стихотворении «Пять городских символов» перед читателем предстают города Дели, Бенарес, Аллахабад, Лакхнау и Басти – также значимые места в жизни поэта. Кедарнатх Синх посвящает несколько стихотворений городу Бенаресу, в котором он учился, и реке Ганге. У Кунвара Нараяна есть позднее стихотворение, написанное в 1992 году, посвященное событиям в Айодхье²⁵.

Даже в тех стихотворениях, в которых нет конкретного указания на индийский пейзаж, действие разворачивается в городе, в доме или около воды. Перенесение место действия из деревни в город является одной из

²⁵ В 1992 году в городе Айодхья индийские националисты разрушили мечеть, стоявшую, предположительно, на месте рождения индуистского бога Рамы.

самых характерных черт «новой поэзии» хинди. Возникновение этого направления приходится на тот период времени, когда в Индии начинает разрушаться традиционный уклад жизни, патриархальные обычаи деревни вытесняются городскими нормами. Главным героем этого литературного направления становится городской житель. «Новая поэзия» отражает этот сложный процесс перехода человека от одного уклада к другому, его трудную адаптацию к новым условиям и новым человеческим отношениям (Сенкевич А.Н. Основные тенденции развития «Новой поэзии» // Художественные направления в индийской литературе XX века. Поэзия хинди. С. 259).

Каким предстает город в произведениях новых поэтов? В творчестве Сарвешвара Даяла Саксены он занимает центральное место. Ему посвящены следующие стихотворения: «Город», «В этом незнакомом городе», «В этом мертвом городе», «Пять городских символов» и поэма «Река Куано». «Пять городских символов» отличается парадоксальностью образов и своей композицией, о которой речь пойдет далее. Л. Розенштайн так комментирует это стихотворение: «Саксене удалось передать атмосферу каждого города всего лишь несколькими, но очень четко подмеченными чертами: мимолетное ощущение непростой смеси изысканного мусульманского прошлого Дели и его прагматичного, капиталистического настоящего; былая слава утонченной навабской культуры Лакхнау; древняя история и религиозная атмосфера Бенареса, которую подчеркивает достаточно свободное использование бханга²⁶; связь Аллахабада с обеими Гангами (небесной и земной), на слиянии которых он расположен, и атмосфера его знаменитой «Кофейни», популярной у индийской интеллигенции в середине XX века» (Rosenstein Lucy, *New poetry in Hindi*. P.73). Каждый город описывается через развернутую синекдоху: Дели сравнивается с картонной коробкой, «разрисованной потекшими красками», в которой лежит «перстень с фальшивыми бриллиантами, завернутый в чек со стоимостью настоящих»;

²⁶ Бханг – трава, из которой изготавливают наркотические напитки

Бенарес – с амулетом «висящим на очень старой нитке», который «открывается с одной стороны и превращается в хранилище для бханга». С помощью подобных сравнений автор показывает, как обесценилось некогда блестящее прошлое этих городов. Описывая проблему произошедшей трансформации этих мест, автор прибегает к образам из повседневной жизни человека: «пустой флакон из-под духов с гниющей пробкой», «зеркало, покрытое толстым слоем пыли». Подобный прием будет встречаться и в произведениях других «новых поэтов».

Стихотворения «Город», «В этом незнакомом городе», «В этом мертвом городе» пропитаны общей идеей враждебности городской среды человеку. А.Н. Сенкевич пишет, что главный герой первых двух стихотворений – «маленький человек», попавший из деревни в город. Он оказывается между двух миров: современным городским и патриархальным деревенским, и места ему нет ни там, ни там (Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия. С.124). В «Городе» жизнь также описывается через, казалось бы, малозначимые детали: «забытые в гостинице носовые платки», «счета и автобусные билеты». Прошлая, деревенская жизнь ощущается по косвенным признакам: через «запах свежих специй, поселившийся в ладонях», ботинки, которые герой хотел бы сбросить. Враждебность города по отношению к лирическому герою в стихотворении «В этом незнакомом городе» задается уже с первых строк: «С четырех сторон // Видно, как взрывают улицы динамитом» и «Резкий запах горелого пороха // Преследует меня со всех сторон». Встревоженное состояние героя передается через окружающий его пейзаж: он будто бы попал не в «незнакомый город», а на войну. Он выбирается за пределы города и видит его со стороны словно бы объатым пламенем: «Далеко, в бесчисленных домах // Незнакомый свет // Будто искра разгорается». В следующем стихотворении того же автора, «В мертвом городе», негативная атмосфера достигает своего пика. В этом городе все мертво: «Вода в каждом колодце сгнила // Каждое озеро полно дохлой

рыбы», «Повсюду встречаются двери // Или закрытые // Или распахнутые будто мертвые зрачки».

В поэме «Река Куано» Сарвешвар Даял Саксена описывает город Басти, в котором он родился. Герой поэмы, перебравшись жить в Дели, продолжает вспоминать свою родину: «Улицы Дели кажутся рекой Куано». Поэма носит повествовательный характер, в ней нет ни неожиданных сравнений, ни ярких образов. Возможно, автор специально делает повествование таким монотонным и однообразным, чтобы передать однообразную и печальную жизнь города: «Очень бедное это место, Басти»; «На берегу этой реки // Ни ярмарка не проводится // Ни омовений в новолуние»; «У этой реки // Нет никакой связи с городом».

Город играет значительную роль и в произведениях Кедарнатха Синха. Он упоминается в стихотворении «Журавли в засуху»: птицы в поисках воды пролетают над городом. В этом произведении город является частью пространственной оппозиции: верх-низ. Вверху «журавли медленно закрыли все небо» и «их крики наполнили весь город», находящийся внизу. Журавли занимают значительное место в индийской культуре: они почитаются в северных частях Индии, считаются символом семейного счастья. Появление журавлей является приметой хорошего урожая. В этом стихотворении, с одной стороны, журавли – это часть живой природы (пракрити), с другой стороны, их существование связано с небесами, обителью богов. Описание города в этом стихотворении нет, автором передается то, как город воспринимают птицы, которые «не знали, что внизу живут люди // Зовущие их журавлями». Улетая, птицы «Один раз обернулись в сторону города // Неизвестно, что было в их взгляде // Жалость или отвращение». Город описывается и в другом стихотворении этого автора «Бенарес». Примечательно смешение реального и ирреального миров в этом стихотворении. Так, например последний камень гхата Дашашвамедх²⁷ «стал более мягким», а привязанные к берегу лодки вместе с «деревянными

²⁷ Дашашшвамедх – главный гхат Бенареса, на котором проводятся ежевечерние службы.

сандалиями Тулсидаса²⁸» остаются на том же самом месте «сотни тысяч лет». Кедарнатх Синх сравнивает Бенарес с «вечным трупом», который ежедневно «Несут на плечах // Из темного переулка // В сторону сияющей Ганги». Стоит отметить, что в этом стихотворении ирреальный мир проникает в мир реальный, а не наоборот, как это происходит в поэме «В темноте» Г.М. Муктибодха. Пересечение этих двух миров происходит и в стихотворениях Кунвара Нараяна и Шамшера Бахадура Синха.

Еще одно важное для Кедарнатха Синха место действия – базар. В одноименном стихотворении автора представлен диалог, в котором лирического героя зовут на базар. Он спрашивает: «Что есть на базаре?», – и получает ответ: «Пыль». Герой снова спрашивает: «А что в пыли?», – на что ему отвечают: «Народ». Герой вместе с собеседником приходят на базар «в поисках пыли и народа», однако не обнаруживают там «ни пыли, ни народа»: «Всех вымели». По поводу тематики этого произведения А.Н. Сенкевич пишет следующее: «В этом стихотворении – сатира на мероприятия, проводимые в 1969 году индийским правительством по ликвидации нищеты... самых обездоленных индийцев с помощью полиции выслали из крупных городов» (Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия. С.194).

Городская улица – главное место действия в стихотворении «Рамдас» Рагхувира Сахая. Стихотворение начинается со строк: «Улица широка, а переулок узок», по этой улице медленно идет «маленький человек» – Рамдас, «которому сказали, что в этот день он будет убит». Улица полна людьми: «... на улице были все // Молчаливые и безоружные // Все знали, что в этот день он будет убит». На этой улице и происходит убийство Рамдаса. Индийский критик Суреш Шарма следующим образом комментирует это стихотворение: «В этом произведении без прикрас описывается, как трагически проходит жизнь Рамдаса, включенная в полуфеодальную, полукапиталистическую

²⁸ Деревянные сандалии в этом стихотворении имеют символическое значение: с одной стороны – это реликвия, которая хранится в храме около Тулсигхата в Бенаресе (считается, что они принадлежали самому Тулсидасу), с другой стороны они являются отсылкой к «Рамаяне» – именно деревянные сандалии поместил Бхарата на трон на время изгнания Рамы.

социальную структуру» (Śarma Sureś. Raghuvīr Sahāy kāvīkarma. Delhi: 1981. P. 109). Это замечание позволяет предположить, что улица здесь символизирует трагическую жизнь главного героя. Подобный символизм можно наблюдать и в творчестве непальских «новых поэтов».

В стихотворении Кунвара Нараяна «Меня плакаты» местом действия также является город. Однако об этом прямо не говорится: все пространство этого произведения сужено до «ветхой стены», на которой «новые цветные плакаты // Прежде чем выцветут // Постоянно меняются». Яркие плакаты разительно контрастируют с ветхой стеной. Этот контраст усиливается в последних строках стихотворения: постоянно меняет плакаты за гроши один и тот же «тихий, грустный мальчик». И вся жизнь города, а вместе с ним и индийского общества передается в описании этих плакатов:

Иногда красавица, купающаяся в пене мыла «Лирил»,
Иногда дети, здоровеющие от масла «Далда»,
Иногда удобрение «ИФКО», обещающее обильный урожай,
Иногда специи «Садабахар» для пана²⁹,
Иногда деревенский житель в тюрбане на велосипеде «Атлас»,
Иногда обещающий дождь богатства
Бог Кубера, сложивший руки.

Примечательно, что все марки, упоминаемые в данном стихотворении, являются реальными, а товары находятся в употреблении до сих пор.

В ряде стихотворений главным местом действия является дом. Так, в стихотворении «Наша Хинди» Рагхувира Сахая описывается домашний быт Хинди, «новой жены вдовца»: «все, что нужно для счастья женщины – в доме». Домашнее хозяйство автор изображает следующим образом: «Заброшенный сад, несколько комнат, что будто клетки одна в другой // Засаленные подушки на кровати, мятая одежда на стульях // Звенящее стекло на полу // Грязное белье на вешалках, которое нужно забрать и постирать в

²⁹ Пан – традиционная для Индии жвачка, дающая легкий наркотический эффект. Состоит из листьев бетеля, ореха арека, специй и извести.

колодце//...//Темнота и пять килограммов золота в самой дальней комнате». Через предметы обихода, через предельно реалистичное описание окружающей действительности поэт на самом деле рисует образ не только неряшливой хозяйки, но и дает оценку состоянию государственного языка хинди. Подобное уподобление языка неопрятной женщине вносит в стихотворение элемент абсурда, поскольку через персонажей, предметы и явления реального мира описывается более общее понятие – язык.

В стихотворении «Нож на кухне» Кедарнатха Синха автор привлекает внимание к ножу, который «после того, как порезал кучу овощей // На голом полу // Молча лежит». Лирический герой сравнивает нож с усталым рабочим: «Словно после работы // В тени акации // Отдыхает рабочий».

Что же касается явлений природы, то в творчестве «новых поэтов» они зачастую наделяются человеческими чертами. Это наблюдается в стихотворениях «Солнечный свет в комнате» Кунвара Нараяна и «Солнечный свет перед зеркалом в хижине» Шамшера Бахадура Синха. В стихотворении Кунвара Нараяна описывается интерьер обычного дома: двери, столы, стулья, газеты, кувшин с водой, ручка на столе, постель. Однако главными действующими лицами являются ветер, солнечный свет и дверь. Порыв ветра предстает на одном смысловом уровне, на другом – семейная ссора. В стихотворении Ш.Б. Синха перед читателем предстает «солнечный свет перед зеркалом хижины», «занавеси из прозрачного света... в тихом дворе». Свет также наделяется характеристиками активного деятеля. В предшествующей поэтической традиции пейзаж, окружающая действительность отражали, скорее, внутренний человеческий мир, а теперь в «новой поэзии» не человеческие эмоции сравниваются с явлениями природы, а явления природы наделяются человеческими эмоциями. Благодаря этому происходит проникновение природы в социальный мир.

Подобное смешение планов реального и ирреального в той или иной степени характерно для большинства «новых поэтов» хинди (за исключением, пожалуй, Сарвешвара Даяла Саксены). Так, в стихотворении

«Последняя поездка» Кунвара Нараяна описываются небеса, как промежуточное место, куда, поднимаясь по лестнице, попадает любопытный, «подавший прошение о переводе в рай». Небеса – это своеобразный аэропорт, в котором стюардесса отправляет человека «в украшенную комнату отдыха», где просит подождать, поскольку «воздушная колесница Куберы³⁰ // Вот-вот прибудет». Далее следует объявление с приглашением «тем, кто отправляется в последнюю поездку // Занять свои места». Человек занимает свое место и читает на светящемся экране надпись: «Пожалуйста, ожидайте взрыва». В этом стихотворении реальное описание аэропорта тесно переплетается с фантазийным, или ирреальным миром, в котором в качестве самолета предстает колесница бога Куберы, а для того, чтобы попасть в рай, необходимо быть взорванным.

Помимо города и дома, в стихотворениях иногда упоминаются места, относящиеся уже к природному ландшафту: река и океан в стихотворении «Война рыб и людей» Рагхувира Сахая, горы, и густые джунгли в стихотворении «Последняя вершина» Кунвара Нараяна, пещера, река и деревья в стихотворении «Ты меня заставила» Шамшера Бахадура Сингха.

3.2.3 Действие

В творчестве «новых поэтов» значительное место занимают попытки передать внутренний мир человека, его душевное состояние, не прибегая при этом к отвлеченным образам и понятиям. В первую очередь хотелось бы остановиться на внутренних действиях и состояниях, передающих чувства: смеяться, ненавидеть, грустить, испытывать жалость.

Смех, как эмоциональное состояние человека, характерен для произведений Рагхувира Сахая; ему посвящены два стихотворения: «Смейся, смейся, спеши смеяться» и «Новый смех». Это не тот чистый и искренний смех, который вызван весельем, а маска, за которой может спрятаться

³⁰ Кубера – бог богатства в индийской мифологии.

человек: «Смеясь, не давай никому понять, над чем смеешься». Смеяться можно над совершенно несмешными вещами: «И смейся в тех случаях // Когда это неизбежно // Когда сильно бьют бедняка // Никто ничего не может сделать // Кроме этого бедняка // И он тоже смеется». В этом стихотворении Рагхувира Сахая смех злой, он скрывает настоящие человеческие чувства. В стихотворении «Новый смех» смеются уже не бедняки, смеется «председатель какого-то общества», смеются «представители двадцати больших газет». И опять, это не искренний, не веселый смех: «Это какой-то новый смех // Раньше в Индии открытый смех не был полон злой насмешки». Через мотив смеха автор передает истинное отношение к властимущим, которые «смеются, широко раскрыв рот».

Однако в стихотворениях Шамшера Бахадура Синха смех героев искренний: в стихотворении «Солнечный свет перед зеркалом хижины» солнечный свет, подобно девушке, «смеется» (hans rahī hai), «улыбаются» занавеси из прозрачного света (muskarāte). Смеется и возлюбленная из его одноименного стихотворения: «И эта мягкая улыбка // Что тает внутри меня // Это ты».

Ненависть, как еще одно эмоциональное состояние, возникает в произведениях Сарвешвара Даяла Саксены и Кунвара Нараяна. И если лирический герой Саксены в стихотворении «Медленно» действительно пылает ненавистью к «медленному бытию», то в стихотворении Нараяна его герой «хотел бы ненавидеть», «мог бы убить при встрече», однако подлинного чувства ненависти в его душе нет. В стихотворении «Болезнь любви» ненависть оказывается бессильной перед любовью: «Я всегда встречаю // Где-то, кого-то // Кого не могу не любить».

Кеддарнатх Синх огромное внимание в своих произведениях уделяет внутреннему миру человека, его эмоциональной жизни. С этой точки зрения примечательно стихотворение «Тигр б», в котором тигр и лиса, не знающие человеческих эмоций, пытаются понять, что же такое грусть. Тигр спрашивает: «Почему люди сейчас такие тихие?», – а лиса отвечает:

«Наверное, потому что им грустно». Лиса мудро замечает, что «Грусть есть грусть // Она приходит сама по себе». Тигр не понимает, что такое грусть, это слово, «перед которым тигр совершенно беспомощен». Жалость, которую испытывает главный герой в стихотворении «Нож на кухне», вызывается самым обыденным предметом, который вообще-то не должен ее вызывать – ножом. Нож и жалость сближаются через изысканную метафору: герой касается острого лезвия ножа и не ранится, но его «каждый раз режет жалость».

После анализа внутренних действий, предающих эмоциональное состояние героев, перейдем к анализу внешних действий, которые предстают как цепь событий.

В некоторых произведениях «новых поэтов» происходит смешение планов реального и ирреального, явления природы или предметы начинают совершать действия, характерные для человека. Так, у Ш.Б. Синха солнечный свет смеется (об этом подробнее речь пойдет дальше), а в стихотворении Кунвара Нараяна «Солнечный свет в комнате» ветер «спорит с дверью», «двери слушают», «солнечный свет молча сидит в кресле... и вяжет свитер», «ветер с шумом ударяет дверь», «окна шумят», «газета встает», «книги, открыв рот, пристально смотрят», солнечный свет молча выходит из комнаты, возвращается вечером и ложится спать. Подобные действия создают у читателя ощущение не порыва ветра, потревожившего вещи в доме, а семейной ссоры, нарушившей привычный уклад жизни.

Глаголы активного действия в первую очередь связаны с городом. Так, лирический герой стихотворений Сарвешвара Даяла Саксены бродит (chhalnā) и «в конце концов он приходит туда // Откуда начал свое движение» (глаголы rahunchh jānā и chalnā). В стихотворении «Город» герой «ступает» (pair rakhtā huā) и «может изменить маршрут» (rāh moṛ saktā hūñ). «В незнакомом городе» герой сначала «стоит» (khaṛā hotā hūñ), потом, испугавшись взрывов и запаха пороха, бежит, «поднимаясь и опускаясь по скалам» (chaṛhtā-utartāa bhagtā hūñ). Городская среда также реагирует на

действия лирического героя: в стихотворении «В незнакомом городе» его «повсюду преследует запах города» (pīchhā kartī hai), а в стихотворении «Город» говорится: город «прилипает к моим подошвам» (chipak rahā hai).

В стихотворении «Рамдас» Рагхувира Сахая мотив движения, выраженный глаголом «идти, бродить» (chhalnā), как и в поэме «В темноте» Г.М. Муктибодха, является ключевым. С одной стороны – это бессмысленное кружение по городским улицам, как и в «городском» цикле Сарвешвара Даяла Саксены, а с другой стороны – движение символизирует здесь, пусть и несколько прямолинейно, жизнь Рамдаса, которая вот-вот оборвется. Сходным значением мотив движения будет обладать и в творчестве непальских «новых поэтов».

В стихотворениях Кунвара Нараяна глаголы имеют значение активного продвижения вперед (āge barhte jāne, chalet chale jānā), в стихотворении «Последняя вершина» они синонимичны глаголу «покорять» (jītnā). Поскольку местом действия является символическая «вершина», то движение вверх, как и в поэме «В темноте» Г.М. Муктибодха, символизирует человеческое стремление к духовному развитию, преодолению самого себя. В стихотворении «Последняя поездка» этого же автора также присутствует мотив движения вверх: герой «поднимается по ступеням в небо» (chaṛhnā). Однако небо в этом произведении – промежуточное место; чтобы достичь рая, он должен «ожидать взрыва».

Глаголы движения (ānā-jānā) занимают центральное место в стихотворении «Журавли в засуху» Кедарнатха Синха. Передавая полет птиц, автор ограничивается этими двумя глаголами, не прибегая к другим, имеющим непосредственно значение полета. В стихотворении «Бенарес» глагол движения (jānā) также является одним из основных. Помимо него встречаются глаголы «лететь» (uṛnā), «идти» (chalnā), «бить» (bajnā) и «быть» (honā). Все эти глаголы (в том числе и глаголы движения из стихотворения «Журавли в засуху») объединяет наречие «медленно» (dhīre-dhīre). Мотив медленного движения или медленного, неспешного бытия пронизывает все

творчество Кедарнатха Синха. Особенно ярко эта медлительность выражена его стихотворением «Медленно», в котором, как ни странно, нет ни одного глагола. Именно в этом неспешном бытии автор видит красоту.

Совершенно по-другому воспринимает неспешные действия Сарвешвар Даял Саксена. Его стихотворение носит такое же название, как и у Кедарнатха Синха, однако в нем заключен иной смысл. Неспешное, неторопливое бытие воспринимается автором с социальной точки зрения: «Мой друг! // Что я сделаю с этой страной // Которая медленно пустеет». Лирический герой в этом стихотворении выражает авторскую позицию: «'Медленно' // Как же я ненавижу // Это слово». Медленное действие для Сарвешвара Даяла Саксены равносильно смерти: «Медленно ничего не бывает // Только смерть бывает, // Медленно ничего не приходит // Только смерть приходит, // Медленно ничего не встречается, только смерть встречается». Мотив смерти – один из наиболее распространенных в творчестве этого автора, и речь о нем пойдет дальше. Именно смертью заканчивается как эмоциональная жизнь, так и жизнь вообще.

Ощущением смерти пронизана большая часть стихотворений Сарвешвара Даяла Саксены. Мертвы города, отчего лирический герой не может понять – «умер я или еще живу». А.Н. Сенкевич следующим образом характеризует мотив смерти в стихотворении «В этом мертвом городе»: «В изображенном пространстве нет места движению, выводящему за пределы мертвого к живому. Существует лишь движение мнимое, оно подобно движению по замкнутому кругу, мимо однообразных примет, сопутствующих смерти» (Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия. С. 138). В стихотворениях «Медленно» и «В этом мертвом городе» Сарвешвар Даял Саксена не использует ни эвфемизмов, ни глаголов в переносном значении, он употребляет только глагол «умирать» (*marnā*). Мотив угасания присутствует, но уже в виде подтекста, и в стихотворении «Пять городских символов» этого же автора, но он передается не столько через глагольные

конструкции (например «пробка гниет»), сколько через определения: «потекшие краски», «старая нить».

Мотив смерти является значимым и для Рагхувир Сахая. Однако, в его стихотворении «Рамдас» он, скорее, превращается в мотив убийства главного героя, о неотвратимости которого говорится на протяжении всего стихотворения. Смерть является и «самым заветным желанием» описываемой героини в стихотворении «Наша Хинди». Хинди – «преданная жена» (автор использует эпитет *satī* который подразумевает, что жена готова взойти на погребальный костер мужа), поэтому она «хочет умереть раньше мужа», главное, чтобы «муж еще пожил». В этих строках заключено несколько смыслов: не только желание верной традициям индийской жены, но и то, каким автору видится современное состояние языка хинди, а также самой Индии (которая предстает в облике вдовца), неуверенность в будущем своей родной страны.

Литературное направление «новая поэзия» хинди, как и его предшественник «прайогвад», неоднородно по своему составу: каждый поэт по-своему раскрывает грани окружающей жизни. Так, у Шамшера Бахадура Синха больше лирических произведений, у Рагхувир Сахая и Сарвешвара Даяла Саксен – гражданской лирики, а Кунвар Нараян и Кедарнатх Синх обращаются к внутреннему миру человека. Вместе с тем, в творчестве всех пяти поэтов присутствуют определенные черты, которые их объединяют.

Поэтические произведения на хинди, создаваемые в русле «новой поэзии», как и поэма «В темноте» Гаджанана Мадхава Муктибодха, передают приметы современной авторам действительности. В них находят свое отражение как остро-социальные, политические, так и культурные явления окружающей жизни. Следуя переменам, происходящим Индии – обретение независимости, усиление капиталистических отношений, распад

традиционного деревенского быта – «новые поэты» переносят место действия стихотворений в город.

Если поэты-*чхаявадины*, а также Агъея, использовали для описания человеческих чувств мир природы, то «новые поэты» в своих произведениях обращаются бытовой стороне жизни. Природа же в произведениях таких авторов, как Кунвар Нараян и Шамшер Бахадур Синх, проникает в сферы, прежде для нее недоступные – в мир социальных отношений.

Следует также отметить, что в произведениях «новых поэтов» (за исключением С.Д. Саксены), как и в поэме Г.М. Муктибодха, происходит взаимодействие реального и фантазийного миров. Однако если в поэме Муктибодха реальный мир и мир фантазий существуют параллельно и видна, пусть и размытая, но все же существующая граница между ними, то в произведениях других «новых поэтов» хинди эта граница уже стирается. Реальный мир становится настолько непонятным и запутанным, в нем настолько распадается привычный ход вещей, что он подобен миру ирреальному. Как следствие этого, ирреальность превращается в единственно адекватный способ отображения мира реального.

Действия, нашедшие свое отражение в творчестве «новых поэтов», можно разделить на две категории: те, что передают эмоциональное состояние лирического героя, и те, что рисуют его активные проявления. Активные действия связаны с мотивом движения, несколько более суженным, чем в поэме Г.М. Муктибодха. Если само движение по городским улицам символизирует жизнь, движение вверх – стремление человека к духовному развитию, то медленное движение, или медленное бытие, у разных поэтов символизирует разное. Для Кедарнатха Синха «медленное бытие» символизирует красоту и неспешность окружающего его мира, а для Сарвешвара Даяла Саксены «медленное бытие» несет в себе смерть. Мотив смерти – один из наиболее сильных в творчестве «новых поэтов» (исключение, составляет Шамшер Бахадур Синх). Смерть перестает быть подобной сну, как это было в творчестве поэтов-*чхаявадинов*, она предстает

уже, в соответствии с европейской точкой зрения, как разрушение и конец бытия.

3.3 Особенности поэтического языка «новой поэзии» хинди

3.3.1 Ритмико-синтаксические особенности произведений «новых поэтов хинди»

К тому времени, как «новая поэзия» заняла главенствующее место среди других поэтических направлений в литературе хинди, отказ от традиционных санскритских метров стал уже обычной практикой. Основной формой создания стихотворений являлся свободный стих. «Новым поэтам» старая форма также становится тесной, поэтому некоторые из них начинают экспериментировать со стихотворной формой из других литературных традиций. Так, Шамшер Бахадур Синх обращается к рубаи³¹ («Рубаи» (Agyeya. *Dūsrā saptak*. Dillī: Bharatiya Gyanpith, 1996. P. 90)) и хокку³² («Утро» (Rosenstein Lucy, *New poetry in Hindi*. P.48)), Рагхувир Сахай к газели³³ («Газель» (Agyeya. *Dūsrā saptak*. P. 146)) и также к хокку («Весна» (Rosenstein Lucy, *New poetry in Hindi*. P.57)). Однако если формальные правила сложения газели и рубаев авторами соблюдаются, то говорить о полном переносе техники хокку на материал языка хинди нельзя, поскольку не соблюдается необходимое количество слогов в строках.

Поэты провозглашают свой отказ от метров, но рифма, как мера внутреннего повтора, тем не менее, присутствует в их произведениях. В ряде

³¹ Рубаи - один из самых распространенных жанров лирической поэзии Ближнего и Среднего Востока, Средней и Юго-Восточной Азии; четверостишие-монорим, в котором остается незарифмованной третья строка.

³² Хокку – японская стихотворная форма, в которой количество слогов в строке ставится согласно схеме 5-7-5

³³ Газель - вид моноримического лирического стихотворения (обычно 12 - 15 бейтов); распространена в поэзии Ближнего и Среднего Востока и Юго-Восточной Азии. В первом бейте рифмуются оба полустишия, далее - только четные строки.

случаев рифма – лишь выражение синтаксического параллелизма. Это утверждение лучше всего иллюстрирует стихотворение Сарвешвара Даяла Саксены «В этом мертвом городе», в котором пятая строфа построена на повторении глаголов в форме единственного числа, первого лица: *gātā hūn-chīkhtā hūn-detā hūn*, а 10 строк одиннадцатой строфы оканчиваются словами *mṛtyu hai* («смерть»). Таким образом, в этом стихотворении рифма очень тесно переплетается с повторами и параллельными конструкциями строк. В стихотворениях Кедарнат Синха и Кунвара Нараяна рифма зачастую банальна: она выражается через одинаковые глагольные окончания (например, глагол *hai* – «быть»), или же послелогои *mē* (локативное значение) и *kā/kī/ke* (притяжательное значение). В большинстве произведений Рагхувира Сахая рифма также случайна, но стоит особо отметить стихотворение «Рамдас», в котором присутствует достаточно сложная рифмовка: *aabbcc ddddc eeffc ggggc hhhhc*. Рифма в этом стихотворении не является тавтологической, она построена на созвучии (например, *hatyārā-rikārā-mārā-phavvārā*). По своей структуре это стихотворение близко к народной песне: оно изобилует повторами, имеет рефрен, вынесенный в заключительную часть пятой строки каждой строфы. Свое отношение к рифме как к необходимому элементу для создания стихотворений Рагхувир Сахай обозначает в стихотворении «Деловые люди»: «Однажды возвращался я домой // В одной руке книга // В другой – цветная капуста // Вот и стих сложился» (в этих строках единственный пример рифмы во всем стихотворении: *thī-thī-milī*).

Другой пример использования рифмы в качестве одного из художественных приемов встречается в произведениях Шамшера Бахадура Синха. Так, в стихотворении «Арати Индии» (Agyeya. *Dūsrā saptak*. P. 98) рифмовка носит следующий характер: *aaabbbaccadddaeeefffa*, а стихотворение «Стерегающий свет» (Agyeya. *Dūsrā saptak*. P. 94) является моноримом из шести строк, в котором не рифмуется только первая строка. В тех произведениях, где рифма не входит в число основных формальных

признаков, она является результатом тавтологии: *voh-voh-voh*, *vādī-vādī-vādī*, *belā-belā*.

Еще один вид внутреннего повтора, присутствующего в творчестве «новых поэтов», – звукопись. В большинстве стихотворений, как и в поэме «В темноте» Г. М. Муктибодха, звукопись представлена аллитерацией. Исключением, пожалуй, является поэзия Кедарнатха Синха – для его произведений звукопись не характерна.

В стихотворении «Возлюбленная» Шамшера Бахадура Синха «плавное движение» (*houle-houle*) и «смех» (*hansī*) отображаются не только лексическими средствами, но и через повтор звука *h*: *voh kānse kā chiknā badan havā mẽ hil rahā hai//havā houle-houle nāch rahī hai; nāch rahī hai // houle-houle // houle-houle yeh kāyanāt hil rahī hai; hans rahī hai // yeh mīṭhī hansī*.

В произведениях Рагхувира Сахая аллитерация представлена наиболее ярко: например, в стихотворении «Смейся, смейся, спеши смеяться»: *hanso tum par nigāh rakhī jā rahī jā rahī hai*, – повтор звука *h* помогает передать ощущение невеселого, надрывного смеха. Встречается строка, изобилующая шипящими звуками: *varnā śak hogā ki yeh śakhs śarm mẽ śāmil nahīn*, – в ней ключевым словом является *śarm* («стыд»), и значение этого слова усиливается через аллитерацию. Автор передает ощущение гудящего купола, повторяя звуки *g*: *gol gumbad gūnjtā* («гудит круглый купол»). Наиболее примечательным в плане звукописи является стихотворение «Рамдас». В ряде строк этого стихотворения имеется парная аллитерация, например: *chourī sarak galī patalī thī, rāmdāas us din udās thā, dhīre-dhīre chalā akele, sochā sāth kisī ko le le* и т.д. Подобный звуковой повтор, как и рифма, максимально приближает это стихотворение к народной песне.

В произведениях Кунвара Нараяна звукопись присутствует лишь в незначительном количестве и не может считаться отличительной чертой его поэзии. Так, в стихотворении «Последняя вершина» повторяются шипящие звуки, чтобы подчеркнуть на звуковом уровне образ «десяти сторон» (*das*

diṣāen): das siron se sochne aur bīs hāthon se pane kī koṣīś men; ki sab kuchh šuru se šuru ho.

Для большинства стихотворений Сарвешвара Даяла Саксены звукопись, в целом, не характерна. С другой стороны, когда она присутствует, то становится нарочитым приемом, сразу бросающимся в глаза, как, например, в стихотворении «Грамотные курицы» (Saxenā Sarveśwardayāl. Kavitāē – 2. P. 66–67): kiṛ- kiṛ- kiṛ kiyañ kiyañ // kiṛ- kiṛ- kiṛ kiyañ kiyañ, – набор звуков, передающий кудахтанье курицы. В стихотворении «Такая ситуация» (Там же. С. 96–100) примечательна игра слов, когда повторяются части слова akhbār («газета»):

akh-akh, bār-bār

akh-akh, bār-bār

khabār-khabar

akhbār|

Слово akh не имеет значения, bār- bār означает «раз за разом», khabār – «новость». На смысловом уровне эти слова и выражают суть газеты: постоянно повторяющиеся новости.

Приведенный выше пример звукописи в стихотворении «Такая ситуация» отчасти является также примером редупликации. В стихотворении Кедарнатх Синха «Медленно» (Singh Kedārnāth. Akāl men Sāras. P. 68) каждая строка трех строф начинается с редупликации dhīre-dhīre («медленно»), тем самым задавая тон всему стихотворению. Эти же слова dhīre-dhīre повторяются и в стихотворении автора «Журавли в засуху», подчеркивая медленный полет птиц. В стихотворении Сарвешвара Даяла Саксены «Медленно» (Saxenā Sarveśwardayāl. Kavitāē – 2. P. 88-90) это выражение вынесено в заглавие и проходит через все стихотворение, однако задает ему уже негативную окраску. Редупликация в стихотворении Шамшера Бахадура Синха «Возлюбленная» призвана передать ощущение мягких дуновений ветра: haule-haule («тихо, медленно»), bhīni-bhīnī («мягкий»). В

произведениях как упомянутых, так и других авторов, редупликация присутствует в ограниченном количестве, не являясь структурообразующей.

Другой ритмообразующий художественный прием, используемый «новыми поэтами» хинди и широко применяемый их последователями, – анжамбманы, т.е. стихоразделы, разрывающие синтаксические связи внутри стихотворений.

В творчестве Шамшера Бахадура Синха стихоразделы попадают на сильные типы синтаксических связей. Они практически не используются при синтаксической связи между предложениями, но ставятся на связь между группой подлежащего и сказуемого: «Занавеси из прозрачного света // Улыбаются»; «Этот сидящий, съезжившись, камень // Пробудился и потянулся». На связь между глаголом и обстоятельством: «Улыбаются // Безмолвном саду»; «Медленно, непонятным образом // Танцует»; «Повсюду // Смеется». На связь между определяемым и определением: «Я выбрался из пещеры // Одинокий, потерянный и безмолвный»; «Детское воспоминание // Печального лица матери», «Ночь // Черная». Таким образом, стихотворения Ш.Б. Синха можно отнести к «асинтаксическому типу» свободного стиха.

Рагхувир Сахай разрывает стихоразделами различные стихотворные связи. Так, в стихотворении «Сегодня снова» он ставит стихораздел только на слабые связи, более того, каждая его строка содержит законченное предложение; например: «Сегодня жизнь началась снова. // Сегодня я прочитал короткое, простое стихотворение. // Сегодня я долго смотрел на закат». В стихотворении «Война рыб и людей» большая часть стихотворных разделов приходится на подчинительную связь между предложениями: «Рыбу, которая живет в пресной воде // Мы опускаем в море // Потому что пресноводная рыба продается»; «Мы побеждаем науку//Для того, чтобы продавать рыбные консервы». Однако в тех случаях, когда нужно выделить отдельные места, он ставит стихоразделы на более сильные синтаксические связи, например, на связь между глаголом и обстоятельством: «Они говорят, что рыбы из моря // Очень хотят вернуться в пресную воду»; «Рыба

становится более сильной, и чтобы в пресную воду // Вернуться, бьется с удвоенной силой». Таким образом, Рагхувир Сахай при помощи стихоразделов устанавливает нужные ему акценты в предложениях.

Сходным образом стихоразделы используются и Сарвешваром Даялом Саксеной. В стихотворении «В этом мертвом городе» большая часть стихоразделов приходится на сочинительную (например, «Здесь в каждом колодце гнилая вода // Каждый пруд полон дохлой рыбы») и подчинительную связи между предложениями (например, «Подняв большой камень я его бросаю // Только для того, чтобы увидеть // Как он там же или позади пропадает»). Более того, в 8 строфах стихоразделы попадают только на подчинительную связь между предложениями, а в 11 строфе – только на сочинительную. Исключения – это стихоразделы на сильных синтаксических связях. Например, на связи между сказуемым и обстоятельством: «В этом мертвом городе // День и ночь я брожу»; «Но ни в чьих зрачках // Я не вижу своего отражения» и т.д. В поэме «Река Куано» авторское расположение стихоразделов схоже с вышеупомянутым стихотворением. В тех случаях, когда С.Д. Саксена хочет сделать еще более сильный акцент на каких-то строках, он разрывает самую сильную синтаксическую связь, между определением и определяемым. Например, описание реки: «Река Куано – // Узкая, синяя, тихая»; «Неизвестно, когда будет // Необразованной, красной, свободной». В стихотворении «Город» значительная часть стихоразделов приходится на связь между группой подлежащего и сказуемого: «Город // Прилипает к моим подошвам»; «Оставшийся на ладонях // Запах свежих специй // Повсюду меня преследует».

В произведениях Кунвара Нараяна стихоразделы также преимущественно попадают на сочинительную связь между предложениями; например, в стихотворении «Солнечный свет в комнате»: «Газеты встали // Книги уставились, открыв рот // Кувшин, полный воды, разбился об пол». В тех случаях, когда автору необходимо сделать акцент на каком-либо событии, он устанавливает стихораздел на более сильную синтаксическую

связь. В данном стихотворении это связь между сказуемым и обстоятельством: «Ветер с силой // Хлопнул дверью!» (здесь присутствует игра смыслов, поэтому эти строки можно перевести как «Ветер с силой // Отвесил двери пощечину»). В других стихотворениях Кунвара Нараяна стихоразделы приходятся на подчинительную связь между предложениями: «Сотни раз твержу себе // Что они не мои»; «То Шекспир встает на моем пути // Который столько для меня сделал».

В стихотворениях Кедарнатх Синха стихоразделы попадают на все типы связей, за исключением связи между определяемым и определением. На сочинительную связь между предложениями: «Однажды тигр спросил лису // Лиса ничего не поняла»; «Его медленно касаюсь // И внезапно начинает казаться». На подчинительную связь между предложениями: «Когда у меня не было никаких дел // Я увидел Гангу»; «И продолжала смотреть на пасть тигра // Которая все еще пахла свежей кровью». На связь между группой подлежащего и сказуемого: «Когда мои глаза // Жаждали увидеть хоть что-то»; «Люди // Пьют воду?». На связь между глаголом и обстоятельством: «В три часа по полудни // Они прилетели»; «Медленно они простерлись // По всему небу»; «Медленно их крики заполонили // Весь город»; «Внезапно // Их увидела старуха».

Еще одним ритмообразующим приемом является графическое оформление стихотворений. В. Маяковский в своей статье «Как делать стихи» писал о том, что сдавая стихотворение в печать, поэту необходимо принимать во внимание, что текст будет восприниматься именно как напечатанный. Поэтому необходимо максимально приблизить читательское восприятие к той форме, которую хотел придать поэтической строке ее автор. Обычная пунктуация уже бедна и не может передать всех оттенков эмоций, которые создатель вкладывает в произведение (Маяковский В.В. Как делать стихи // Полное собрание сочинений в тринадцати томах. 1958. Т.12. С.54). К 60-м годам XX века поэты были знакомы с творчеством и статьями Маяковского, причем некоторые из них сами переводили его стихотворения

на хинди. Можно предположить, что именно творчество Маяковского натолкнуло некоторых из них на мысль о необходимости особого графического оформления. Однако этот прием характерен только для двух поэтов: Шамшера Бахадура Синха и Кунвара Нараяна. Ш.Б.Синх оформляет некоторые стихи так называемой лесенкой:

Это полное

Зеркало изгибов

Отлитых из мягкой бронзы.

Есть примеры оформления стихов при помощи отступа:

Поэт перемешивает

Людские потоки

Смешивает

Озера многих зеркал

Для Кунвара Нараяна лесенка не характерна, однако при помощи отступов он выделяет отдельные строфы. Иногда это прямая речь:

И говорит –

Наполни его своим дыханием

Надуй его полностью,

Сделай его в миллион раз больше чем ты сам

Иногда рефрен:

Прозвенел звонок телефона

Я сказал – меня нет

И перевернувшись на другой бок уснул

Прозвенел дверной звонок

Я сказал – меня нет

И перевернувшись на другой бок уснул

Подобное графическое оформление помогает авторам с большей полнотой передать желаемый ритм, задержать читательское внимание там, где это необходимо.

Для всех пяти «новых поэтов» характерно свободное обращение со знаками препинания. Во многих случаях они их просто опускают, не ставя данд даже в конце стихотворения. Так, Кедарнатх Синх практически не пользуется знаками препинания, тем самым создавая непрерывный поток стихотворной речи. Исключение для него составляет лишь прямая речь, которую он оформляет согласно английским правилам пунктуации. Например: «'Почему эти люди // Сейчас такие тихие?' – // Спросил тигр у лисы»; «Затем она подумала и сказала – // 'У них какое-то горе'»; «'Пойдем, сходим на рынок' // Он сказал»; «Я спросил – Пыль! // 'А что в пыли?' // 'Люди' – просто ответил он».

Рагхувир Сахай помещает данды на концах длинных стихотворений (например, «Наша Хинди», «Война рыб и людей») и не всегда ставит их в конце коротких (таких, например, как «Английский», «Продавая яблоки», «Одинокая женщина»). Однако в ряде стихотворений знаки препинания для Рагхувира Сахая имеют особое значение. Так, в стихотворении «Сегодня снова» он ставит данды в конце каждой строки, тем самым усиливая завершенность мысли. В стихотворении «Память воды» он ставит данду после первого слова: «Молния. Потоки дождя в отдаленном густом лесу». Подобное употребление знаков крайне нехарактерно для поэзии хинди, поэтому может считаться новаторским. В этом же стихотворении автор использует двоеточия: «Полдень: Полный пруд: Над ним склонилась манговая ветвь». Используя этот знак, автор сужает описываемую картину, переходя от широкого понятия к более конкретному.

Похожим приемом пользуется Сарвешвар Даял Саксена в стихотворении «Пять городских символов»: после каждого названия города идет двоеточие, за которым следует расширенное описание самого города. Каждая строфа оканчивается дандой. Восклицательных знаков в произведениях поэта мало, они встречаются только в стихотворении «На смерть Муктибодха»: «Разве поэт умирает один!»; «Как они могут стать

неживыми!»; «Разве бывает полная остановка!». Подобная восклицательная интонация усиливает пафос стихотворения.

Шамшер Бахадур Синх чаще всего ставит данды на концах строк. Из знаков европейской пунктуации он использует многоточия, для того, чтобы сделать паузу в необходимых местах: «Блаженства ддящийся кусок... я». Чаще всего пауза возникает после союзов: «И...//Прходит волшебство рссвета»; «Поэтому... // – Ты тоже перед моим взором».

Многоточиями активно пользуется и Кунвар Нараян. В некоторых стихотворениях он ставит их в самом конце, оставляя ощущение недосказанности: «Изображение полноты бытия, подобно точке // Может быть поставлено где угодно...»; «Пойдем, давай вберем все это в себя // И протянемся далеко-далеко»; «Когда отец пьет // Дети голодают».

Для «новых поэтов» хинди знаки препинания становятся средством художественной выразительности: их наличие или отсутствие всегда несет определенный смысл. В отличие от поэмы Г.М. Муктибодха, которая в изобилии включает вопросительные и восклицательные интонации, стихотворения К. Синха, Ш.Б. Синха, С.Д. Саксены, Р. Сахая и К. Нараяна интонационно более спокойны, риторические вопросы и восклицания в них встречаются очень редко.

Стихи, создаваемые в русле «новой поэзии», в отличие от поэмы «В темноте» Г.М. Муктибодха, практически не содержат сложных слов. Одной из их основных особенностей является максимальная приближенность к разговорной речи. Так, Сарвешвар Даял Саксена ставит своей целью создание простых стихотворений, понятных даже необразованным жителям страны (Rosenstein Lucy, *New poetry in Hindi*. P.63). В стихах «новых поэтов» ограниченно используются прилагательные и абстрактные существительные, связанные с философскими понятиями. Большое внимание уделяется употреблению глагольных конструкций, причем не только деепричастий и причастий, но и именных глагольных форм.

3.3.2 Композиционные особенности «новой поэзии» хинди

При рассмотрении ритмико-синтаксического аспекта произведений «новой поэзии» хинди, в связи с графическим оформлением строк уже затрагивался вопрос композиции стихотворений. В этом разделе этот вопрос будет освещен подробнее, причем не с содержательной, а с формальной точки зрения. Отказываясь от традиционных средств выражения, поэты прибегают к новым стихотворным формам.

Стихотворение «Болезнь любви» Кунвара Нараяна имеет необычную композицию: в первой строке каждой строфы дается тезис, который в следующих строках опровергается. Такая композиция для облегчения читательского восприятия оформляется и графически:

Хочу ненавидеть сикхов

Но предо мной встает Гуру Нанак

И голова склоняется сама по себе

Стихотворение «Пять городских символов» Сарвешвара Даяла Саксены построено по подобному принципу. Первой строкой каждой строфы является название города, во второй – его сравнение с каким-либо предметом, а в следующих строках это сравнение раскрывается.

Для произведений «новых поэтов», в отличие от творчества Г.М. Муктибодха, не характерен прием многоголосия. Стихотворения Кедарнатх Синха «Базар» и «Тигр б» построены в форме диалогов, встречается прямая речь встречается в стихотворениях «Боль джунглей» Сарвешвара Даяла Саксены, в «Меня плакаты» и «Последней поездке» Кунвара Нараяна.

Для ряда «новых поэтов» в той или иной степени характерно присутствие ремарок в их произведениях. Чаще всего ремарки встречаются в стихотворениях Шамшера Бахадура Синха. В «Бледном вечере» ремарка содержит прямой вопрос, обращенный к лирической героине: «(Я ли тот // Кто где-то отражается в твоём застывшем зеркале?)». В «Заре» ремарка носит уточняющий характер: «Кухонный пол, вымытый пеплом // (Все еще

мокрый)». В стихотворении «Возлюбленная» в первой части сразу две ремарки. Одна из них также носит уточняющий характер: «И возможно (возможно)», – другая противопоставляется следующим за ней строкам: «(Даже в неподвижности твоего тела) // Медленно, непонятным образом // Танцует // Медленно // Медленно вселенная танцует». В этих ремарках явно слышится авторский голос, отличающийся по тональности от основных частей стихотворения.

В стихотворении Рагхувир Сахая «Деловые люди» также встречается ремарка уточняющего характера: «В обществе спекулянтов нет места шуткам // (Только развлечению, порожденному ненавистью)». В стихотворении «Сомнение» (Агуеуа. *Dūsṛā sapṭak*. P. 141-143) в первой строфе повторяются вынесенные в скобки слова: «(Только одно) Что я запомнил». Эти слова не являются ремаркой, Рагхувир Сахай выносит их в скобки только для того, чтобы акцентировать на них читательское внимание.

Ремарка появляется в стихотворении «Болезнь любви» Кунвара Нараяна, и также носит уточняющий характер: «Я хочу ненавидеть англичан // (Которые правили нами два века)».

Важным структурным элементом в творчестве Ш.Б. Синха, Р. Сахая, С.Д. Саксены, К. Синха и К. Нараяна являются повторы.

В стихотворении Рагхувир Сахая «Смейся, смейся, спеши смеяться» повтор заложен уже в самом названии, и «смейся» (как основной мотив произведения) повторяется на протяжении всего стихотворения 9 раз. В стихотворении «Рамдас» в конце пятой строки каждой строфы также повторяется ключевой мотив: *hātyā hogī* («убийство будет»).

Стихотворение Кунвара Нараяна «Звонок» одно из немногих, в котором встречается помимо повтора *ghanṭī bajī* («звонок прозвенел») рефрен: «Я сказал – меня нет // И перевернувшись на другой бок уснул». Автор обыгрывает этот рефрен, изменяя его в последней строфе: «Я есть... Я есть... Я есть... // Смерть сказала // Перевернись на другой бок и усни». В его другом стихотворении «Болезнь любви» в тезисах повторяются варианты

выражения «хочу ненавидеть»: *naphrat kar sakne kī tākat, naphrat karnā chāhtā* (2), *naphrat karne chaltā, naphrat kar ke*.

В стихотворении Кедарнатха Синха «Я увидел Гангу после большого перерыва» строка из заглавия с некоторыми изменениями повторяется много раз: «Я увидел Гангу» (3 раза), «Я увидел Гангу и в ней рыбу Роху», «И я увидел», «Посмотрел в сторону Ганги». Для большинства рассматриваемых в этой работе стихов этого автора характерен также повтор наречия «медленно», что является одной из основных особенностей действия в его произведениях.

В стихотворении «В этом мертвом городе» С.Д. Саксены строка из заглавия является рефреном и повторяется в начале первой строфы, и в конце 5, 6, 7, 8, 9 и 11 строф. Помимо этой строки, «В конце концов я прихожу туда // Откуда начал свое движение», – повторяются в конце первой и последней строф, таким образом, закольцовывая произведение.

В поэзии «новых поэтов» важным структурным элементом являются параллельные конструкции. Однако стоит отметить, что они присутствуют не во всех произведениях. Учитывая то, что стихотворения, создаваемые в русле «новой поэзии», пишутся свободным стихом, отсутствие параллельных конструкций, а также попадание стихоразделов на слабые синтаксические связи, значительно приближают ритм некоторых из них к прозаическому.

Стихотворение «Рамдас» Рагхувира Сахая полностью построено с использованием параллельных конструкций с грамматическим подобием: *chouṛī saṛak **patalī thī** // dīn kā samay ghanī **badalī thī** // rāmdās us dīn **udās thā** // ant samay ā gayā **pās thā*** («Дорога широка, а улица тесна // Дневное время вдруг застыло // Рамдас в тот день был грустен // Пришел его последний час»). Подобное обилие параллельных конструкций сближает это произведение Рагхувира Сахая с народной песней. А.Н. Сенкевич приводит хорошо отражающий структуру этого стихотворения перевод (Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия. С.161).

Параллельными синтаксическими конструкциями в значительном количестве пользуется в своем творчестве Кунвар Нараян. Например, стихотворение «Звонок» целиком построено с использованием полного лексического и грамматического параллелизма:

Прозвенел дверной звонок

Я сказал – меня нет

И перевернувшись на другой бок уснул

Прозвенел будильник

Я сказал – меня нет

И перевернувшись на другой бок уснул

Таким же образом построено и другое стихотворение автора: «Один удивительный день»:

Сегодня целый день гулял

И ничего плохого не случилось

Сегодня целый день встречался с людьми

И никто никого не унизил

Помимо параллельных синтаксических конструкций, в стихотворении присутствует перекрестная лексическая анафора: нечетные строки начинаются со слова «сегодня», а четные – со слова «и».

В некоторых стихотворениях Сарвешвара Даяла Саксены также есть параллельные конструкции. Так, в стихотворении «В этом мертвом городе» первые три строки пятой строфы построены по принципу полного грамматического подобия: «Я смеюсь, пою // Плачу, кричу // Люблю, ругаюсь». восьмая строфа состоит из строк с полным грамматическим и частичным лексическим подобием: «Слова, которые я сплетаю // Умерли, // Слова, которые я слышу // Умерли, // Отношения, в которых я живу // Умерли, // Отношения, которые я прожил // Умерли». одиннадцатая строфа полностью состоит из параллельных строк с полным грамматическим и лексическим подобием:

Там где движение – смерть
Не движение – смерть
Доверие – смерть
Недоверие – смерть
Капитуляция – смерть
Восстание – смерть
Любовь – смерть
Ненависть – смерть
Жить – смерть
Не жить – смерть

В стихотворении «Медленно» этого же автора появляются параллельные конструкции с грамматическим подобием: *dhīre-dhīre andherā āyegā//... // mere pās baiṭhe jāyegā//... // mujhe bār-bār bharegā // khālī karegā* («Медленно придет темнота//... // Сядет около меня//...//Меня наполнит // И опустошит»), а также параллельные конструкции с лексическим и грамматическим подобием: «Медленно ничего не бывает // Только смерть бывает // Медленно ничего не приходит // Только смерть приходит // Медленно ничего не получить // Только смерть получить».

В стихотворении Кедарнатха Синха «Бенарес» параллельные строки с лексическим и грамматическим подобием также содержат анафорическое начало: «Медленно летит // Медленно идут люди // Медленно бьют часы // Вечер медленный»; «В половине мантры // В половине цветка // В половине трупа // В половине сна // В половине раковины». Подобным же образом полностью построено его стихотворение «Медленно»: «Медленно лист // Медленно цветок // Медленно Бог // Медленно пыль».

Анафора присутствует в произведениях не всех «новых поэтов»: ее практически нет у Шамшера Бахадура Синха и Сарвешвара Даяла Саксены. Она встречается в стихотворениях К. Синха, а также у Р. Сахая и Кунвара Нараяна.

Стихотворение «Сегодня снова» Рагхувира Сахая полностью построено на лексической анафоре: каждая строка открывается словом «сегодня», тем самым делая все произведение построенным из параллельных синтаксических конструкций. Примеры анафоры можно найти и в его стихотворении «Наша Хинди» в шестой, самой длинной строфе, где строки начинаются со слова *ek* («один», однако в переводе опускается). Здесь анафора нужна для того, чтобы подчеркнуть единство вещей, необходимых для счастья «нашей хинди»: «[Одна] Махабхарата, [Одна] Рамаяна, написанная Тулсидасом и Радхашьямом // [Один] фильм «Нагин» с текстом песен». Анафора есть и в конце стихотворения «Новый смех»: «Когда встретишь Тивари, смейся, потому что ты тоже Тивари // Когда встретишь Шарму, смейся, потому что он тоже Тивари // Когда встретишь Мусадди // Сердись» (*jab milo-jab milo- jab milo*).

В стихотворении «Меня плакаты» Кунвара Нараяна вторая строфа также имеет анафорическое начало: «иногда» (*kabhī*), за которым следует описание плакатов, рекламирующих различные предметы обихода.

Завершая обзор различных видов параллельных конструкций в творчестве «новых поэтов» хинди, отметим, что они встречаются не у всех авторов (например, для Шамшера Бахадура Синха они не характерны), и с разной частотой.

Поэты хинди, относящиеся к этому направлению, экспериментируют с формой, обращаясь к японским или арабо-персидским стихотворным размерам. В большинстве произведений рифма банальна, но в ряде случаев она представляет собой настоящий художественный прием (например, в стихотворениях Рагхувира Сахая и Шамшера Бахадура Синха).

«Новые поэты» неоднородны в отношении тематики своих произведений, точно так же у них нет единства и в адаптации новых художественных средств. Если в плане содержания новаторство Шамшера

Бахадура Синха не столь явно, то в плане выражения оно более очевидно. Поэт активнее всех остальных применяет новые приемы: нарочитую рифму, установку стихоразделов на сильные синтаксические связи, графическое оформление стихов, многоточия и ремарки. В то же время для его поэзии не свойственны такие традиционные элементы поэтического языка, как ремарки или рефрены.

Тем не менее, для представителей «Новой поэзии» хинди характерно сочетание традиционных приемов (параллелизма и повторов) с новаторскими. Несмотря на гражданский пафос ряда стихотворений, интонационно они остаются более сдержанными, нежели поэма «В темноте» Г.М. Муктибодха.

Глава 4. «Новая поэзия» в бангладешской и непальской литературах

4.1 Бангладешская «новая поэзия»

4.1.1 Общие замечания

Развитие бенгальской литературы в XX веке шло особым путем. Во многом особенности литературного процесса на бенгальском языке были обусловлены ходом политических событий в бенгалоязычном регионе: сначала возникновением в 1947 году двух независимых государств – Индии и Пакистана, а затем отделением от Пакистана в 1972 году Народной Республики Бангладеш.

Выбор для анализа именно бангладешской «новой поэзии» обусловлен в первую очередь тем, что движение за «новую поэзию» в Бенгалии началось довольно рано, в 20-30 гг. XX века, но на долгие годы потерялось среди других литературных явлений, таких, как «деревенская поэзия», или возврат к классическим формам тагоровской лирики. «Новая поэзия» окончательно возобладала как литературное направление лишь после превращения Бангладеш в самостоятельное государственное образование и получения бенгальским языком официального статуса государственного.

Долгое время огромное влияние на развитие поэзии на бенгальском языке как в Западной, так и Восточной Бенгалии, оказывал Рабиндранат Тагор. Его творчество, в котором совмещались традиционное и новаторское начала, в бенгальской литературе на рубеже XX века воспринималось как эталон для подражания. Авторы среднего таланта и дарования, попадая под подобное сильное влияние, зачастую становились эпигонами, неспособными найти свой собственный творческий путь.

Среди авторов-новаторов бенгальская критика особо выделяет Кази Назрула Ислама и Джибонанондо Даса. В настоящее время в среде

индийских и бангладешских литературных критиков нет единого мнения, к литературе какой страны следует относить творчество этих авторов. В этом диссертационном исследовании принята позиция бангладешских критиков, согласно которой этих авторов следует рассматривать как предшественников литературного направления «новая поэзия» Бангладеш. В значительной степени их роль сопоставима с той ролью, которую сыграл для развития поэзии хинди Агъейя³⁴.

Кази Назрул Ислам родился в маленькой деревне Чурулия, Бурдхаванского района Восточной Бенгалии (в настоящее время территория Бангладеш). Его фигура является примечательной во многих отношениях. Во-первых, он был мусульманином, первым выдающимся представителем религиозного большинства, проживавшего на территории единой Бенгалии, сыгравшим значительную роль в современной бенгальской поэзии. Во-вторых, он не получил филологического образования, и, как следствие, не был в полной мере знаком с английской литературой, оказавшей серьезное влияние на творчество его современников. Именно поэтому его поэзия в значительной степени самобытна. В-третьих, произведения Назрула Ислама являются отражением революционных настроений молодых бенгальцев в период после Первой мировой войны (Zbavitel Dushan. Bengali literature. P. 278). Кази Назрул Ислам является автором ряда стихотворных сборников, среди которых особо отмечают «Огненную флейту» (1922) и «Ядовитую флейту» (1924), а также автором песен, рассказов, пьес, эссе и романов «Утративший узы» (1927), «Жажда смерти» (1930) и «Тайна» (1931).

Известность пришла к автору после публикации в 1922 году двух произведений – «Мятежника» и «Кометы». В обоих стихотворениях лирический герой идентифицирует себя с космосом. В «Мятежнике» он говорит про себя: «Я пронзаю великое небо вселенной, // Я достигаю выше луны, солнца, планет и звезд». В «Комете» герой предстает подобным небесному телу, пронзающему время и пространство: «Я появляюсь в любую

³⁴ См. стр. 87-90

эпоху»; «На этой земле я тень пустыни Гоби и Сахары». Пространство в стихотворениях Назрула Ислама безгранично: герой врывается в небесный мир, «круша все на своем пути». Для творчества этого поэта характерно чрезвычайно плотное наложение мифологических фигур из различных культур и времен: с Шивой (индуистским богом разрушения) соседствует Джебраил (один из приближенных к Аллаху ангелов), с Орфеем (греческая мифология) – Кришна (индуистское божество) и т.д. (Chakravarty Basudha. *The Rebel and other poems*. Kazi Nazrul Islam. New Delhi: Sahitya Academy, 1974. P. 1-8).

Джибонанондо Дас родился в небольшом городке Барисал, на территории Восточной Бенгалии. После раздела Индии был вынужден переехать в Калькутту. Литературная критика считает его самым выдающимся поэтом в пост-тагоровский период в Индии и в Бангладеш (Gupta Chidananda Das. *Jibanananda Das*. New Delhi: Sahitya Akademi, 1972. P. 16).

Самым известным произведением автора считается «Баналата Сен» (1935). Это стихотворение отсылает к временам таких великих индийских правителей, как Бимбисара (558–491 до н.э.), правитель Магадхи, современник Гаутамы Будды, и Ашока (304–232 до н.э.), правитель империи Маурьев, способствовавший распространению буддизма на значительной территории Южной Азии. Место действия здесь простирается от «морей Цейлона» и «потоків Малая», от величия городов Видарбхи (столица одноименного царства, упоминавшегося, например, в «Махабхарате») и Видишы (бывший административный центр Империи Гуптов в 320–55 н.э.). Весь простор Индийского субконтинента, вся его история получает наивысшее воплощение в красоте простой индийской девушки из небольшого городка (Mookerjee-Leonard Debali. *Banalata Sen//The Facts on File Companion to World Poetry: 1900 to the Present*. (ed. Arana Victoria) New York: Infobase Publishing, 2008. P. 41).

Стихотворение написано традиционным бенгальским размером «паяр», состоит из 18 строк, сформированных в три строфы, по 6 строк в каждой, со следующим типом рифмовки: ababcc dedecc fgfgcc. Каждая строфа оканчивается упоминанием Баналаты Сен из Натора.

Произведения Джибонанондо Даса изобилуют отсылками к различным местам и эпохам: Вавилону, Финикии, Египту, древним индийским царствам и т.д. Причудливое переплетение времени и пространства ярче всего иллюстрирует стихотворение «Гуляя по улицам» (1952). Лирический герой бродит по ночному городу, погруженному в сон. Образ города, погруженного в сон, в этом стихотворении имеет символическое значение, подобное тому, как у Г.М. Муктибодха в его поэме «В темноте»: этот образ является своеобразным маркером того, что действие происходит в мире ирреальном. Важное отличие стихотворения Дж. Даса от поэмы Муктибодха наблюдается в сюжетном плане: в основе обоих произведений лежит путешествие героя, однако в бенгальском стихотворении никаких видимых событийных изменений не происходит. Частичное сходство имеется в способах изображения ирреального мира. В первых двух строфах городской пейзаж обладает всеми приметам реального: «усердно работавшие трамваи и автобусы»; «Ночью газовые фонари так ровно горят // Ни один не мигает; кирпичи и дома, окна и крыши // Наконец закрыли глаза под этим небом». Однако в третьей строфе ирреальность выходит на первый план: «мертвые улицы в ночи... собрались вокруг вершины монумента». В четвертой строфе пространство от «залитой лунным светом, полной монументов Калькутты» сужается до «горящего сигаретного окурка» и «пучка соломы». Однако в последней строфе оно снова расширяется: «я шел по улицам Вавилона».

Таким образом, в городе, который изображает Джибонанондо Дас, соединяются черты Калькутты и Вавилона, и при более детальном рассмотрении этого стихотворения выясняется, что монументы похожи на

зиккураты³⁵, а окуроч и солома – на жертвенную курительницу. Происходит не столько смещение места действия, сколько *временных пластов*: в одну ночь сквозь современный лирическому герою город проступают черты города древнего. Таким образом, понятие пространства в стихотворении «Гуляя по улицам» трансформируется в понятие времени.

Подобный способ поэтического изображения очень схож с «мифологическим методом», разработанным англоязычными писателями-модернистами. Об этом методе в связи с романом Д.Джойса в эссе ««Улисс», порядок и миф» пишет Т.С. Элиот: «Используя миф, постоянно выдерживая параллель между современностью и античностью, Джойс прибегает к методу, которым следовало бы воспользоваться и другим... Это способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история» (Гарин И.И. Век Джойса. С. 254).

Использование мифологических или исторических параллелей позволяет авторам-модернистам придать своим произведениям универсальное звучание, показать человеческое бытие в контексте вечности. Именно это происходит и в стихотворении «Гуляя по улицам» Джибонанондо Даса. Основное действие лирического героя – передвижение по улицам, выраженное глаголом *hāntā* («идти, гулять»). Учитывая сближение понятий времени и пространства, герой будто «идет сквозь века». На это и указывает последняя строка стихотворения: «Я знаю не больше, чем знал века назад».

В произведениях Джибонанондо Даса наиболее полно отразился процесс формирования модернистских тенденций, и его творчество оказало огромное влияние на «новых поэтов» следующего поколения как в Западной, так и Восточной Бенгалии.

Развитие новаций, заложенных в произведениях Джибонанондо Даса, в творчестве поэтов нового поколения иллюстрируют два стихотворения:

³⁵ Зиккурат – храмовая башня в вавилонской и ассирийской цивилизации.

«Телетайп» Джаганнатха Чакраборти (1924–1992) и «Новый год на Нимтала шмашане»³⁶ (1935) Шородкумара Мукхоподхая³⁷ (Muršīd Khān Sārwār. Samkālīn bāmlā sāhitya. Dākā: 1987. P. 39-43, 151).

В стихотворении «Телетайп» применяется уже упомянутый художественный прием: сближение понятий времени и места в сознании лирического героя: в одну ночь умещаются 23 года «ломающей кости, пожирающей время службы»; «столько новостей в горах Греции, в Египте, на Яве»; «годы бомбардировок и ночи мятежей». Эти стихи также отличает отсутствие развитого событийного элемента. Как и в творчестве Джибонанондо Даса, огромное количество значимых событий (например: «ветер Индонезии и Ирана сотрясает мир», «в красный Юньнань»³⁸ послали флот желтых самолетов, // Штыками создали новости») сводится к одной «сессии приема новостей», во время которой сам лирический герой отчужден от них, как и миллионы жителей планеты: «Я увеличил своим трудом прибыль хозяина голубей»³⁹, // Хоть что-нибудь я получил в обмен, кроме лысины на голове?»

Еще одна тенденция, нашедшая отражение в этом стихотворении, – это сохранение связи с предыдущей традицией. Подобно Рабиндранату Тагору, Джаганнатх Чакраборти изображает «маленького человека» - журналиста, 23 года создающего новости и мечтающего о том, чтобы появилась хоть одна новость о нем.

В стихотворении «Новый год на Нимтала шмашане» Шородкумара Мукхоподхая развивается другая тенденция, зародившаяся в творчестве Джибонанондо Даса: наслоение образов из мира реального и мира ирреального и связанный с ним «мифологический метод» художественного изображения. В этом стихотворении церемония кремации сравнивается с

³⁶ Нимтала шмашан – известное место кремации в Калькутте.

³⁷ Никаких биографических данных об этом поэте обнаружить не удалось.

³⁸ Китайская провинция.

³⁹ Имеется в виду почта.

празднованием Нового года, труп, который несут на носилках – с царем, погребальный костер – с танцующими апсарами⁴⁰.

В рамках «новой поэзии» Бангладеш рассматривается творчество четырех авторов: Аль Махмуда (1936), Шамсура Рахмана (1929 –2006), Шахида Кадри (1942) и Рудры Мухаммада Шахидуллы (1956–1992).

Аль Махмуд, полное имя которого – Мир Абдус Шукур Аль Махмуд, родился в деревушке Мораил, округ Брахманбария, Восточная Бенгалия. Принимал активное участие в борьбе за государственный статус бенгальского языка, а также в Войне за независимость Бангладеш 1971 года. Долгое время работал журналистом. Является автором романов «Кровь маленького баклана» (1975) и «Континент» (1993). Из его стихотворных сборников отметим «Золотую хижину» (1973). Для анализа в данном исследовании было выбрано его стихотворение «Всюду, куда я хотел бы пойти» (Mahfil Haq. *Vāṃlādeṣer kobitā*. Rañgur: *Vāṃlā Ekāḍemīr Prakāṣan*, 1976. P.38).

Шамсур Рахман – один из самых выдающихся поэтов в Бангладеш. Родился в Дакке, там же получил образование. После независимости Бангладеш работал журналистом в ряде изданий. Выступал против религиозного фундаментализма и реакционного консерватизма в Бангладеш, из-за чего в 1999 году на него была совершена попытка покушения. Автор более 60 стихотворных сборников, из которых особо стоит упомянуть два: «Первая песня перед второй смертью» (1960) и «Из заключения на вражеской территории» (1972). В этой работе рассматриваются два его стихотворения: «Несчастье» и «Свобода, ты» (Mahfil Haq. *Vāṃlādeṣer kobitā*. P. 88).

Шахид Кадри родился в Дакке. Основные темы его поэзии – ощущение быстро меняющегося мира, городская жизнь. Получил известность после публикации своего первого сборника стихов «Наследие» (1967), потом

⁴⁰ Апсара в индийской мифологии – небесная танцовщица.

выпустил еще две книги: «Приветствую тебя, любимая» (1974) и «Стихи любви и разлуки» (1976), после чего эмигрировал в США и надолго прекратил свое поэтическое творчество. В конце 90-х снова вернулся в Бангладеш. В 1973 был награжден Премией Бенгальской Академии. Для анализа были отобраны следующие его произведения: «Только мальчики знают» и «Поток бенгальской поэзии» (Mahfil Naq. Bāṃlādeśer kobitā. P. 86, 87).

Рудра Мухаммад Шахидулла – представитель более молодого поколения бангладешских новых поэтов. Считается одним из ведущих поэтов 70-х годов XX века. Самым известным его произведением является лирическое стихотворение «Мое сердце наизнанку» (1992). Для этого исследования, однако, была выбрана другая его поэма – «Дом из костей», поскольку она относится к гражданской лирике, и в ней более полно представлены основные черты бангладешской «новой поэзии» (Mahfil Naq. Ganasāhitya. Dākā: 1987. P. 63).

Помимо вышеперечисленных авторов, в этой части исследования будут упоминаться такие авторы как Хумаюн Азад (1947 –2004) и Санаул Хак (1924).

4.1.2 Специфика реализации принципа «трех единств» в бангладешской «новой поэзии»

4.1.2.1 Время

В произведениях «новых поэтов» Бангладеш, как и у «новых поэтов», пишущих на хинди, почти нет указания на конкретные временные рамки действия, поскольку значительно большее значение для них имеют приметы истории, современной им политической и культурной жизни. В силу исторических причин в значительной части их произведений находит свое

отражение борьба за отделение от Пакистана, а также последовавшая за этой борьбой освободительная война 1971 года. В стихотворении «Послевоенное воскресенье» Шахида Кадри используется модернистский прием замены сюжетной последовательности приметами военного времени: «марширующие солдаты», затемнение, «эскадрон МиГ-17», автоматы, «колючая проволока», штыки, «порванный черный флаг». Сходные образы оружия возникают и в стихотворении «Борцу за свободу» Хумаюна Азада: винтовки, камуфляж, «бетонный бункер», «неуязвимая вражеская крепость», «безбожный флаг с выгравированными на нем звездой и полумесяцем // Падает вниз с высоких зданий» (Islam Mazharul. The Bangla Academy Journal. Дакка: Bangla Academy, 1973. P. 14-15, 32).

В стихотворении «Дом из костей» Рудры Мухаммада Шахидуллы начало войны описывается следующим образом: «Безоружны. Не готовы. А пришел призыв к войне // Пришло письмо смерти, пропитанное кровью битвы».

На военной теме в стихотворениях бангладешских авторов стоит остановиться особо. Война в их произведениях зачастую изображается как детская игра. Подобный прием подчеркивает бессмысленность происходящего. В стихотворении «Послевоенное воскресенье» Шахида Кадри дети представляют собой «неуклюжую имитацию марширующих солдат», их ружья не настоящие, а духовые, штыки деревянные, затемнение они «практикуют в слепящий полдень», однако жертвы их игр настоящие: «Стального цвета маленький танк // Начинает кружить у маленького дерева // И внезапно переезжает кузнечика, // Несколько муравьев // И троих мягких полных песен сверчков». Из духовых ружей дети ранят «молодого, страшного ворона», которого потом «вмиг крашеными деревянными штыками» «разметали на кусочки по всему саду». Тема войны как детской игры продолжается и в другом стихотворении поэта «Только мальчики знают». В этом произведении под «мальчиками» (bālok) поэт подразумевает солдат, сравнивая сознательную жестокость взрослых с незрелым сознанием

детей. Мальчики верят, что «По мере того, как будут сыпаться бомбы, похожие на мячики // Они будут включены в игру фей»; «Эти мальчики верят в то, что и после ядерного взрыва // Их красные и синие мячики // Останутся невредимыми, как глаза фей».

Как и индийский поэт Агъейя, бангладешские авторы посвящают ряд стихотворений такому страшному событию, как атомная бомбежка Хиросимы. В вышеупомянутом стихотворении «Только мальчики знают» Шахида Кадри «похожие на птицы самолеты тайком порождают атомную бомбу», «похожие на марблы⁴¹ бомбы будут сыпаться». Стихотворение «Хиросима, мон амор» Санаула Хака проникнуто антивоенным пафосом и сожалением о прекрасном разрушенном городе: «Не видно больше хранилища поцелуев любящих // Исчезла мечта поэзии, // Пропало очарование умиротворяющей музыки» (Huq Sanaul. Selected Poems. Dhaka: Bangla Academy, 1985. P. 49-52).

При обращении к теме войны «новые поэты» Бангладеш активно прибегают к натуралистическому описанию событий. Их произведения изобилуют приметами смерти: в стихотворении «Хиросима, мон амор» есть следующие строки: «Только кости, аккуратно отделенные от плоти, // Груды безжизненных тел // Мужчин, женщин и детей, // Собак, кошек и птиц...» (Там же. P. 49-52). В «Доме из костей» Рудра Мухаммад Шахидулла рисует страшные образы: «Дом этот создан из человеческих костей и крови»; «Огромная рука [мертвого] юноши словно способна оторвать от земли себе кусок»; «Тело той изнасилованной сестры ели грифы». Для творчества «новых поэтов» хинди подобный натурализм, рожденный трагическими событиями военного времени, не характерен. В поэме «В темноте» Г.М. Муктибодха строки, описывающие «таинственную процессию» из темных сил, являются, скорее, элементом кошмара: «Словно запутавшись в сеть из

⁴¹ Марбл (от англ. Marbles) - небольшая сферическая игрушка, обычно — разноцветный шарик, изготовленный из стекла, глины, стали или агата.

частей тела, // В виде костей, печени, в форме кишок // Блестят страшные инструменты».

Бангладешские поэты этого литературного направления вслед за индийскими и непальскими «новыми поэтами» обращаются к историческим фигурам. В стихотворении «Всюду, куда я хотел бы пойти» Аль Махмуда упоминаются современники автора: «Шахид на телевидении», – в этой строке говорится о бангладешском поэте Шахиде Кадри, который после окончания войны за независимость стал телевизионным редактором на Бангладешском Телевидении. «Шамсур Рахман // Стал редактором» – здесь речь идет о другом поэте, бывшем редактором в таких изданиях, как «Бичитра» и «Дайник Бангла». То, что оба этих автора упоминаются рядом, также не случайно – их связывала крепкая дружба. «Как Хасан, рисовать цветочные узоры на голубой одежде Матери Бенгалии // Я не способен», – в этих строках Аль Махмуд пишет об одном из самых известных бангладешских художников, Хасане Камруле (1921–1988), авторе флага Народной Республики Бангладеш. «Брат Джафар гладит коня», – эта строка описывает уже отошедшего от литературных дел писателя, поэта и журналиста Абу Джафара Сикандера (1919–1975).

Бангладешские поэты в своих произведениях обращаются и к поэтам-предшественникам, которые с точки зрения авторов, не только демонстрируют величие бенгальского языка, но и являются символами политической независимости. Так, Санаул Хак одноименное стихотворение посвящает Джибонанондо Дасу (Sanaul Haq. Selected Poems. P. 57). Шамсур Рахман в своем стихотворении «Свобода, ты» называет символами свободы таких поэтов, как Рабиндранат Тагор и Кази Назрул Ислам.

4.1.2.2 Место

В отличие от «новой поэзии» в хинди и непальской литературах, для бангладешских «новых поэтов» и Дж. Даса территориальная привязка не является характерной чертой. Бангладеш как место действия возникает в стихотворении «Борцу за свободу» Хумаюна Азада: «Города Джессор-Комилла-Дакка попадают в [твои] объятия»; «Весна приходит в Бангладеш // И в этом опустошенном саду площадью в 54 тысячи квадратных миль // Семдесят миллионов больших соловьев // Начинают петь в один голос». В стихотворении «Свобода, ты» Шамсура Рахмана упоминается «Шахид Минар» – памятник в Дакке погибшим студентам во время волнений 1952 года.

В плане места действия самым примечательным является стихотворение «Несчастье» Шамсура Рахмана. Рамки места действия не ограничены ни городом, ни домом, а складываются из деталей повседневной жизни. Все стихотворение состоит из перечисления подобных деталей: «На пороге моей веранды, на балках // На стуле, на столе и на кровати»; «В углу нашего дворика, // В летающих листьях месяца чайтра, // На куче старых, пожухлых листьев, // На грязных, порванных страницах старинной рукописи»; «На блюде, на ложке, на чайнике с чаем // На земле своего двора, татуированного жарой»; «На жестком одеяле, на лоскутном покрывале и подушке // На пузырьке с мутным маслом, на зубной щетке и на масле для тела»; «На подносе для бетеля, // На закатанных рукавах, на смятых брюках, // На бумажном кораблике и цветном воздушном шарике» и т.д. Подлинным местом действия становится душевный мир человека: «В самой потаенной песне, рвущейся из сердца, // В ужасном пробуждении от прекрасного сна, в саду грез, // В нетерпеливом поцелуе в губы во время близости». Условным местом действия может стать и само тело лирического героя: «На ребрах, в легких и в моем желудке // В селезенке, в печени и на шраме». Местом могут служить и детали того или иного периода жизни, в особенности детства или

старости, как этапы, означающие конец и начало человеческой жизни: «На детской грамматике, в бесконечных наставлениях, // На вазе для цветов, на мутной поверхности старой линейки, // На обложке старой книги анекдотов»; «На древних стрелках дедушкиных часов, // На тросточке для ходьбы, на которую опираешься в старости».

Деятелем в этом стихотворении выступает такое абстрактное понятие, как «несчастье» (*dukha*), т.е. человеческое состояние. Для индийского романтизма характерно отражение чувств через природные явления, в этом же стихотворении перечисленные окружающие предметы отчуждены закрепленного за ними эмоционального посыла. Чувство будто отделяется от человека и проникает в социум.

Смещение образов из мира природы и образов из мира человеческой цивилизации – один из наиболее распространенных приемов в творчестве бангладешских поэтов. В стихотворении «Несчастье» Шамсура Рахмана встречаются следующие образы: «На коралловом острове кровати, // В пещере ботинок, в озере молока в пиале». Этот прием возникает и в стихотворениях на военную тему, когда образы, связанные с природой, соединяются с образами, связанными с войной. В стихотворении «Борцу за свободу» Хумаюн Азад пишет:

Из твоей винтовки вылетают розы
Сорок пять розовых бутонов
В магазине твоего автомата
Когда ты маскируешься, красные цветы расцветают
В голых кустах.
Действительно, мерзавцы больше боятся
Роз, чем ружей.

В стихотворении «Дом из костей» Рудры Мухаммада Шахидуллы есть следующая строка: «Ночь несла труп друга на своих плечах».

Однако не только природа проникает в мир войны, с ним смешивается и сфера эмоционального, любовных переживаний: «Из твоей винтовки

выстреливает любовь // Все твое тело объято пламенем любви». В стихотворении Шахида Кадри «Поток бенгальской поэзии» любовь и война на изобразительном уровне становятся очень близки: «Один генерал-импотент, одетый в женское платье // Кидает в них острый поцелуй». Таким образом, столь противоположные понятия, как война и любовь создают фантазийную картину человеческого бытия.

Подобное смешение сферы эмоционального с социальным, природного с техногенно-цивилизационным является отличительной чертой творчества бангладешских поэтов.

4.1.2.3 Действие

Поскольку «новые поэты» Бангладеш являются преемниками модернистских тенденций, заданных поэтами предыдущих поколений (в частности, Дж. Дасом), их творчество отличается отсутствием событийного элемента. В связи с этим структурирующая роль действия является весьма ограниченной.

Действия, описываемые бангладешскими «новыми поэтами», также как у «новых поэтов» хинди, можно разделить на два вида: те, которые передают движения души, и те, которые соответствуют активной деятельности лирического героя. Душевные движения лирического героя выражаются следующими действиями: «верить // не верить» (biśbas korā // biśbas korā nā), «считать, полагать» (mone korā). Помимо глаголов, выражающих эмоциональное состояние, встречаются также глаголы умственной сферы: «знать // не знать» (jānā // jānā nā), «помнить» (mone roṛā). Действия активные можно разделить на две группы. Связанные с мирной жизнью: «бродить», «гулять» (cholā, hāntā), «писать» (lekhā), «играть» (khelā) и т.д. Связанные с войной: «убивать» (bodh korā), «гореть» (jolā), «загораться» (tāṭāna), «пускать кровь» (lohu jharāna), «побеждать» (hārāna), «пробивать грудь» (buk phatāna).

Подводя итоги рассмотрения роли места, времени и действия в творчестве «новых поэтов» Бангладеш, можно прийти к следующим выводам. В произведениях авторов, пишущих на бенгали, как и у «новых поэтов» хинди, значительное место занимают приметы конкретного исторического времени: раздел Индии, движение за придание бенгальскому языку статуса государственного и война за независимость Бангладеш. Несломленный дух нации воплощается в портретах современных культурных деятелей.

Война в стихотворениях Шахида Кадри представляет собой развернутую метафору – она изображается как детская игра, что подчеркивает бессмысленность происходящих страшных событий.

Произведениям бангладешских «новых поэтов» не свойственна связь действия с конкретным местом, лишь у немногих из них упоминаются непосредственно Бангладеш или же крупные города страны. Зачастую субъектом действия является не человек как таковой, а его эмоциональное состояние. Одной из особенностей особенностью творчества бангладешских поэтов является кажущееся беспорядочным нагромождение образов, связанных, с одной стороны, с природой, а с другой – с техногенной цивилизацией.

4.1.3 Особенности поэтического языка бангладешской «новой поэзии»

4.1.3.1 Ритмико-синтаксические особенности произведений бангладешских «новых поэтов»

Произведения, созданные в русле бангладешской «новой поэзии», написаны свободным стихом, без использования традиционных бенгальских размеров. Рифма крайне редко встречается в стихах бангладешских «новых поэтов». Как одним из художественных приемов ею пользуется Шамсур

Рахман. В отличие от «новой поэзии» на хинди и непальских языках, в его творчестве рифма не является тавтологической, а основана на созвучии. Например, в стихотворении «Несчастье» представлен следующий тип рифмовки: aabcbsa dcceefgg hhg bbiigjjklkbbmmg nnooncng csg hhaahg ooprg hhg ee csnng prccg.

Для бангладешских авторов, как и для «новых поэтов», создававших свои произведения на хинди и непальском языках, характерно свободное обращение со знаками препинания. Отличительной особенностью построения стиха является постанова данд в середине стихотворной строки. Этот прием используется Аль Махмудом (стихотворение «Всюду, куда бы я хотел пойти»): «Пахнет зноем. В кармане звенит мелочь». Шамсуром Рахманом в «Несчастье»: «Несчастье пишет свое имя. На потолочных перекладинах, на ставнях». В стихотворении «Только мальчики знают» Шахида Кадри: «Но в мире рыб воду больше всего // Уважают. Ведь рыбы живут в воде»; «Я не верю. А разве ты // Верить, что этот красный, синий Праджапати⁴² // Наш далекий предок?»

Восклицательные знаки в стихотворениях «новых поэтов» встречаются не очень часто, чаще – знаки вопросительные. В большинстве анализируемых стихотворений можно встретить риторические вопросы: «И где же они сейчас?» («Всюду, куда бы я хотел пойти» Аль Махмуда); «Бомбы что – шарики? Я не верю» («Только мальчики знают» Шахида Кадри); «Помнишь баньян? Дорожный гудрон? Историю помнишь?» («Дом из костей» Рудры Мухаммада Шахидуллы).

Как и «новые поэты», создающие произведения на хинди, бангладешские поэты активно используют анжамбманы в своих произведениях.

Стихоразделы на сильных синтаксических связях ставит Аль Махмуд в стихотворении ««Всюду, куда бы я хотел пойти»: «От сухой курты // пахнет зноем» (связь между сказуемым и дополнением); «Шамсур Рахман // Стал

⁴² В индийской мифологии Праджапати – бог-творец, прародитель всего сущего.

редактором» (связь между группой сказуемого и подлежащего); «Как Хасан рисовать цветочные узоры на голубой одежде Матери Бенгалии // Я не способен» (связь между группой сказуемого). Шахид Кадри также ставит стихоразделы на связь между группой сказуемого и группой подлежащего: «А разве ты // Веришь, что этот красный, синий Праджапати // Наш далекий предок?»; «Совы // Живут ли они с такой верой». В стихотворении «Несчастье» Шамсура Рахмана значительная часть стихоразделов попадает на связь между сказуемым и обстоятельством места (т.е. на сильную синтаксическую связь): «На земле своего двора, татуированного жарой // Несчастье пишет свое имя»; «На бумажном кораблике и цветном воздушном шарике // Несчастье пишет свое имя» и т.д.

4.1.3.2 Композиционные особенности бангладешской «новой поэзии»

Некоторые бангладешские поэты, как и поэт хинди Гаджанан Мадхав Муктибодх, обращаются к приему многоголосия, используя в своих произведениях прямую речь различных персонажей. Например, стихотворение Шахида Кадри «Поток бенгальской поэзии» начинается со следующих строк: «Словно кто-то кричит изо всех сил: “Роза! Роза!” // И из его рта льется потоком слюна // “Любовь! Любовь!” – говорит один молодой красивый очкарик // Возвращаясь на велорикше домой среди ночи».

Таким приемом можно и считать строку из стихотворения «Всюду, куда я бы хотел пойти» Аль Махмуда. Лирический герой в этом стихотворении цитирует слова Христа: *elī, elī, lāmā sabaktānī*. Это одна из семи фраз, произнесенных Христом на кресте: «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты оставил Меня?».

Для поэтов, создающих свои произведения в русле «новой поэзии» синтаксический параллелизм является не слишком распространенным явлением. Тем не менее, Шамсур Рахман, один из лидеров направления

«новая поэзия» Бангладеш, активно пользуется этим приемом в своих стихах. Например, стихотворение «Несчастье» большей частью построено на строках с грамматическим подобием: несколько строк описывают место действия, затем следует само действие. Например: «На краю белого сари праведной женщины // Закрывающей свое лицо // Несчастье поднимает свой флаг»; «На прежде ослепительно ярком, а ныне мутном и разбитом зеркале, // На расшитых туфельках на новый год, // Когда я на солнце и когда я в тени, // Несчастье пишет свое имя». Из строк с грамматическим подобием построено и стихотворение «Свобода, ты» этого же автора: «Свобода, ты // В бронзовых от солнца жилистых руках умелого рабочего, // Свобода, ты // В блеске глаз борца за свободу, охраняющего темные и пустынные границы».

В стихотворении Рудры Мухаммада Шахидуллы «Дом из костей» также присутствуют строки с синтаксическим и грамматическим подобием: «Пустит кровь, всех победит – порвется ли сеть заговора? // Пробьет грудь, загорится рана – порвется ли сеть заговора?»; «Невинное лицо ребенка не дает мне заснуть // Глаза невинной женщины не дают мне заснуть // Ладони без линий невинного хвостовства не дают мне заснуть». В оригинале эти строки являются также примером лексической анафоры: *nirporādh... // nirporādh... // nirporādh...*

В поэме «Дом из костей» Рудры Мухаммада Шахидуллы встречаются повторы строк или отдельных синтагм, однако нет рефрена, который проходил бы сквозь все произведение. В четвертой строфе первой части три раза повторяется следующая строка: «Несмотря на то, что проститутки верят». Во второй строфе второй части два раза встречается вопрос: «Порвется ли сеть заговора?»

Рефрены встречаются и в произведениях Шамсура Рахмана. В стихотворении «Несчастье» строка «Несчастье пишет свое имя» повторяется десять раз. Помимо этой строки, встречаются три строки со сходным значением: «Несчастье рисует свои знаки», «Несчастье выводит свое имя»,

«Несчастье поднимает свой флаг». В стихотворении «Свобода, ты» рефреном являются строки, вынесенные в заглавие, которые повторяются 19 раз.

Бангладешские «новые поэты», рассматриваемые в этом исследовании, мало пользуются таким приемом, как анафора.

Для всех произведений «новой поэзии» Бангладеш типичен отказ от традиционных бенгальских размеров. Рифма крайне редко употребляется в качестве одного из художественных приемов. Она присутствует у Шамсура Рахмана и Рудры Мухаммада Шахидуллы. Бангладешские авторы пользуются знаками европейской пунктуации, однако восклицательный знак в стихотворениях отсутствует. Отличительной чертой большинства произведений «новой поэзии» на бенгальском языке, является постановка *данд* в середине стихотворной строки. Стихоразделы на сильных синтаксических связях ставят такие авторы, как Шамсур Рахман и Аль Махмуд, тогда как другие поэты этот прием используют в меньшей степени.

Применение традиционных композиционных приемов не слишком распространено у бангладешских авторов. Синтаксический параллелизм и анафора встречается только в произведениях Шамсура Рахмана и Рудры Мухаммада Шахидуллы, рефрены – только у Шамсура Рахмана.

4. 2 Непальская «новая поэзия»

4.2.1 Общие замечания

Среди исследователей непальской литературы не сложилось единого мнения, кого из поэтов следует относить к «новой поэзии». Одной из задач этой работы является выделение тех общих черт в творчестве непальских литераторов, которые позволили бы определить их как «новых поэтов». Так,

Л.А. Аганина относит к «новой поэзии» таких поэтов, как Бхупи Шерчан (1937–1990), Баираги Каинла (1939), Ишвар Баллав (1939–2008), (оба они входили в литературную группу «Третье измерение»), а также литературное объединение «Ральфа» (Аганина Л.А. Характер функционирования традиции в современной непальской поэзии // Культура Непала. Традиции и современность. С. 130-172). М. Хатт относит к «новым поэтам» также и М. Коиралу (1926–2007) (Hutt M.J. Modern literary Nepali: An Introductory Reader. P. 20). Что касается поэтов «Третьего измерения», то основные тенденции, присущие этому направлению, в большей степени присущи произведениям Баираги Каинлы, нежели Ишвару Баллаву. Последнего непальские критики, а также М. Хатт, склонны относить уже к поэтам современности. Таким образом, в работе речь пойдет о творчестве М. Коиралы (точнее, об определенном периоде его творчества), работах Б. Шерчана и Б. Каинлы.

Мохан Коирала родился в достаточно состоятельной семье в Катманду. Однако из-за возникших финансовых проблем, он был вынужден прервать свое обучение в колледже. Для того, чтобы обеспечить финансовую поддержку семье, он был вынужден браться за множество работ в разных частях страны. В 1979 году Мохан Коирала был избран в члены Непальской Королевской Академии. Писать стихи он начал по совету своего младшего брата, который является известным прозаиком. Первое стихотворение Коиралы «Я иду, вспоминая» было напечатано в 1949 году. Мохан Коирала – автор многоплановых работ, экспериментировавший с формой: он создавал как небольшие стихотворения, так и поэмы (например, «Голубой мед» и «Приглашение времен года»), пытаясь таким образом возродить жанр длинной поэмы (*lāmokavitā*). Мохан Коирала постоянно обращался к новым средствам художественной выразительности, поэтому его поэзию трудно отнести к какому-либо литературному направлению (Hutt M.J. Himalayan voices: an introduction to modern Nepali literature. University of California Press, Berkeley, 1991. P. 82-85). Однако можно выделить определенные периоды его

творчества, которые совпадают с основным направлением литературного процесса в Непале.

Фигура Бхупи Шерчана выделяется на фоне других непальских поэтов. Его полное имя – Бхупендраман Шерчан, родился он в богатой семье, принадлежащей народности тхакали⁴³, в деревне Тукуче, расположенной в ущелье реки Кали-Гандаки в отдаленном районе Непала, Мустанге. Согласно расчетам астролога, время рождения мальчика пришлось на несчастливое расположение звезд, из-за чего в детстве он воспитывался в семье старшего брата. Однако эти меры предосторожности не помогли, и когда Бхупи Шерчану было всего пять лет, умерла его мать. В десятилетнем возрасте он был отправлен на учебу в Бенарес. Шерчан очень остро чувствовал свою отчужденность от семьи, что существенно повлияло на его мировоззрение. В возрасте пятнадцати лет он решает стать коммунистом. В 1956 году, все еще будучи студентом в Бенаресе, он публикует свой первый стихотворный сборник «Новые песни джхьяуре» под псевдонимом Sarvahāgā, Пролетариат. Этот сборник полон левацких призывов, высказываний против правления династии Рана, антиамериканской риторики. «Новые песни джхьяуре» – сборник, выдержанный в духе «прагативада». Несколько лет спустя Бхупи Шерчан возвращается в Катманду, активно участвует в политической жизни страны, и даже попадает в тюрьму за участие в антиправительственной демонстрации. Он выпускает второй стихотворный сборник «Водопад», в котором все больше и больше отходит от прогрессивистской риторики. Его левые взгляды претерпевают некоторую трансформацию, и место популистских слоганов занимает сатирическое отображение окружающей его действительности. Вершиной его поэтического мастерства многие критики считают сборник стихотворений «Слепой человек на вращающемся стуле», опубликованный в 1969 году. Стихотворения, рассматриваемые в данной

⁴³ Тхакали – народность Непала, говорящая на языке тхакали, относящемся к сино-тибетской группе. Изначально обладали большей культурной общностью с тибетцами, однако с течением времени стали склоняться к непальскому индуизму. Представители этой народности проживают вдоль торгового пути, ведущего в Тибет, поэтому они сформировали достаточно состоятельное и процветающее сообщество с уникальными культурными чертами.

работе, взяты именно из этого сборника. Бхупи Шерчан оказал огромное влияние на творчество современных непальских поэтов и во многом определил стиль современной непальской литературы (Hutt M.J. *Himalayan voices: an introduction to modern Nepali literature*. P. 120). В 1979 году поэт стал членом Непальской Королевской Академии. Начиная с этого времени, вплоть до самой смерти поэт создавал произведения, восхваляющие короля и систему «панчаятов».

Б. Шерчан является уникальной фигурой в непальской литературной среде. Это обусловлено отчасти его происхождением: он родом из отдаленного непальского региона, в то время как большая часть современных ему непальских поэтов происходили из высококастовых индуистских семей из Катманду или Даржилинга. По мнению М. Хатта, этот факт позволил Шерчану сохранить столь необходимую для сатирического описания дистанцию от интеллектуальной и политической элиты Катманду и остаться в стороне от интриг, царивших в этих слоях общества (Hutt M.J. *Himalayan voices: an introduction to modern Nepali literature*. P. 121). Непальский дипломат Йадунатх Кханал следующим образом отзывается о поэтическом языке Шерчана: «В его поэзии непальский язык вернулся к своему изначальному величию» (Khanal Yadu Nath. *Nepal: Transition from isolationism*. Kathmandu: Sajha Prakashan, 1977. P. 268).

Отличительной чертой литературной группы «Третье измерение» является то, что авторы не только создавали произведения в рамках одного направления, но и занимались теоретическим обоснованием своих художественных и эстетических взглядов. Проблематика их теорий главным образом была связана со сферой соотносительности литературы и реальной жизни и творческой индивидуальности писателя, а также выработки для новой непальской литературы новой эстетики. Обосновывая название журнала «Третье измерение», Баираги Каинла в своих редакторских статьях писал, что непальские поэты старшего поколения создавали плоскую, двухмерную поэзию, которая уже не могла удовлетворить интеллектуальные

потребности современного читателя. Поэтому целью «новых поэтов» было придать своим стихотворениям глубину, добавить еще одно, третье измерение, для того чтобы максимально полно отобразить жизнь. Для этого необходимо выйти за границы изобразительных средств традиционной поэзии, принять новые концепции языка и стиля (Tripāthī Vāsudev, Nyaurāne Daivjnarāj, Subedī Keśav. Nepālī kavītā. Bhāg 4. P. 276-280).

Анализ основных черт «новой поэзии» в непальской литературе основывается на ряде произведений трех упомянутых авторов. Как наиболее показательные использованы те стихотворения, которые были созданы в период с 1960 по 1970 годы: это «Саранги⁴⁴», «Корень тыквы» и «Кроваво-красная снежная вершина» Мохана Коиралы (Koīrālā Mohan. Kavītā. Kathmandu: Sajha Prakāśan, 1991. P. 115, 122, 224), «История моей страны мне кажется неправдой», «Слепой человек на вращающемся стуле», «Это страна лишь шума и шепота» (Šerchan Bhūrī. Ghumne mehmāthi andho mānche. Kathmandu: Sajha Prakāśan, 2008. P. 23-25, 26-28, 40-42) Бхупи Шерчана и стихотворения «Гора», «Люди наполняющие базар», «Бесплодный праздник шабаша с претензией на существование» (Tripāthī Vāsudev, Nyaurāne Daivjnarāj, Subedī Keśav. Nepālī kavītā. Bhāg 4. P. 282-284, 287-293, 296-303), «Разговор пьяного человека с улицей после полуночи» (Электронный ресурс sanjaal.com) Баираги Каинлы.

4.2.2 Специфика реализации принципа «трех единств» в непальской

«новой поэзии»

4.2.2.1 Время

Конкретное время, в течение которого разворачивается действие, указывается не во всех произведениях «новых поэтов». В стихотворении

⁴⁴ Саранги - струнный смычковый инструмент лютневого типа.

«Саранги» М. Коиралы есть упоминание «середины ночи», когда странствующий певец во сне видит умершую жену. Есть также косвенное упоминание времени через действие: «когда он встает», и ближе к концу произведения: «от яркого рассвета до заката... он тяжело ступает по дороге». Такое указание на время подчеркивает постоянно повторяющиеся действия певца, и таким образом стихотворение охватывает всю его жизнь.

Стихотворение «Слепой человек на вращающемся стуле» Б. Шерчана начинается со слов «Целый день», которые три раза повторяются до конца первой строфы. В конце первой строфы день сменяется «вечером», а потом наступает ночь: «Темнота то там, то тут цепляется за тротуары». К описанию смены времени добавляется еще две строки: «Из чайника с чаем восходит солнце // И в пустой стакан из-под вина оно всегда заходит». В этом случае упоминание восхода и заката служит аллюзией инертного состояния непальского общества: проведя день, оно плавно погружается в ночь. С одной стороны, в стихотворении описываются действия, разворачивающиеся в определенный временной промежуток, а с другой, местоимение «всегда» указывает на то, что они постоянно повторяются.

В стихотворении «Разговор пьяного человека с улицей после полуночи» Б. Каинлы можно отметить временной промежуток, в течение которого действие не меняет своего характера. На важность этого обстоятельства указывает и то, что упоминание ночи в стихотворении встречается пять раз. В отличие от других произведений, рассмотренных выше, в данном стихотворении нет указания на цикличность времени, «разговор происходит» какой-то конкретной ночью. Ночь сменяет «сияющий свет». Поскольку это стихотворение создавалось в период реакции, время, когда человек может говорить свободно, не опасаясь преследования за свои мысли – это ночь. Кроме того, ночь – это символ погруженности во тьму непальского общества, современного поэту. «Сияющий свет» – выражение надежды на грядущие перемены.

Возможно, цикличность времени в произведениях «новых поэтов» обусловлена его традиционным индуистским восприятием (например, у Б. Шерчана «Забываю свои старые истории, // Предыдущие рождения и смерть»).

Как и в рассмотренной поэме Г.М. Муктибодха «новые поэты» непали в своих произведениях обращаются к историческим фигурам. Так, Бхупи Шерчан говорит только о непальской истории, не затрагивая при этом ни мировой, ни даже индийский контекст. Например, в стихотворении «История моей страны мне кажется неправдой» упоминаются Бхимсен Тхапа (непальский премьер-министр с 1804 по 1837гг), Амар Синх Тхапа (выдающийся полководец времен Англо-Непальской войны 1814–1816 гг), Тенцинг (непальский альпинист из народности шерпа, вместе с Эдмундом Хиллари покоривший Эверест в 1953 году), Будда и Аранико (непальский художник, создававший свои произведения при дворе Кубулай Хана в Китае). В другом стихотворении этого же автора «Это страна лишь шума и шепота» описываются современные автору выдающиеся непальские поэты. «Где великий поэт, чтобы оплатить свои долги // Вынужден до срока умереть», – эти строки посвящены Лакшмипрасаду Девкоте, вынужденному закончить свою жизнь в нищете. «И поэт, сведенный с ума болью своей страны // Вынужден укрыться в иностранной лечебнице», – речь идет о Гопале Прасаде Римале, потерявшем рассудок и до конца своей жизни находившемся в психиатрической лечебнице в Индии. «И где одинокая дочь Сарасвати // Должна всю жизнь провести парализованной от невылеченной в детстве болезни», – эти строки описывают Париджат (1937–1993), выдающуюся непальскую поэтессу и писательницу.

В стихотворениях Мохана Коиралы, помимо упоминания одной из исторических фигур непальского происхождения (Чандра Шамшер, премьер-министр Непала с 1901 по 1929гг.), в стихотворении «Саранги» появляется обращение к общему с Индией культурному наследию, которое представляют Калидаса, выдающийся санскритский поэт и драматург,

живший приблизительно в 400 г. н.э., и Вьяса, которому традиция приписывает создание эпоса «Махабхарата». О мировой культуре говорит имя Шекспира в стихотворении «Кроваво-красная снежная вершина».

Другие приметы времени связаны с образом главного героя в стихотворении «Саранги» М. Коиралы. Это gāine – «странствующий народный певец», значимая фигура в непальской культуре. «Гаине» относятся к самым низшим слоям кастовой системы в Непале. На протяжении долгого времени эти странствующие певцы ходили от деревни к деревне, исполняли народные песни и рассказывали новости. Часто их приглашали к королевскому двору. В стихотворении «Саранги» народный певец – символическая фигура живой непальской традиции, которая ныне забыта, а ведь даже «насмешки согрели бы его» (Hutt M.J. *Modern literary Nepali: An Introductory Reader*. P. 20).

Баираги Каинла в своих стихотворениях обращается к историческим фигурам. В стихотворении «Разговор пьяного человека с улицей после полуночи» упоминаются Колумб и «победители в Котапарве», – основатель династии премьер-министров Рана Джанг Бахадур (1816–1877) и его братья, устроившие резню в королевской оружейной палате в Катманду, в результате которой погибло 40 представителей королевского двора, что привело к падению династии Шахов. В стихотворении «Люди, наполняющие базар» упоминается М.К. Ганди. В стихотворении «Бесплодный праздник шабаша с претензией на существование» появляются фигуры из мировой истории: Мадам де Монтеспан, фаворитка Людовика XIV, английский король Чарльз I.

4.2.2.2 Место

Главным местом действия всех стихотворений «новых поэтов» является Непал, причем вне зависимости от того, где находились сами поэты во время создания стихотворений: в своей родной стране, как Б. Шерчан и М

Коирала, или в Дарджилинге, как Б. Каинла. В их произведениях упоминаются реки Багмати и Вишнумати («Это страна лишь шума и шепота» Б. Шерчана), Гандаки и Коши («Кроваво-красная снежная вершина» М. Коиралы), ущелье Чобхар, из которого вытекает Багмати («Люди, наполняющие базар» Б. Каинлы). Бхупи Шерчан также пишет о двух святынях – индуистской (храм Пашупатинатха) и буддистской (ступа Сваямбхунатха).

В стихотворениях «новых поэтов» можно выделить несколько конкретных мест действия: это горы, город и улица. В непальском языке есть несколько со значением горы: *ḍāṇḍā* – «холмы», *rahar* – просто «горы» и *himālaya* – «Гималаи». И все они нашли отражение в непальской поэзии. Горы – значимый символ в непальской литературной традиции. Вот что пишет по этому поводу Л.А. Аганина: «Ряды гор воспринимались как вечный (но не застывший) памятник непрерывно катящимся волнам бытия. Поэтому горные вершины, горные цепи – это не только символ величия, «великости», но и вечного движения, переменчивости, соответственно, выразительности, прекрасного» (Аганина Л.А. Характер функционирования традиции в современной непальской поэзии // Культура Непала. Традиции и современность. С. 169).

Образ гор значительную роль играет в двух стихотворениях: «Кроваво-красная снежная вершина» М. Коиралы и «Гора» Б. Каинлы.

В стихотворении Мохана Коиралы лирический герой отождествляет себя с картиной природы: «Земля крепка, я молод // Лицо мое полно энергии, снежная вершина кроваво-красна». «Кроваво-красный» цвет вершины, «полное энергии» лицо героя созвучны по смыслу первой строке, в которой говорится, что герой еще молод: снежные пики в Гималаях солнце окрашивает в красный свет на рассвете. В следующих строках руки лирического героя сравниваются со «священным можжевельником⁴⁵», и

⁴⁵ В Непале существует традиция сожжение можжевельных веток на вершине горы в ритуальных целях, чтобы боги по лестнице из дыма смогли спуститься с неба.

ближе к концу стихотворения становится понятно, что он сам и есть «снежная вершина», «царь гор Хималай», в чьем царстве «застывают чувства и мольбы» людей.

Гора – ключевой образ одноименного стихотворения Б. Каинлы, который задан в первой же строке стихотворения: «В доме поднявшись на верхний этаж // Словно по лестнице поднимаюсь на высокий край холма // Сейчас во сне я всегда поднимаюсь в гору». На протяжении всего стихотворения будут возникать и другие, связанные с главным образы: холмы, мифическая гора Говардхана⁴⁶, сами Гималаи. С одной стороны, гора – это важный элемент непальского ландшафта. В этом стихотворении есть указание на гору Эверест, которое выражено созвучием слов: *sanghārmāthi* («над порогом»), *saṛakmāthi* («над улицей») и упоминанием собственно непальского названия горы Эверест *sagarmāthā* (букв. «лоб неба»). На эту аллюзию также указывает образ альпинистов, появляющийся ближе к концу стихотворения. С другой стороны, вершина горы согласно индуистской мифологии – место обитания богов. Стремление лирического героя подняться на ее вершину можно трактовать как его стремление соприкоснуться с божественным началом.

В значительной части стихотворений «новых поэтов» действие происходит в городе, причем чаще всего указывается, в каком именно (например, Бхайрава в одноименном стихотворении Б. Шерчана). В рассматриваемых в этой работе стихотворениях таким городом является Катманду. Стоит отметить строки из стихотворения «Слепой человек на вращающемся стуле», которые, как кажется, лучше всего иллюстрируют отношения поэтов к столице: «Вечером, когда Непал сжимается до пределов Катманду // А Катманду до пределов Нью Роуд⁴⁷». Эта же улица возникает в стихотворении «Люди, наполняющие базар» Б. Каинлы. Помимо нее в этом

⁴⁶ Гора Говардана – гора, которую Кришна поднял одним мизинцем, чтобы защитить обитателей леса Вриндавана от стрел разгневанного бога Индры.

⁴⁷ Нью Роад – оживленная улица в центре Катманду, которая является финансовым и торговым центром города.

стихотворении упоминается еще одно значимое городское место: «дерево кхари в Тундикхеле⁴⁸». Это дерево было окружено мраморной платформой, с которой объявляли о важных событиях: об отмене рабства, об окончании Второй Мировой войны и т.д.⁴⁹ В стихотворении «Саранги» Мохана Коиралы на первый взгляд нет прямого указания на место действия, однако упоминание Отеля Роял⁵⁰ и площади Индрачоук⁵¹ позволяет определить его как Катманду. Поскольку для «новых поэтов» именно город является основным местом действия, то особое значение в их творчестве имеют и детали городского пейзажа: дома, улицы и рынки.

Дом – главное место в жизни человека. В стихотворениях непальских поэтов ни дома, ни здания подробно не описываются, однако встречается интересный элемент, который не характерен для поэтов других регионов Индийского субконтинента: непрочный фундамент. В стихотворении Бхупи Шерчана «Это страна лишь шума и шепота» есть следующие строки: «Если раскопать и посмотреть на фундамент каждого дома // То там будут только шепот и слухи». В «Разговоре пьяного человека с улицей после полуночи» Б. Каинлы имеются строки с похожим смыслом: «Великолепные здания, выстроились по обе стороны дороги: // В глине фундамента заключена их слабость – //Уже, уже, уже опрокинуться готовы».

Образ улицы ярче всего представлен в стихотворении Б.Каинлы «Разговор пьяного человека с улицей после полуночи». Здесь улица символизирует жизнь, что проявляется через повтор обращений «О, улица!» и «О, жизнь!», а также через прямое сравнение жизни с дорогой: «Сотнями сапог каждый миг разбиваемая // Моторами каждый миг обжигаемая // Раскинулась и лежишь на спине, о, Жизнь!». В этом стихотворении лирический герой обращается к жизни как к абстрактному понятию. В стихотворении «Гора» улицы наделены рядом определений: «*моя улица*»,

⁴⁸Тундикхель – огороженная территория в центре Катманду, на которой проводятся народные собрания, праздники и парады.

⁴⁹ <http://nepalitimes.com/news.php?id=5876#.UTeMkvJ0RwE>

⁵⁰ ОТЕЛЬ Рояль – первый отель, открытый в 1950 году для иностранных туристов.

⁵¹ Площадь Индрачоук – центр старого рынка в Катманду, где находились лавки менял.

«главная улица», «разбитые в авариях улицы». В этом случае определения носят расширительный характер: «моя улица» – речь о жизни лирического героя; «главная улица» – об общем ходе жизни; «разбитые в авариях улицы», которые лирический герой несет на плечах, сравниваются с «трупом жизни». Сходным значением обладает «улица, которой нет конца» в стихотворении «Саранги» М. Коиралы – это символ печальной жизни странствующего певца.

Городской рынок – также важное место действия для «новых поэтов». В стихотворении Б. Шерчана «Это страна лишь шума и шепота» на рынке торгуют душами, «будто акциями на бирже», те, кто являются лидерами страны. В стихотворении «Люди, наполняющие базар» Б. Каинлы люди продают в свою кровь «в ближайшем банке крови», «чтобы купить гнилую картошку». За бесценок люди продают самое дорогое, что у них есть. Более того, даже смерть не пожелала покупать их, «она ушла, узнав базарную стоимость жизни».

4.2.2.3 Действие

Место, описываемое в стихотворениях, во многом определяет действия, которые в них происходят, и с которыми связаны основные мотивы в произведениях «новых поэтов» Непала.

Один из важных мотивов, напрямую связанных с местом действия – мотив расширения пространства. Возникновение этого мотива можно объяснить несколькими причинами, в том числе – географическими (долина Катманду с четырех сторон окружена горами) и социально-политическими (время создания стихотворений – отказ властей от необходимых стране реформ). В стихотворении «Разговор пьяного человека с улицей после полуночи» этот мотив выражается через противопоставление глаголов *paatāuni* («не вмещаться»), *ghaṭṇu* («сжиматься») и *phaṭṭidenu* («разорваться»), *chyattidenu* («разделиться»), *phailidenu* («расстелиться»),

udhātnu («разорвать»). Величие лирического героя «не вмещается целой планетой», он не может «поместиться на этой узкой улице», поэтому в его обращении к сжавшейся и уменьшившейся улице звучит неоднократный приказ: «Сейчас разорвись, разделись, расстелись...».

Другой мотив – это движение вверх или вниз. Например, в стихотворении «Гора» Б. Каинлы лирический герой «поднимается»: uklinchhu, chaḥhiraheko hunchhu. Этому действию противопоставлены глаголы, выражающие движение вниз: jhukāunchhu («заставляю склоняться»), laḍidinchhan («падают» (спины Гималаев)), khastachha («падает»). Непальские исследователи пишут, что основной мотив данного произведения – подъем в гору, который лирический герой видит во сне. Он символизирует стремление к духовному самосовершенствованию.

В стихотворениях «новых поэтов» представлена также оппозиция активного движения – статичного состояния. Мотив движения отражается в стихотворении «Саранги» М. Коиралы глаголами, описывающими поступь странствующего певца: rāilā chāptaī baḍhchha («ступает») и chhārā lāera ghumeke («тяжело ступает»). Этот мотив есть и в стихотворении «Разговор пьяного человека с улицей после полуночи» Б. Каинлы: āndākhāndā garera hiṇḍdā («топая, иду»), naatāune bhaisakeko chhu («не смогу поместиться»), chheu lāera hiṇḍnuparchha («должны при ходьбе придерживать левого края»), saḍakmāthi aṭāera hiṇḍnuparchha («следует ходить по всей улице»). В стихотворении «Люди, наполняющие базар» люди бесцельно бродят: bagirahekā bhyātt-bhyātt ghoṭiera («неуклюже скользят, переворачиваются»), kāvā khāirahekā («бродят в урагане»), лирический герой «обгоняя бесчисленные спешащие шеи // ... идет сломя голову.....» (uchhina parsihinḍeko). Для «новых поэтов» глаголы со значением «шагать» и «идти» чаще всего обладают переносным значением «делать», а иногда обретают и более широкое значение – «жить» (Аганина Л.А. Характер функционирования традиции в современной непальской поэзии // Культура Непала. Традиции и современность. С. 169). Таким образом, оппозиция

активное движение – статичное состояние на другом смысловом уровне превращается в оппозицию жизни и смерти. Так, в стихотворении «Саранги», бытие странствующего певца выражается через его движение, а его возможная смерть через, собственно, глагол *marnu* («умирать») и глагол *paltinu* («лежать»). Отсутствием глаголов, выражающих активное действие, подчеркивается, по-видимому, бессмысленность существования лирического героя в стихотворении «Слепой человек на вращающемся стуле» Б. Шерчана. Во всем стихотворении действия героя описываются при помощи только трех глаголов в первом лице единственного числа: *uṭhchhu* («встаю») *hāmaphālchhu* («прыгаю (в стакан с вином)») и *birsanchhu* («забываю»). Более того, поднимающийся лирический герой сравнивается со «встающей в Судный День душой, не получившей забвения в реке Лета», что подчеркивает его оторванность от живого мира. Другие глаголы действия в этом стихотворении относятся к неодушевленным предметам: «сплетни бродят туда-сюда» (*hallāharu ohor dohor garchhan*), «газеты бродят» (*hiṇḍchhan akhbārharu*).

Другим важным мотивом является состояние опьянения, мотив, пришедший в непальскую литературу (как и в другие литературы Индийского субконтинента) из творчества Омара Хайяма (ок. 1048 – ок. 1122). Знакомство с произведениями этого великого персидского поэта, как и во всем мире, происходило опосредованно: через перевод Эдварда Фитцджеральда (1809–1883). В стихотворении «Разговор пьяного человека с улицей после полуночи» Баираги Каинлы лирический герой – пьяный человек, поливающий вином землю улиц. За этим образом скрывается несколько смысловых пластов. «Опьянение» в поэзии чхаявадинов (хинди) – это мистическое состояние, в котором человек соприкасается с трансцендентным началом, с Всевышним. Так и лирический герой Каинлы, «когда наполнит грудь вином», начинает думать, что в него «вошло величие», что он не может «поместиться на этой узкой улице». Человек в опьянении ощущает себя едва ли не богоравным, его «пропитанные

алкоголем вздохи становятся подобными урагану», и ему становится тесно на узких улицах города, среди ограничений и запретов. Вино, которое он «бутылку за бутылкой» выливает на улицу, чтобы смыть грехи предков, – это своеобразная аллегория свободы, столь необходимой его стране. Здесь есть и второй смысловой пласт, о котором пишут непальские критики: пьяный человек является символом современного автору интеллигента, и свобода, к которой он стремится, это свобода создания новой жизни и установления новых идеалов (Hutt M.J. *Himalayan voices: an introduction to modern Nepali literature*. P. 101). В стихотворении «Слепой человек на вращающемся стуле» Бхупи Шерчана образ лирического героя не так сложен: он стремится найти забвение в «стакане с вином» и забыть «свои прошлые рождения и смерть». В другом его стихотворении «Это страна лишь шума и шепота» есть следующие строки: «Вместо Багмати и Вишнумати // Текут пиво и виски», «Где сахарный завод производит не сахар // А алкоголь». В этих строках Шерчан сатирически изображает современное ему непальское общество.

Другой мотив, отраженный в стихотворениях непальских поэтов – состояние сна. Этот мотив значим для всех литератур Индийского субконтинента. В творчестве «новых поэтов» он многогранен и не имеет единой трактовки. В стихотворении «Саранги» Мохана Коиралы певец видит во сне умерших жену и сына. Во сне он переносится из удручающей действительности в идеальный мир, и «его хижина становится дворцом». Когда певец просыпается, ему трудно «отличить сон от реальности». Состояние сна в этом произведении близко к состоянию медитации, однако без отсылки к божественному началу; подлинная жизнь здесь представлена так, как понимает ее странствующий певец. В стихотворении «Слепой человек на вращающемся стуле» Бхупи Шерчана лирический герой сравнивается с дремлющим «сухим бамбуком», сожалеющим о «пустых привязанностях». В контексте этого произведения дремота не является состоянием измененного сознания, в котором можно прикоснуться к трансцендентному, наоборот, оно близко к состоянию не-бытия, ведь

лирический герой сравнивается с растением, которое не только не имеет души, но и лишено жизненных соков.

В стихотворении «Гора» Баираги Каинлы сон, в котором пребывает лирический герой имеет отличную от двух предыдущих трактовку. Герой «во сне всегда поднимается в гору». Здесь можно провести параллели с поэмой Муктибодха «В темноте», в которой лирический герой во сне оказывается помещенным на «высокую вершину». В обоих случаях вершина символизирует духовную высоту, к которой стремится лирический герой. Стоит отметить, что в поэме Муктибодха герой сначала не готов к духовной трансформации: «Я боюсь высоты». Тогда как в стихотворении Каинлы духовному движению героя мешают возможные катаклизмы: «(спины Гималаев) изрыгают много крови на мою улицу», «сломанный поезд». Сама жизнь мешает движению лирического героя вверх: «С моих плеч... // Испекшийся труп жизни // Падает, расколовшись в осколках лучей» (Tripāthī Vāsudev, Nyaupāne Daivjnarāj, Subedī Keśav. Nepālī kavītā. Bhāg 4. P. 281).

Для всех «новых поэтов» Непала, как и для «новых поэтов» хинди и бенгали, характерна привязка к конкретному историческому времени, определенным политическим и культурным обстоятельствам. Бхупи Шерчан в своем упоминании исторических деталей ориентирован больше на события, связанные с жизнью именно Непала, тогда как Баираги Каинла упоминает исторические фигуры как непальские, так и не непальские. Это связано тем, что авторы, входившие в группу «Третьего измерения», были ориентированы на новые культурные и литературные веяния, приходящие с Запада.

Место действия в стихотворениях непальских поэтов во многом определяется окружающим пейзажем, встречаются и реальные топографические приметы Непала. Эта конкретная привязка к ландшафту, *узнаваемость мест*, является отличительной чертой «новой поэзии» Непала, в отличие от романтической поэзии, которая либо создавала некий условный

мир, либо отправляла героев в другие страны. Условность окружающего пространства в романтизме явилась следствием его обобщенно-отвлеченного художественного языка. Тогда как в стихотворениях Б. Шерчана, М. Коиралы и Б. Каинлы, наоборот, место действия всегда предельно конкретно: оно разворачивается преимущественно в городе (в рассматриваемых стихотворениях это Катманду), на улице, на рынке или в горах. Улица для непальских поэтов – образ, символизирующий человеческую жизнь.

Место действия определяет и основные мотивы, характерные для «новых» непальских поэтов. Так, с улицей связан мотив расширения пространства. Потребность лирического героя в большем просторе для жизни обусловлена репрессивной политической ситуацией в стране. Мотив «горы» как места действия соответствует направленному движению вверх–вниз, символизирующему стремление героя к духовному совершенствованию. Другим важным мотивом, объединяющим трех поэтов, является противопоставление активного действия статичному состоянию. Активное действие, или движение, в поэтике этих авторов символизирует жизнь, тогда как статичное состояние – небытие. Другие значимые состояния героя у «новых поэтов» связаны с традиционными мотивами сна и опьянения, однако эти мотивы в творчестве каждого поэта получают свою трактовку.

4.2.3 Особенности поэтического языка непальской «новой поэзии»

4.2.3.1 Ритмико-синтаксические особенности непальской «новой поэзии»

Для всех «новых поэтов» характерен принципиальный отказ от классических непальских размеров, пришедших из санскритской традиции. Мохан Коирала объяснял свою позицию следующим образом: «Чашка с водой, хотя и кажется маленькой, обладает способностью вместить целое

небо. Такой же способностью обладает и свободный стих... Он может передать самые тонкие человеческие чувства. Люди не используют стихотворные размеры при общении, так зачем же литературе ими себя запутывать и ограничивать?» (Hutt M.J. *Himalayan voices: an introduction to modern Nepali literature*. P. 83). Бхупи Шерчан создавал свои ранние произведения с использованием фольклорного размера «джхьяуре» (Hutt M.J. *Himalayan voices: an introduction to modern Nepali literature*. P. 119), однако к 60-м годам и он обратился к свободному стиху, категорически отказавшись от стихотворных размеров: «Размер – искусственная вещь, и любая попытка передать с его помощью слезы или смех человечества является еще более искусственной вещью» (Kunwar Uttam. *Shrāshta ra sahitya*. Kathmandu: Rupaayan Prakāśan, 1966. P. 92). Баираги Каинла свои ранние произведения создавал классическим санскритским метром «мандакранта»⁵² («Ночь», «Моя любовь», «Я пленен», «Беспощадная память», «Любовь и шарф»), однако стихотворения, написанные им в русле «Третьего измерения» были выполнены исключительно в форме свободного стиха (Tripāthī Vāsudev, Nyaurāne Daivjnarāj, Subedī Keśav. *Nepālī kavita. Bhāg 4*. P. 276-277).

Несмотря на отказ всех трех поэтов от метра, в их произведениях рифма все же имеет место. Рифма, как и в «новой поэзии» хинди, служит для них лишь одним из средств выражения синтаксического параллелизма. Значительное распространение имеют тавтологические рифмы. Для произведений Мохана Коиралы в большей степени характерны одинаковые глагольные окончания на концах строк, появляется также и тавтологическая рифма, например (vartamān-vartamān-vartamān, viśvās-viśvās, gīt-gīt). У Бхупи Шерчана тавтологическая рифма образуется по большей части при помощи использования служебных частей речи: в роли рифмующего элемента выступают сравнительный послелог *jhain* (bānsjhain-malevājhain), послелог *dekhi* со значением «от, из» (dṛṣyahaṛudekhi-ramāilohaṛudekhi), послелог *lāi*,

⁵² Мандакранта – семнадцатисложный метр (SSSS||||SS|SS|SS), которым была написана поэма Калидасы «Облако-вестник».

употребляющийся в составе прямого дополнения (pūrvakathālāī-mṛtyulāī), послелог mā со значением «в» (dobaṭomā-gallīmā-vidēśmā), а также присоединительно-усилительная частица ranī со значением «даже», и местоимение-прилагательное jastai, означающее «такой как этот». Тавтологических рифм с использованием самостоятельных частей речи в стихотворениях этого поэта немного. Встречается в его творчестве точная рифма (например, ma-mā, baserabās- itihās), но ее появление носит, скорее, случайный характер. В стихотворениях Б.Каинлы также попадает тавтологическая рифма, выраженная при помощи послелогов mā (tunāmā-baṭanholmā, āndhīmā-śūnyamā,), lāī (parvatārohīlāī-paitālālāī), bhitra со значением «в, внутри» (ānkhābhitra-sāgarbhitra-ṛhikābhitra) и bāṭa со значением «от» (tāṇmunibāṭa-matsya-ākramaṇbāṭa-luṭṭibāṭa). Тавтологическая рифма, основанная на самостоятельных частях речи, также редка (например, svatantratā- svatantratā, ānkhāharu-ānkhāharu).

Еще одна черта свободного стиха трех «новых поэтов» – несоразмерность строк и строф. В стихотворении «Саранги» Мохана Коиралы число строк в строфах разнится от трех до двадцати, в «Корень тыквы» – от одной до шестнадцати. В стихотворении «Слепой человек на вращающемся стуле» Бхупи Шерчана – от двух до девятнадцати, в стихотворении «История моей страны мне кажется неправдой» размер строф колеблется от семи до двенадцати строк в строфе, а стихотворение «Это страна лишь шума и шепота» написано вообще в одну строфу из семидесяти трех строк. В стихотворении «Люди, наполняющие базар» Баираги Каинлы число строк в строфе колеблется от двух до двадцати. Примечательна также несоразмерность строк. Так, у М. Коиралы строка из девятнадцати слогов соседствует со строкой из четырех, у Б. Шерчана за строкой, состоящей из одного слога «ra», следует строка из двадцати трех слогов, у Б.Каинлы за строкой из 2х слогов следует строка, в которой их двадцать.

Все три непальских поэта пользуются в своих произведениях приемом для установления определенного ритма— анжамбманами, т.е. разрывают стихоразделами синтаксические связи.

В стихотворении «Саранги» Мохана Коиралы стихотворные разделы приходится на следующие типы синтаксических связей. На сочинительную связь между предложениями: «Его известные песни гремят, будто смех Чанды Шамшера // Его песни молоды и приятны, будто девушки из Отеля Рояль». На подчинительную связь: «Все его тело болит, потому что // Никто не бросил камня в него». На связь между группой подлежащего и группой сказуемого: «Сейчас без людей, оскорбляющих его со всех сторон, он // Пуст, поскольку их насмешки согрели бы его»; «Если он идет с чашей для подаяния, то знакомые // Зовут его певцом»; «Потому что когда он заснет, его умершая жена // Приходит увидеться с ним во сне». На связь между сказуемым и дополнением/обстоятельством: «Он не просит милостыню, потому что считают, что он от голода // Кричит». На связь между определяемым и определением: «Не было у него возможности играть, поэтому его // Руки онемели»; «Сейчас его губы, будто фрагменты аудиозаписи, на асфальтовой // Улице трепещут». В стихотворении «Саранги» стихоразделы попадают на сильные синтаксические связи, что имеет большое значение для свободного стиха. Согласно классификации М.Л. Гаспарова, стихотворения, созданные на основе такого принципа установки словоразделов, можно охарактеризовать как «антисинтаксический свободный стих» (Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Ритм и синтаксис в свободном стихе // Статьи о лингвистике стиха. С. 175).

У Бхупи Шерчана стихотворные разделы приходятся преимущественно на связь между однородными сказуемыми: «В крохотном месте вбивший свою ножку // Укрывшийся крохотным навесом». На связь между группой подлежащего и группой сказуемого: «Где глухие, кому нужны слуховые аппараты // Являются судьями музыкальных конкурсов»; «Где те, кто может торговать душами // Являются лидерами». На связь между сказуемым и

дополнением/обстоятельством: «Тогда мне кажется неправдой // История моей страны»; «Дома и за границей // Вижу обнажившихся, словно эвкалипты»; «Где в руках, закованных в гипс // Находится защитный штык»; «Я будто слепой человек силой посаженный // На выставке на вращающийся стул». На связи между предложениями стихоразделы попадают достаточно редко.

У Баираги Каинлы стихоразделы приходятся на сочинительную связь между предложениями: «Сейчас в каждом моем шаге маленькое землетрясение // Сейчас в каждом моем ощущении готов к извержению вулкан»; «Да, мы должны придерживаться края // Но людям следует ходить по всей улице». На подчинительную связь: «Когда я наполняю грудь вином//Я начинаю думать, что в меня вошло величие». На связь между группой подлежащего и группой сказуемого: «До сих пор спят, свернувшись и воня // Потерявшие самоуважение люди»; «Подожвы Колумба // Должны смочь топтать эту улицу». На связь между сказуемым и дополнением/обстоятельством: «После полуночи // Я вышел из бара»; «На этой площади//Задержав на секунду солнце»; «В урагане//Бродят». На связь между группами сказуемого: «Мне не хватает смелости, и я стираю лезвие кукри слоем ржавчины, // Убиваю органы чувств, выращиваю мох смерти»; «Словно по лестнице поднимаюсь на высокий край холма // Сейчас во сне я всегда поднимаюсь в гору». На связь между определяемым и определением стихораздел попадает реже: «Каждого бегущего мига // Урожай сделаю обильным!».

Для непальских поэтов, создающих произведения в русле направления «новая поэзия», также как для поэтов, пишущих на языке хинди, характерно свободное обращение со знаками препинания. Однако в употреблении этих знаков можно проследить ряд закономерностей. Так, Мохан Коирала в стихотворениях склонен ставить данды в конце каждой строфы, однако в его поэмах это правило уже не соблюдается. Бхупи Шерчан ставит данды преимущественно в конце стихотворений, тем самым подчеркивая

завершенность произведения. Запятые он употребляет в ограниченном количестве, преимущественно между однородными членами предложения, стоящими в разных строках (например, «Красот, // Удовольствий»). В рассматриваемых в данной работе произведениях Шерчана не встречаются восклицательные или вопросительные знаки, и их появление в других стихотворениях не носит структурирующего характера. В произведениях Баираги Каинлы вообще отсутствуют данды. Возможно, это сознательная попытка автора полностью отказаться от традиционной пунктуации.

Примечательно употребление Коиралой и Каинлой многоточий: зачастую это не три точки, а больше, от пяти до целой строки. Такие многоточия обладают рядом функций: они визуальнo отделяют строки друг от друга; будучи поставленными в конце или начале предложения, визуальнo заполняют паузу. В стихотворении «Корень тыквы» Коиралы многоточия следующим образом оформляют строфу:

... ..

Я голова... .. голова каждого смысла, смысла голова

... ..

В стихотворении Б.Каинлы «Бесплодный праздник шабаша с претензией на существование» многоточия выглядят следующим образом:

Свежая девушка!

Разбросанную по полу комнаты землю.....

Лижет козел языком

Ах! Забей родник.....

Также подобные многоточия используются авторами для того, чтобы передать прерывистость речи: «Эти глаза падают по дороге... //устав!». Или же для того, чтобы создать паузу внутри строки: «Это смерть сегодня прошла по краю жизни!»; «Ты разорви..... разрежь.....».

В отличие от произведений других авторов для стихотворений Каинлы характерно обилие двоеточий, которые вводят прямую речь лирического

героя или передают его мысли: «Мне грустно: // Почему до сих пор спят», «Я вещаю: // О, улица!», «Я приказываю: // О, улица!». Также Каинла использует двоеточия для того, чтобы раскрыть смысл строки, где стоит этот знак препинания: «Ночи напролет... горят синие лампочки: // Приготовившиеся ударить глаза // Здесь всю ночь смотрят готовые ударить глаза»; «Со мной посмотрите... сразу: // Пока хватает взгляда // Мы видим вокруг нас // Поля битвы для побед // И для жизни лишь сияющий свет!» («Разговор пьяного человека с улицей после полуночи»).

Для Мохана Коиралы характерно отсутствие восклицательных знаков и достаточно ограниченное употребление риторических вопросов. Например в конце стихотворения «Саранги»: «Где те, с прогнившими мозгами, что говорят ‘Пусть все существа будут счастливы’? // Где те, кто говорят ‘Правда победит неправду’?» Эти две строки выделяются не только своей вопросительной интонацией, но и тем, что построены по принципу синтаксического параллелизма: одинаково начинаются, в середине вставлены две санскритские мантры. Эти строки подводят итог стихотворения и передают чувство разочарование, охватившее автора в связи с современными ему политическими событиями, а именно реставрацией монархии.

В стихотворениях Каинлы употребление восклицательных и вопросительных знаков, напротив, носит избыточный характер. В его стихотворениях встречаются восклицательные междометия: «Уф!», «Ах!»; восклицательные обращения: «О, улица!», «О, жизнь!», «Пуджарини!», «О, Дионисий», «О, Хиросима!». Некоторые строки состоят из нескольких восклицаний: «Огонь! Огонь! Огонь! Подводный огонь!»; «Свободный, независимый, бесцельный!». Каинла не использует данды на конце предложений и можно предположить, что восклицательные знаки отчасти их заменяют: «Сделаю обильным урожай // Каждого бегущего мига!»; «Он вырос среди песка, // Питаясь лишь отраженным светом!»; «Я сам от этих ворот // Сейчас во сне всегда поднимаюсь в гору!»; «Уф! Падают, расколовшись // Спины Гималаев – //Изрыгают много крови на мою улицу!»

и т.д. Риторические вопросы также являются важной особенностью стихотворений Каинлы. Например, в стихотворении «Разговор пьяного человека с улицей после полуночи» вопросы лирический герой задает не столько самому себе, сколько вовне, они затрагивают волнующие героя проблемы современного ему непальского общества: «Как же я дожил до этих лет // Неспособный ступить // На этих склоняющихся и узких улицах?»; «Почему допоздна // До сих пор спят, свернувшись и воня // Потерявшие самоуважение люди // В нездоровых землянках?»; «Кто ворует закоулки и углы улицы? // Почему с каждым приходом ночи уменьшается эта улица?».

4.2.3.2 Композиционные особенности непальской «новой поэзии»

Одной из особенностей творчества «новых поэтов» является обилие многословных названий, формирующих целые предложения. Для Мохана Коиралы это характерно в меньшей степени, в большей для Бхупи Шерчана («На темной улице жизни», «История моей страны мне кажется неправдой», «Весенний сон во время небольшой бури», «Обезьяны эпохи холодной войны»), Баираги Каинлы («Бесплодный праздник шабаша с претензией на существование») и Ишвара Баллава («На краю города», «Это цветы огня, это не цветы огня», «Тени ненужных песен»).

Вставные конструкции – структурный элемент, который в ограниченном количестве присутствует в произведениях М. Коиралы и Б. Каинлы. Например, в стихотворении Коиралы «Корень тыквы»: «(Потому что время без времени шагает по улице без улицы)». Вставная конструкция примечательна своей парадоксальностью. В стихотворении «Люди, наполняющие базар» Каинлы они носят пояснительный характер, раскрывают значение стоящих перед ними строк. Например: «Взяв две-четыре капли крови // У героя-мученика! // (Да, смерть – это, действительно,

честь!)» и «Хотя я посылаю на войну себя, // Себя // В состоянии внутреннего конфликта, // (Только в состоянии внутреннего конфликта)».

Рефрены – один из наиболее характерных структурных элементов для Бхупи Шерчана и Баираги Каинлы. Для Мохана Коиралы в большей степени типичны другие повторяющиеся структурные элементы, основанные на параллелизме. В стихотворении «Слепой человек на вращающемся стуле» Б. Шерчана употребляются два рефрена – первая строфа построена с использованием четырех параллельных сравнений, объединенных одним рефреном: «Целый день», который также повторяется четыре раза. Роль второго рефрена играет союз «И», вынесенный в отдельную строку. Он делит произведение на пять неравных строф. В стихотворении «История моей страны мне кажется неправдой» союз «И» выполняет сходную функцию, разделяя длинную вторую строфу, а рефреном являются строки:

Когда я
Задержавшись на пару дней, смотрю
На эти дворы, пропитанные голодом
На эти переулки, подобные увядшим бутонам
Тогда мне кажется неправдой
История моей страны.

В рефрен отчасти входит и название стихотворения. Он повторяется еще раз в третьей и в конце последней, четвертой строфы, как бы обрамляя произведение. Подобный прием Б. Шерчан использует в стихотворении «Это страна лишь шума и шепота», где строка из заглавия повторяется в неизменном виде в первой и последней строках. Такой прием позволяет автору в начале стихотворения выдвигать какой-либо тезис, на протяжении последующих строк приводить его доказательства, и потом снова возвращаться к нему, утверждаясь в его справедливости.

В стихотворении «Разговор пьяного человека с улицей после полуночи» Б. Каинлы повторяющимся три раза рефреном выступает обращение лирического героя к улице: «О, улица!». В первой части

стихотворения того же автора «Люди, наполняющие базар» встречается следующий рефрен: «Возникает порыв, // Но это только порыв», – который через строфу повторяется в трансформированном виде: «Но это только порыв, // Только порыв». В следующий раз второй вариант рефрена встречается в пятой части стихотворения, перед словами, говорящими о стремлении «разбить на отдельные волны» «океан этих бесчисленных (проклятых) глаз». Тем самым автор показывает, что желание лирического героя пробудить человечество – бесплодный порыв. Второй рефрен встречается уже в последней шестой части стихотворения в девятой строфе: «Меня почти коснулась // Уже далеко уехавшая черная машина // Это смерть сегодня прошла по краю жизни». Эти же строки завершают стихотворение, однако Б. Каинла, мастерски управляя знаками препинания, придает им уже иную, более оптимистичную интонацию: «Меня почти коснулась // Уже далеко уехавшая черная машина – // Это смерть сегодня прошла по краю жизни!» Обилие рефренов предстает и в стихотворении «Бесплодный праздник шабаша с претензией на существование». Самый распространенный рефрен – слово «Бряк» (jhaṅ), которое встречается на протяжении всего стихотворения 11 раз. В первой части он открывает стихотворение и повторяется в следующем виде еще три раза:

Бряк бряк бряк

Бряк бряк бряк

Во второй части он два раза повторяется одной строкой: «Бряк бряк бряк», и снова меняет конфигурацию:

Бряк-бряк

Бряк-бряк

Каждый раз эти рефрены представляют собой отдельную строфу. В третьей части рефрен включен во вторую строфу и выглядит следующим образом:

Бряк

Бряк

Бряк

В четвертой части рефрен снова выделен в отдельную, особо графически оформленную строфу:

Бряк Бряк
.....Бряк.....

В этой же части рефрен повторяется еще два раза: сначала однократное «Бряк», – вынесенное в отдельную строфу, потом – трехкратное «Бряк», также каждый раз вынесенное в отдельную строфу. В частях с 6 по 9 этот рефрен не встречается. У этого рефрена можно выделить ряд функций: он задает стихотворению рваный ритм, а также оформляет его визуально.

Следующий структурный элемент, обладающий сходством с рефренами – повторы строк. От рефренов их отличает то, что повторяются они подряд. Наиболее характерны подобные повторы для творчества Б. Каинлы, например:

Во мне
Заклучено
Уже подавленное восстание!
Уже подавленное восстание!
Уже подавленное восстание!
Уже подавленное восстание!

и

Что смерть сегодня
Ушла, сегодня, узнав базарную стоимость жизни.
Уф! Смерть ушла сегодня с базара с пустыми руками!
Уф! Смерть ушла сегодня с базара с пустыми руками!
Уф! Смерть ушла сегодня с базара с пустыми руками!

Таким образом автор акцентирует внимание читателя на наиболее значимых смыслах стихотворения. Повторы всегда оканчиваются восклицательным знаком, что делает их похожими на своего рода «крик души».

Помимо повторов отдельных строк, можно отметить еще редупликацию, которая в непальском языке обладает сходным значением с

тем, которое она имеет в языке хинди. В непальском языке с ее помощью образуется множественное число имен существительных с дополнительным указанием дистрибутивности или полноты охвата (Непальско-русский словарь/ И.С. Рабинович [и др.] М.: Изд-во Советская энциклопедия, 1968. С. 1248). Например, у Бхупи Шерчана: *ṭhāunṭhāunmā* («там и сям»), *kisimkisimkā* («разнообразный», букв. разных типов), *bāṭo-dobāṭomā* («на улицах и перекрестках»), *gallī-gallīmā* («во всех переулках»), *deṣ-vidēṣmā* («дома и за границей»). У Б. Каинлы: *rāt-rāṭbhari* («ночи напролет»), *sirān-sirānkā* («верхние», *sirān* букв. «верховье») *choiṭāchoiṭā* («осколки»); также встречается и редупликация имен числительных: *yauiṭā-yauiṭā* («каждый», *yauiṭā* букв. «один»).

Важным элементом структуры в произведениях непальских поэтов является параллелизм, в частности, повторение фрагментов стиха с сохранением грамматического и лексического подобия. У М. Коиралы в стихотворении «Корень тыквы»: «Поэтому положи на стол, поэтому положи на стол // Поэтому на столе собралась куча кусков»; «Дай мне смелость пойти, ведь я голова тыквы // Покажи мне горизонт, куда проникнуть, ведь я корень кабачка // Покажи мне сторону, куда повернуться, ведь я голова голубя» и «Я голова тыквы, пронзающая небо // Я лист тыквы, возвышающий горизонт // Я корень тыквы, держащий землю».

У Б. Шерчана при помощи этого приема построено стихотворение «История моей страны мне кажется неправдой». Например, вторая строфа:

Врытые в землю посреди дороги

Эти боги

Мудрые, но глухие и глупые

Эти боги

Мудрые, но глухие и глупые

Эти люди

И пятая строфа после рефрена:

Я слышу, что Амарсинх дошел до Кангра

Я слышу, что Тензин взошел на Эверест
Я слышу, что Будда заронил семена мира
Я слышу, что искусство Арнико покорило мир
Я слышу, всегда слышу, но только слышу
И не верю.

Подобное использование параллельных конструкций максимально сближает стихотворение с народной песней, что позволяет лучше передать социальный посыл произведения. Похожий прием используется автором и в первой строфе стихотворения «Слепой человек на вращающемся стуле»: «Целый день // будто сухой бамбук», «Целый день//Будто больной голубь», «Целый день // Будто одинокий сосновый бор», «Целый день // Будто гриб». Подобные параллельные конструкции создают ощущение своеобразного запева, открывающего стихотворение.

В стихотворении «Гора» Баираги Каинлы подобные параллельные конструкции имеются в восьмой, самой длинной строфе: «Многих детей до школы проводив // Многих сыновей проводив до границы фронта // Многих отцов вернув из офиса домой»; «Сейчас уставшие дороги // Сейчас разбитые в авариях улицы» и ; «Глаз падает: одна ночь кончается // Другой глаз падает: снова другая ночь кончается // Подошва падает: дорога за один шаг проходится // Пятерня падает: от земли до неба виснет мост». В стихотворении «Разговор пьяного человека с улицей после полуночи» также встречается значительное количество параллельных строк. Они резко контрастируют с остальными строками произведения: «Всю ночь здесь смотрят готовые ударить глаза // Всю ночь на чьей дороге поджидают готовые ударить?»; «Голова, забитая буквами офисных бумаг // Грудь, забитая стрелками часов»; «Пусть инженеры услышат // Руководители, учителя и поэты услышат // Пусть каждое движение истории услышит»; «Только для победителей в Котапарве // Только для правящих семей»; «Добрыми чувствами я ее наполню // Я накрою ее своим величием». Примечателен и пример антонимичного параллелизма: в трех строках

повторяется выражение *hiṇḍpurchha* («надо ходить»): «Придерживайтесь левого края, // Да, мы должны придерживаться края, // Но людям следует ходить по всей улице». Каждая следующая строка из этих трех противопоставляется предыдущей.

Еще один тип параллелизма, активно используемый непальскими поэтами – анафора. Например, в стихотворении «Саранги» М. Коиралы можно встретить анафору с сохранением лексического и грамматического подобия: «Его известные песни гремят, будто смех Чанды Шамшера // Его песни молоды и приятны, будто девушки из Отеля Рояль // Его песни подобны киратской⁵³ женщине, лишенной пива» (*uskā gīt-uskā gīt-uskā gīt*); «Без карандаша написанные песни // Без запора в сердце закрытые песни» (*binā-binā*). Также встречается и звуковая анафора, преимущественно во второй строфе стихотворения: *usko sāraṅgī-usko ang, kasaile-kahile, karāundo-kahatāro, gītkā patra-rītkā patra*.

В стихотворении «Это страна лишь шума и шепота» Бхупи Шерчана встречается строфико-синтаксическая анафора: 12 строк начинаются со слова «где» (*jahān*); в этом стихотворении есть и пример лексической анафоры: «Их прасад⁵⁴ не столько для еды // И их окружающие холмы» (*tinkā-tinkā*); «О, народные поэты моей страны // О, те, кто поет о пробуждении моей страны // О, уважаемые лидеры моей страны» (*e merā deškā-e merā deško-e merā deško*).

В стихотворениях Баираги Каинлы присутствие анафоры отдельно от параллельных конструкций с лексическим и грамматическим сходством незначительно, поэтому его можно считать случайным.

Мохан Коирала, Бхупи Шерчан и Баираги Каинла полностью отказываются от традиционных санскритских размеров, встречающаяся в их стихах рифма по большей части тавтологическая или служит целям

⁵³ Кираты – группа монголоидных племен, населяющих восток Непала (Раи, Лимбу и т.д.).

⁵⁴ Прасад – чаще всего пища, которую преподносят божеству во время религиозного обряда

синтаксического параллелизма. Рифма, основанная исключительно на созвучии, а не на грамматическом соответствии, почти не встречается. Авторы свободно обращаются со знаками препинания и более активно, нежели поэты хинди, заимствуют европейскую пунктуацию (в особенности Баираги Каинла). Каинла также пользуется графическим оформлением строк, которое оказывает определенный зрительный эффект на читателя. Этот прием отражает эстетические представления поэтов «Третьего измерения», черпавших свое вдохновение в живописи.

Еще одним приемом, характерным для «свободного стиха», является наличие стихоразделов, попадающих на сильные синтаксические связи в предложениях. В большей степени это характерно для Мохана Коиралы, в меньшей – для Бхупи Шерчана. К традиционным элементам, присутствующим в творчестве вышеупомянутых поэтов, следует отнести всевозможные повторы: ремарки, рефрены, повторы строк, редупликации, синтаксический параллелизм и анафору.

Сочетание черт «свободного стиха» и элементов традиционной поэтики характерно для «новой поэзии» во всех рассматриваемых литературах. Однако стоит отметить, что непальские авторы идут дальше в своей адаптации формальных черт «свободного стиха», сохраняя при этом острую социальную направленность содержания своих стихов.

Заключение

1. Для исследования был использован материал, представляющий «новую поэзию» как часть общего литературного процесса на Индийском субконтиненте.

2. Поэма «В темноте» Г.М. Муктибодха, типичный образец «новой поэзии», четко демонстрирует *принцип «трех единств»* (времени, места и действия), который взят за парадигму исследования других произведений этого литературного направления. Указанное триединство связано с внутренним состоянием лирического героя, присутствуя в произведениях других «новых поэтов» всех трех исследуемых литератур. Однако, в отличие от Г.М. Муктибодха, другие «новые поэты» не задают конкретных временных рамок действия, но в деталях их произведений всегда ощущается привязка к определенному историческому времени.

В «новой поэзии» на языках хинди и непали существует *привязка к конкретному месту действия*, однако для «новой поэзии» Бангладеш эта черта не является определяющей. Местом действия во всех трех литературах, являются город, улица и дом.

Общей чертой для «новой поэзии» на хинди и бенгальском языках является *взаимодействие реального и фантазийного миров*. В поэме Г.М. Муктибодха «В темноте» видна грань между этими мирами – это момент пробуждения лирического героя, тогда как в произведениях других «новых поэтов» хинди эта грань не так очевидна. Этому есть логическое объяснение: в глазах поэта реальный мир становится алогичным, в нем распадается привычный ход вещей, он сближается с миром фантазийным. Как следствие этого, единственно адекватным способом отображения мира реального кажется ирреальность. В бангладешской «новой поэзии» ситуация сходна с той, которая наблюдается в «новой поэзии» хинди: авторы настолько плотно

нанизывают один на другой образы из фантазийного мира, что они вторгаются в реальность и становятся ее неотъемлемой частью. Для непальской «новой поэзии», однако, подобное пересечение двух реальностей не характерно.

В «новой поэзии» на исследуемых языках находят свое отражение два типа *действий*: соответствующее *эмоциональному состоянию* лирического героя и передающие его *активные проявления*. Наиболее четкой последовательностью развития действия обладает поэма Г.М. Муктибодха: до лирического героя сначала доносятся звуки, которые порождают в его душе некоторый эмоциональный отклик; эмоциональное состояние приводит к действию активному, на которое откликается фантазийный мир: он либо сам приходит в движение, либо меняется место событий. Основной движущей силой произведения является действие внутреннее – движения души лирического героя.

В произведениях других «новых поэтов» также прослеживаются эти два основных типа действия (внешнее и внутреннее), однако четкость развития действия здесь утрачивается.

3. Использование *синтаксического параллелизма* как одного из композиционных приемов характерно для *индийской литературной традиции* еще со времен создания гимнов Ригведы. Для «новой поэзии» в исследуемых литературах наиболее распространенным является повтор конструкций с сохранением грамматического и лексического подобия. К этому приему в той или иной степени обращаются все непальские «новые поэты», а также авторы, писавшие на языке хинди, за исключением Шамшера Бахадура Синха. Для бангладешских поэтов он характерен в меньшей степени, к нему обращаются только Шамсур Рахман и Рудра Мухаммад Шахидулла.

Лексическая анафора (звуковая анафора в исследуемых произведениях практически не встречается) является еще одним традиционным приемом. Этот прием встречается в произведениях Г.М. Муктибодха, Кедарнатха

Синха, Рагхувир Сахая и Кунвара Нараяна («новая поэзия» хинди), Рудры Мухаммада Шахидуллы и Шамсура Рахмана (бангладешская «новая поэзия»), Мохана Коиралы и Бхупи Шерчана (непальская «новая поэзия»).

Рефрены – прием, восходящий к народной песне, – присутствуют в поэме «В темноте» Г.М. Муктибодха, а также в стихах Сарвешвара Даяла Саксены, Кунвара Нараяна, Кедарнатха Синха («новая поэзия» хинди), Шамсура Рахмана (бангладешская «новая поэзия»), Бхупи Шерчана и Баираги Каинлы (непальская «новая поэзия»).

Звукопись также следует отнести к традиционным приемам, однако она мало присуща «новым поэтам».

С модернистскими тенденциями западной литературы произведения «новой поэзии», сближает, прежде всего, *тематика* и общий тон стихотворений, в которых описывается мрачная окружающая действительность. К приемам модернизма можно отнести ремарки, встречающиеся в «новой поэзии» на хинди и непальском языках, а также прием многоголосия, применяемый в поэме Г.М. Муктибодха и в творчестве бангладешских авторов. Модернистскими зачастую осознаются те приемы, которые связаны с ритмико-синтаксической стороной стиха.

4. Для всех, произведений, создаваемых в русле «новой поэзии» на хинди, бенгальском и непальском языках, характерен отказ от традиционных метров и обращение к форме *свободного стиха*. *Рифма* у авторов «новой поэзии» является одним из средств художественной выразительности. Тем не менее, в поэме Г.М. Муктибодха «В темноте» она играет значительную роль в организации поэтического текста. В еще большей степени рифму используют поэты хинди Рагхувир Сахай и Шамшер Бахадур Синх и бенгалоязычный поэт Шамсур Рахман. В творчестве остальных авторов, рассматриваемых в данном исследовании, рифма является преимущественно тавтологической, или же сопровождает синтаксический параллелизм. *Анжамбман*, т.е. разрыв стихоразделом синтаксических связей в предложении, – также является одним из художественных средств в арсенале

«новых поэтов». Г.М. Муктибодх в своей поэме разрывает стихоразделами сильные синтаксические связи, чтобы в нужных местах сменить ритм произведения, добиться большей динамичности. Сходным образом этим приемом пользуются такие «новые поэты» хинди, как Рагхувир Сахай, Сарвешвар Даял Саксена и Кунвар Нараян, а также писавший на непальском языке Баираги Каинла. Стихоразделы преимущественно на сильных синтаксических связях характерны и для Шамшера Бахадура Синха, и для непальского «нового поэта» Мохана Коиралы, и для бангладешских авторов Шамсура Рахмана и Аль Махмуда.

Всем «новым поэтам» свойственно свободное обращение со знаками препинания. Что касается поэмы «В темноте» Г.М. Муктибодха, то здесь преобладают восклицательная и вопросительная интонации, и это подчеркивает эмоциональное напряжение героя. Обилие восклицательных предложений характерно и для непальского поэта Баираги Кианлы, однако произведения других «новых поэтов» (хинди, бенгальской, непальской литератур) интонационно более взвешены. Отличительной чертой творчества непальских «новых поэтов» является активное использование европейской пунктуации. Бенгальским авторам свойственно расположение *данды* в середине стихотворной строки, тогда как из поэтов хинди подобным приемом пользуется только Агъейя.

Графическое оформление стихов типично для многих произведений, создаваемых в русле «новой поэзии» в исследуемых литературах, но в наибольшей степени этот прием характерен для Шамшера Бахадура Синха («новая поэзия» хинди) и для Баираги Каинлы (непальская «новая поэзия»).

5. «Новая поэзия» по своим художественным особенностям, поэтическому стилю, структуре и композиции произведений рядом общих черт сходна с произведениями европейского модернизма. Однако, вобрав в себя определенные характеристики, присущие модернизму, «новая поэзия» на хинди, бенгальском и непальском языках остается самобытным и ярким национальным явлением.

Список использованной литературы

На русском языке:

1. Аганина Л.А. Непальская литература. М.: Наука, 1964. – С. 181
2. Аганина Л.А. Характер функционирования традиции в современной непальской поэзии // Культура Непала. Традиции и современность. СПб, 2001. – С.130-172
3. Алиханова Ю.М. Анандавардхана. Дхваньялока («Свет дхвани»). М.: Наука, 1974. – С.304
4. Бросалина Е. К. Песенное творчество баулов и формирование бенгальского романтизма // Литература Индии. М.: Наука, 1989. – С. 73–84.
5. Бросалина Е.К. Драматургия Тагора 80-90 гг. Автореф. дисс. .канд. филол. наук. Л.: ЛГУ, 1973.
6. Вишневская Н.А. Фет – Индия – Шопенгауэр. Типологические связи романтизма. М.: Наука, 2013. – С.256
7. Вишневская Н. А. Чхаявад. М.: Наука, 1988. – С.139
8. Гаврюшина Н.Д. Премчанд и роман хинди XX века. М., 2006. – С.224
9. Гарин И.И. Век Джойса. М., 2002. – С.848
10. Гаспаров М.Л, Скулачева Т.В. Ритм и синтаксис в свободном стихе // Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004. – С.171-201
11. Дынник М. Сон как литературный прием // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х томах / Под ред. Бродского Н.Л., Лаврецкого А. и др., М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – С. 644-647
12. Елизаренкова Т.Я. Ригведа. Мандалы I-IV. М.: Наука, 1989. – С 767
13. Жовтис А.Л. Границы свободного стиха // Вопросы литературы. М.: Наука, 1966.– № 5.– С. 118–139

- 14.Зверев А.М. Модернизм// Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Под ред. Николюкина А.Н. М.: НПК «Интелвак», 2001. – стб.1600
- 15.Маяковский В.В. Как делать стихи // Полное собрание сочинений в тринадцати томах. 1958. Т.12. – С. 558
- 16.Михайлов А.В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: «Языки русской культуры», 1997. – С. 909
- 17.Непальско-русский словарь/ И.С. Рабинович [и др.] М.: Изд-во Советская энциклопедия, 1968. – С.1328
- 18.Русанов М.А. Поэтика средневековой махакавы. М.: РГГУ, 2002. С. 159
- 19.Сарвепалли Радхакришнан. Индийская философия. М.: Академический проект, 2008. – С.1008
- 20.Сатпрем. Шри Ауробиндо, или путешествие сознания. Л., 1989. – С.352
- 21.Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия. М.: Наука, 1989. – С.229
- 22.Сенкевич А.Н. Основные тенденции развития «Новой поэзии» // Художественные направления в индийской литературе XX века. Поэзия хинди. М.: Наука, 1977. – С.246-293
- 23.Сенкевич А.Н. Человек и природа в лирике Агъея // Художественные направления в индийской литературе XX века. Поэзия хинди. М.: Наука, 1977. – С. 226-246
- 24.Стрельцова Л.А., Челнокова А.В. Индийский Модернизм // Вестник БНЦ СО РАН. Улан-Удэ: Издательство БНЦ СО РАН, 2012. – № 4. – С. 179-188
- 25.Стрельцова Л. А. Структурные особенности поэмы «В темноте» Гаджанана Мадхава Муктибодха// Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. – № 3 (33): в 2-х ч. Ч. I. – С. 177-179
- 26.Тавастшерна С.С., Цветкова С.О. Санскритская поэтика. СПб: Изд-во СПбГУ, 2008. – С.119

- 27.Томашевский Б. В. Проблема стихотворного ритма//Литературная Мысль. Пг.,1922. – № 2. – С.141
- 28.Чельшев Е.П. Избранные труды. М., 2002. – С.496
- 29.Чельшев Е.П.Пути развития поэзии хинди (вместо введения) // Художественные направления в индийской литературе XX века. Поэзия хинди. М.: Наука, 1977. – С.3-35
- 30.Элиот Т.С. Полые люди. СПб, 2000. – С.464
- 31.Элиот Томас Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев, 1996. – С.350
- 32.Эрман В.Г. Очерк истории ведийской литературы. М.: Наука, 1980. – С. 230
- 33.Эрман В.Г., Темкин Э.Н. Мифы Древней Индии. М.: АСТ, 2002. – С.624
- 34.Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. – С.461

На английском языке:

35. Bacchan H.R. Modernity and Hindi Poetry. Simla, 1966. – P.100
- 36.Calinesku, M. Five faces of modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987. – P. 395
- 37.Chakravarty Basudha. The Rebel and other poems. Kazi Nazrul Islam. New Delhi: Sahitya Academy, 1974. – P.98
- 38.Chatterjee S., Ferdous H. Twentieth century Bengali literature // Handbook of Twentieth Century Literatures of India. Greenwood Publishing Group, 1996. – P.45-84
- 39.Choudhuri Indra Nath. Modernism and hind swaraj// Jadavpur Journal of Comparative Literature. Kolkata: Department of Comparative Literature, Jadavpur University, 2003. – v. XXXX – P. 109-118
- 40.Datta Amaresh. Encyclopaedia of Indian literature. Sahitya Akademi, 1987. – vol. 2. – P.914

41. Gaeffke Peter. Hindi literature in the twentieth century. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1978. – P.106
42. Gupta Chidananda Das. Jibanananda Das. New Delhi: Sahitya Akademi, 1972. – P.54
43. Huq Sanaul. Selected Poems. Dhaka: Bangla Academy, 1985. – P.76
44. Hutt M.J. Himalayan voices: an introduction to modern Nepali literature. University of California Press, Berkeley, 1991. – P.333
45. Hutt M.J. Modern literary Nepali: An Introductory Reader. Oxford University Press. 1997. – P.286
46. Islam Mazharul. The Bangla Academy Journal. Dacca: Bangla Academy, 1973. – P.205
47. Khanal Yadu Nath. Nepal: Transition from isolationism. Kathmandu: Sajha Prakashan, 1977. – P.298
48. Kronfeld Chana. On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics. Berkeley: University of California Press, 1996. – P. 294
49. Lukacs Georg. The Ideology of Modernism//Literature in the modern world. Critical Essays and Documents. (ed. by Dennis Walder) Oxford University Press, 2004. – P.175-180
50. Mookerjee-Leonard Debali. Banalata Sen//The Facts on File Companion to World Poetry: 1900 to the Present. (ed. Arana Victoria) New York: Infobase Publishing, 2008. – P. 41-42
51. Pradhan Kumar. A history of Nepali literature. Kathmandu: Ratna Pustak Bhandar, 1984. – P.240
52. Rosenstein Lucy, New poetry in Hindi. New Delhi, 2004. – P. 178
53. Rubin David. Nepali visions, Nepali dreams: The poetry of Laxmiprasad Devkota. Columbia University Press, 1980. – P.170
54. Tagore Rabindranath. The English Writings of Rabindranath Tagore: a miscellany. Mumbai: Sahitya Akademi, 1994. – vol.3 – P.1020
55. Vatsyayan S.N. Hindi literature // Contemporary Indian literature. A Symposium (ed. by S. Radhakrishnan), New Delhi: 1968. – P. 78-100

56.Zbavitel Dushan. Bengali literature. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1976. – P. 188

На языке хинди:

57.Agrawāl Mahāvīr. Šamšer: kavi se bare ādmī. Durga: ShriPrakāšan, 1994. – P.120

58.Agyeya. Harī ghās par kṣaṇ bhar. Naī Dillī: Pragati Prakāšan, 1949. – P. 68

59.Agyeya. Tār saptak. Dillī: Bharatiya Gyanpith, 1996. – P.169

60.Agyeya. Dūsrā saptak. Dillī: Bharatiya Gyanpith, 1996. – P. 188

61.Agyeya. Tīsrā Saptak. Dillī: Bharatiya Gyanpith, 1996. – P. 368

62.Chakradhar Ašok. Muktibodh kī kavitaē. Dillī: Rādhāshyam, 2003. – P. 186

63.Капūr Šyāmacandr. Hindī sāhitya kā itihās. Naī Dillī, 2001. – P. 356

64.Muktibodh Gajānan Mā. Pratinidhi kavitaē. Naī Dillī, 2007. – P. 186

65.Muktibodh Gajānan Mā. Naye sāhitya kā saundarya śāstra. Naī Dillī, 2008. – P.159

66.Muktibodh Gajānan Mā, Aek sahyak kī dairi. Naī Dillī, 1976.– P. 146

67.Rājpal Hukumchandr. Muktibodh kī kāvya-chetnā aur mūlya-sankalp. Naī Dillī: Vānī Prakāšan, 1985. – P.188

68.Saxenā Sarvešwardayāl. Kavitaē – 2. Naī Dillī: Rājkamal Prakāšan, 1978. – P. 166

69.Saxenā Sarvešwardayāl. Kuāno Nadī. Naī Dillī: Rājkamal Prakāšan, 2005. – P.110

70.Šarma Rāmvilās. Nayī kavitaē aura astitvāvad. Naī Dillī: Rājkamal Prakāšan, 2003. – P.298

71.Šarma Sureš. Raghuvīr Sahāy kā kavikarma. Delhi: 1981. – P.245

72.Singh Kedārnāth. Akāl men Sāras. Naī Dillī: Rājkamal Prakāšan, 1996. – P. 110

73.Singh Kedārnāth. Tār saptak: itihāsiktā aur prasāngiktā. Alochna, w. 16, 1967

74.Sinhal Beijanāth. Nayī kavitaē ka itihās. Dillī: Sanjay Prakāšan, 1977. – P.210

75. Sinhg Šamšer Bahadur. Bhumika: Chand kā mukh terhā hai. Dillī: Bharatiya Jnanpith, 1976. – P.378
76. Snātak Vijayendr. Hindi sāhitya kā itihās. Naī Dillī, 1996. – P.475
77. Vidyānivās Mishra. Agyeya. Pratinidhi kavitaē evaṁ jivan-parichay. Dillī: Rājpal and Sons, 1999. – P.144
78. Электронный ресурс www.kavitakosh.com

На непальском языке:

79. Koīrālā Mohan. Kavita. Kathmandu: Sajha Prakāśan, 1991. – P. 336
80. Kunwar Uttam. Shrāshta ra sāhitya. Kathmandu: Rupayan Prakāśan, 1966. – P.142
81. Tripāthī Vāsudev, Nyaupāne Daivjnarāj, Subedī Keśav. Nepālī kavita. Bhāg 4. Lalitpur: Sansh Prakāśan, 2009. – P.304
82. Šerchan Bhūpī. Ghumne mechmāthi andho mānche. Kathmandu: Sajha Prakāśan, 2008. – P. 88
83. Электронный ресурс www.sanjaal.com

На бенгальском языке:

84. Haq Mahfil. Bāṁlādeśer kobita. Raṅpur: Bāṁlā Ekādemīr Prakāśan. Dākā: 1976. – P.116
85. Haq Mahfil. Ganasāhitya. Dākā: 1987. P. 115
86. Mojhumdār Mohitlāl. Oti-ādhunik bāṁlā kobita // Sāhitya-bittan. Kalkātā, Indomoyo praibhet limited: 1963. P.160-169
87. Muršīd Khān Sārwar. Samkālīn bāṁlā sāhitya. Dākā: 1987. P. 402

Приложение

«В темноте»

Г.М. Муктибодх (перевод с хинди)

1.

В темных комнатах

Жизни...

Бродит

Кто-то непрерывно,

Слышится звук шагов

Раз за разом, раз за разом.

Его совсем не видно, не видно совсем,

Но он продолжает ходить.

Кто-то, заключенный в заколдованной пещере.

Подобный проходящим по ту и эту сторону стен

Глубоким таинственным темным звукам

Кто-то неотвратимый

Заявляет о своем бытии,

И каждый удар моего сердца

Спрашивает – кто это?

Тот, кого слышно, но не видно!

Тем временем со стен внезапно опадает

Вспухшая штукатурка,

Разрушается полный извести песок

Корка сдвигается так, что

Возникает большое лицо

Само по себе,

Самостоятельно.

Лицо возникает на стене
Острый нос и
Красивый лоб
Твердый подбородок
Какой-то неизвестный, незнакомый облик.
Кто он, кто виден, но
Непонятен!!
Это Ману? // Что за человек?
За городом, у той стороны холмов пруд...
Со всех сторон темнота
Тихая вода,
Но вдруг из глубин поднимается
В стекле черно-темных вод какая-то белая фигура,
Какое-то большое туманное лицо разрастается
И улыбается,
Знакомится,
Но я, бестолковый,
Его не понимаю.
Эй! Эй!
Вокруг озера в темноте деревьев
Внезапно усиливается зеленый блеск.
На вершинах деревьев начинают танцевать огоньки,
Качаясь, колеблются ветви и сучья,
Крики друг друга сбрасывают вниз, как вдруг –
Спрятанная в темноте вершин ветвей
Каменная дверь заколдованной пещеры
С шумом открывается

Удивительный красный фонарь проникает
Во тьму окружности пещеры

(Там) красный туман
Впереди в тумане искупавшийся в крови мира
Таинственный человек воплощен!!
Когда я увидел его лоб, наделенный сильным влиянием,
В моих членах поселилась удивительная дрожь,
Белое лицо, сверкающие глаза, нежный рот,
Я увидел этот приятный образ, похожий на возможную любовь,
При виде этих прекрасных рук до колен
Во мне появился необычный страх
И глубокое сомнение.
Этот таинственный человек -
Мое выражение, что я еще не обрел
Он полнота бытия,
Моего потенциала, скрытого блеска талантов,
Реализация моей завершенности,
Напряжение знания, кипящего в моем сердце,
Отражение моей души.
Вопросы были серьезными и страшными,
Поэтому густой ветер,
Пришедший снаружи из лесов,
Сильным выдохом внезапно загасил фонарь –
Так что поймав меня в темноте,
Приговорил к смерти!
Какого-то черного «тире» плотная повязка
Была повязана мне на глаза,
На какой-то виселице-вертикальной черте я был повешен,
В какую-то темную яму точки пустоты
Я провалился
В неживое состояние!

2.

Прерванной свадебной песни

В темноте возникают пузырьки звуков,

Во рту пустоты скручен звук,

В моей груди тонет голова,

Волнуются волны слов

Невыносимо прекрасные!!

И да, то и дело цепь

Бьется о дверь.

Только чтобы рассказать мне же мою же историю

Кто-то зовет и зовет,

Поглаживая сердце, будто в каких-то запутанных отношениях

В прижатых губах к губам правдивая история мечется,

Чтобы быть прямо рассказанной, и потом

Мое Я тонет, выслушав эту историю –

Таким образом цепь постоянно бьет в ворота.

В полночь, в такой темноте кто пришел увидеться?

Окруженный туманом, нетерпеливо ожидающий путник

Яркий рот – это полное любви лицо –

Простодушный нрав –

Узнаю того, кто стоит снаружи!!

Действительно, это тот человек!

Которого я видел в той заколдованной пещере.

Вовремя или несвоевременно

Он постоянно проявляется

Совершенно безразличен к моему положению.

Где бы ни, когда бы ни присутствовал,

В какой бы форме

В каких бы знаках не был представлен

Знаками говорит, пытаюсь мне объяснить,

Наносит в мое сердце удары молний!!
О, на его лице переливаются рассветы
На щеках блеск горного камня
Глаза испускают волны спокойствия
При виде его разливается неудержимая любовь!
Кажется, открыв дверь,
Заклучу его в объятия
Помещу в своем сердце
Растворюсь, соединюсь с ним, прижавшись к нему.

Но в темноте страшного провала
Я лежу раненный и искалеченный,
Нет сил, чтобы даже попытаться встать
(Правда и в том, что
Меня поработила слабость)
Поэтому прогоняю того, кто мне мил,
Избегаю его,
Боюсь его.
Он сажает меня на высокой вершине
Страшном, неровном откосе,
Бросая меня в плачевном состоянии.
Говорит: « Перейди пропасть горного ущелья
Пройди по веревочному мосту,
Дойди сам до той дальней гряды гор»
Друзья, не нужен мне поход по горам,
Я боюсь высоты,
Пусть бьет цепь!!
Пусть поднимаются в темноте пузырьки звуков
Как и тот человек
Вы как пришли, так и уйдете.

А я останусь лежать в темноте провала
Собирая боль!!
Скажи, что мне делать, а что – не делать
В этой пустоте темноты плавает мудрость мира,
Чье
(Непереносимо)
Сильное беспокойство огромно
В этом темном окружении (непереносимо)
В темном мне карта будущего проявлена
Будто светлая фигура из луча, и это
Непереносимо!!
Нет, нет, я его не могу бросить
Что бы мне ни пришлось перенести.
Постоянно растирая свои слабые колени
Я спотыкаюсь,
Встаю, чтобы открыть дверь,
Бескровную, причудливую, глубокую пустоту
С лица стираю рукой,
На ощупь исследую, где край темноты,
Продвигаюсь дальше,
Ногами ощущаю простор земли,
Руками ощущаю стороны,
Дыханием ощущаю мир,
Головой ощущаю небо,
В сердце бьется знак темноты.
Кажется, что глаза обоняют правду
В глубине моего прикосновения есть только сила.
В душе страшная
Обжигающая волна правды-боли поднялась.
Мысли стали блуждающими спутниками.

Продвигаюсь дальше,
Осторожно иду,
Ощупываю дверь,
Заржавевшую, зацементированную задвижку
С силой дергаю
С силой открываю дверь,
Выглядываю наружу.
Безлюдная дорога, удивительный простор,
Холодная темнота,
Слабыми глазами смотрят на мир
Грустные звезды.
Каждый раз, когда мысль и каждый раз, когда сожаление,
Когда беспокойство
Будто увеличивают боль, где-то далеко
Темный фикус следит за ними.
Дрожащее в разобщенных волнах ветра,
Далекое, нестройное гавканье собак
Сталкивается с воем шакалов.
Дрожат расстояния, вибрируют промежутки
(Снаружи никого нет, нет никого снаружи)
Тем временем в безлюдной темноте раздался крик,
Ночная птица говорит:
«Он ушел,
Он не придет, не придет совсем
Теперь к твоей двери.
Он ушел в деревню или в город!
Теперь ты его ищи,
Распознай его ты!
Он – твое полное и ясное воплощение,
Ты его ученик (пусть даже и беглец)

Он твой гуру...

Гуру твой...»

3.

Не понял я, это все еще сон, или уже Бодрствование началось.

Лампа горит,

В желтом пространстве истаивает время,

Повсюду простираются фигуры мира,

Они будто отпечатанные неживые картины,

Раздельные, далекие

И неживые!!

Это Сивилл Лаинс. Я в своей комнате.

Тут и лежу.

Глаза открыты

Лицо помятое, будто у избитого ребенка,

Грустное и худое,

На грифельной доске нарисовано изображение,

Похожий на призрака образ -

Разве это я,

Это я?

Два часа ночи.

Вдали в лесу вой шакалов

Приближается, гремит, отдается эхом

Звук колес какого-то поезда!!

О каком-то внезапном

Невозможном событии (возникла) страшная мысль

Подсознательное ожидание

Как бы не случилось железнодорожной катастрофы.

Пересчитанные части беспокойства

Сияют на грифельной доске неба,

Видны из окна.
Ой! О! Толстой
Как-то мне привиделся
Между звездами
Гуляет и останавливается,
На землю смотрит.
Возможно, под видом Толстого,
Это какой-то другой
Человек

Он край какой-то струны моей души,
Моего ненаписанного романа
Ключевое ощущение,
Под видом сильной затаенной боли.
Возможно, под видом Толстого.
Процессия?
В безлюдной темноте среди ночи неподвижного города
Непрерывная мелодия какой-то далекой группы
Мягкий струнный перебор, высокие и низкие отзвуки и звуки,
Грустные волны звуков,
Глубокие, долгие волны!!
Выхожу на галерею, вижу дорогу,
Этот асфальтированный путь похож на
Мертвый протянутый черный язык,
Сверкающие электричеством лампы являются
Образцом блеска мертвых зубов!!
Но синий яркий свет
Звезд, дрожащих на темной поверхности
Того края дальней улицы
Все ближе и ближе

Подходит!
Затаенные глубокие волны звуков,
Грустная мелодия,
Мотив из сотни звуков
Подходит ближе!!
И сейчас
Разбрызгались капли линий газовых ламп
Между ними
Видится что-то похожее на темную процессию!!
И сейчас
В синеве ламп окрашены неземные лица
Группы,
Позади них черных сильных лошадей
Видна толпа,
Густое и страшное неосознанное
В толпе идет.
Что за блестящая процессия?
Какой похоронной группы?
Удивительно!!
С двух сторон ряды синих газовых ламп
Идут и идут.
В глубине подсознания погрузившегося в сон города
Шум и гам, на подземном уровне
Блестящие линии летающих змей внезапно
Подрались!!
Все спят.
Но я не сплю, смотрю
На это магическое, ввергающее в ужас чудо!!
Причудливая процессия,
Серьезный быстрый марш...

Одетая в черную парчу с позументами
Сверкающая группа -
Словно запутавшись в сеть из частей тела,
В виде костей, печени, в форме кишок
Блестят их страшные инструменты
Волны звуков серьезной песни и
Водовороты звуков кружат над дорогой.
Лица людей из этой группы
Попадают мне на глаза,
Кажется, будто среди них есть известный Журналист этого города!!
Очень известный, как же он сюда попал?
За ним идет сверкающий лес из остриев штыков
Слышен звук шагов ритмично идущей длинной линии
Группа танков, мортир, снаряженной артиллерии,
Постепенно все увеличивается страшное собрание,
Закаменевшие лица воинов,
Сердитые, обожженные, сильно огрубевшие!
Возможно, я их где-то раньше видел.
Возможно, среди них есть кто-то знакомый!!
А что за ними!!
Кавалерия!
На черных лошадях военные костюмы цвета хаки,
Половина лица красно-оранжевая,
Вторая половина - страшного асфальтового цвета
Пугающие!
С плеча до пояса косо свисает патронташ,
На поясе в кожаной кобуре пистолет,
Во внимательном взгляде - поток гнева,
Полковник, бригадир, генерал, маршал
Какой-то еще военачальник, командующий,

Эти лица кажутся мне знакомыми и узнаваемыми,
Их портреты были отпечатаны в газетах,
Их статьи были видны,
Даже стихи читались!
Друзья!
Среди них известный критик, мыслитель, блестящий поэт,
Министр, промышленник и ученый.
Даже самый страшный убийца в городе
Дома джи Устад
Становится сильным,
Ой! Ой!
Здесь видно тела бхутов и пишачей.
Внутренняя демоническая тяга к наживе сейчас
Ясно проступила
Скрытые цели
Здесь ясными стали,
Эта блестящая процессия - какой-то группы смерти.
Толпы мыслей кружатся в голове.
Тем временем в процессии кто-то в мою сторону
Полные гнева глаза поднял
Словно в сердце вонзилось жестокое острие клинка -
Над улицей поднялся крик:
«Стреляйте, стреляйте в гада немедля,
Спрятавшись от взоров мира
Тайно
Мы шли, а он
В полуночной темноте
Увидел нас,
Он все понял,
Стреляйте, стреляйте в гада немедля!!»

На дороге бег и толчея!!
Я с галереи сбежал, вмиг покрывшись потом!!
Прервался сон и стали неразличимыми
Все картины
Бодрствуя, я снова стал вспоминать этот сон,
Снова стал вспоминать лица в темноте,
И тогда мне стало ясно, что страшные
Позорные мертвые души этого города
Каждую ночь идут процессией
Но днем
Сидят, встретившись, и вершат заговоры
В разных конторах и заведениях, центрах, домах.
Ой! Ой! Я видел их неприкрытых
Мне от них еще приговор будет.

4.

Внезапно
Где-то пробило 4 ночи,
Мое сердце встрепенулось,
Грустная серая душа словно муравейник
Встревожена.
Смятение неисчислимых штрихов черточек-дефисов
Разбросало их во все стороны.
Я лежу в своей же комнате.
Черные-пречерные балки крыши
Сжимают сердце.
Если во внутреннем дворе старается труба,
То поток воды сам прокашляется.
Но нет в теле силы,
В темноте плавится это сердце.

Постепенно я осознаю свое бодрствование,
Простор газетного мира,
Обман, окружение и напряжение повсюду,
Улицы - не вены
Войска окружили улицы.
Жилка в моей голове
Подсчитывает биение времени.
Что это все,
Этот комендантский час лишь для того, чтобы
Подавить народную революцию!
Мои ноги боятся судьбы на переулках,
Дыхание участилось,
Язык времени высунулся,
Кажется, кто-то меня преследует,
Испугавшись, я бегу,
Завернул за какой-то угол,
Издали вижу перекресток,
Может, там сейчас не будет никакого
Военного часового,
Впереди виднеется похожий на темную ступу
Страшный баньян -
Всех презренных, обманутых, бедных
Дом, крыша для них,
В темноте его пещеры спали
Бездомные существа.
В темноте утонули
Висящие на ветках серые лохмотья
Прошедших дней -
Богатство безумца.

Да, там живет один скудоумный.

Но сегодня этой ночью удивительное случилось.

Тот, кто был совершенно безумен и лишен разума,

Внезапно сейчас

Обрел острый разум, пробужденное сознание.

Отбросив скудоумие,

Высоким голосом

Он поет какие-то стихи, какую-то песню,

Пробуждающую дух!!

Замечательно, чудно,

Знаю, что он же

Настоящий военный чин в городе!

Что его разум пробудился!

(Эти звуки сердца полны сострадания,

Привожу здесь их прозаический перевод)

«О мой идеалистический разум,

И мой доктринерский разум,

До сего момента что ты сделал?

Как жизнь прожил!!

Став корыстным, стал материальным,

На свадьбе призраков растянулся как покрывало

Стал постелью для каких-то развратников,

Когда клеймо горя как ордена носил,

День и ночь только о себе заботился,

Переносил раздробленный ум и одиночество,

Тогда праздная жизнь и стала погребом,
До сего момента что ты сделал?
Как жизнь прожил!!

Скажи, для кого ты бегал,
Лицо отворачивал от ох! жалобного зрелища,
Стал камнем,
Очень-очень много взял,
Отдал очень-очень мало,
Умерла страна, а ты продолжаешь жить!!
Отца, подобного всеобщему благу, выгнал из дома,
Мать, подобную всеобщему состраданию, выгнал,
Воспитал терьеров корысти,
От долга чувств отказался,
Намеренья сердца убил!
Разбил блеск разума,
Вырвал руки у доводов,
Отвердел, застрял, завяз,
В своей же слизи погряз!!
В масло корысти добавил приправу из совести и
Съел идеалы!

До сего момента что ты сделал?
Как жизнь прожил!!
Очень много взял, отдал очень-очень мало,
Умерла страна, а ты продолжаешь жить...»

Моя голова пылает,
Отсюда подозрение.
Что наблюдение происходит во сне,

В ряду мысленных картин - размышление.
Душа - обеспокоенный пар,
Что делать, с кем говорить,
Куда идти: в Дели или в Удджайн?
Подобного Аджигарте, проклятому отцу
Ведического риши Шунахшепы,
Самому свою личность потерявшему,
Такого человека внезапно встретил я ночью.
Днем был сумасшедшим,
Скудоумным, с разрушенным разумом.

Ох! Ох!

Что же он спел,
Что же новое он принес
Явно,
Я встал сам перед собой,
Похожий на густую тень статуи,
Начался внутренний спор,
Стали раздаваться пощечины,
Тьфу, все это глупость,
Напрасные рассуждения.
в переулках страшная темнота -
Такое ощущение, что из-за меня
Введен комендантский час
Словно мой бездействующий разум накликал беду,
Словно из-за меня
Это плохое событие случилось.
По кругу и по кругу бродит...
Насколько резко пара действий и событий
Во внешнем мире,

Настолько быстро во внутреннем мире
Ходит пара,
По кругу и по кругу.
Сегодня этот сумасшедший заставил меня позабыть покой,
Нарушил мой сон.
Я стою около этого баньяна.
Мое лицо
Омывается темной водой неизвестно какого глубокого моря,
Омывается эта душа
Бездонной тьмой

Молчаливых, склоненных, разрушенных домов.
Омытое темной ночной росой
Какого-то гуру глубокое, великое бытие
Словно благоухает
Словно на просторе руин сады
Из роз и жасмина в ночной темноте
Благоухают и продолжают благоухать каждый миг.
Но в темноте непонятно,
Где те сады.
Только аромат во все стороны
Но в этих ароматных волнах
Какая-то скрытая мука, какое-то спрятанное беспокойство
Волнуются и волнуются.

5.

Внезапно я осознал!!
Что сзади какой-то незнакомец
Положил мне на плечо руку.
Я вздрогнул от страха,

Вдруг дрожь дошла и до головы,
Нет, нет. Сверху упав,
На плечо приземлился один лист баньяна,
Что это за знак, что это за указание?
Это чье-то письмо?
Какое знамение?
Испугавшись, я бегу,
Завернул за какой-то угол!!
Оружейная пальба
Над зданиями расстилается, словно охряной свет.
Испугавшись, я бегу,
Завернул за какой-то угол.
Закружилась земля, закружилось небо,
Затем какого-то заколоченного дома
Каменная лестница показалась, и на нее
Я молча сел, обхватив голову руками!!
В голове кружение
Кружение вóрота
В круглом центре вóрота увидел
Похожее на сон -

Сильно ниже поверхности земли
Темная есть одна
Природная пещера.
На темной поверхности обширной пещеры
Разрывая темноту, сияют камни,
Лучистые драгоценные камни разбросаны,
На них льется сильный водопад.
Эта природная волна страсти
На огонь сияющих камней

Льется, соскальзывая,
Из-под поверхности волн вырываются лучи,
Блеск разноцветных самоцветов
Пробивается, и
Сияют безобразные стены пещеры!!
Получаю содержимое своей пещеры,
Зачарованными глазами смотрю на блеск,
Взяв в руки лучистые самоцветы -
Опьяненными глазами смотрю на них
И внезапно понимаю,
Это не окруженные светом драгоценности -
Ощущения, боль, суть ума -
Мои же здесь лежат,
Эти кроваво-огненные самоцветы мыслей
Ежесекундно пропадают в водопаде воды жизни,
В одиночестве шумят мокрые лучи,
Мокрый блеск!!
Ох! Ох! Это я поместил их в пещеру,
Обманом забрав у общественного блага,
Исключил из пользы для народа,
Превратил в запретные,
Запер в пещере!!
Они были страшные
(Будто дети просили милостыню)
Ладно...
Сейчас не время,
Конец спорам.

б.

Сцена меняется

Простерся темный безлюдный перекресток,
В центре которого пустая охряная колокольня,
Наверху которой бурый старый купол,
В темных ветрах умирает время,
В ночи желтеют четыре лица-циферблата.
Минутные стрелки идут в четыре разных хода,
Четыре разных угла,
Четыре разных сигнала
(В мозгу четыре разных направления движения)
На столбы склонились шеи электричества
От стыда зажигаются повсюду лампочки,
Мошки беспокойства
Летают по кругу
Упрямо.
У подножья часовой башни
Куски крыльев, помет и солома.
В пещере купола сидят старые
Нереальные птицы,
Очень зорким взглядом смотрят по сторонам,
Словно воля
Страшная сияет.
Пустынный перекресток,
Распался ход, распались движения,
Какое-то гнусное желание идет дозором.
Страшный воин в непонятном усталом порыве
В темноте внезапно зажигает сигарету,
Сияет враждебность медного лица.
Каменные морщины
Кажутся страшными
В мгновенном языке пламени спички.

Но цвет его лица каждый раз меняется,
Словно случится что-то нежелательное,
Неизвестно, что случится...
Он устраивает засаду,
Опираясь на острия штыков,
Черный отряд с ружьями
Встал, сформировав кругом треугольник,
Посредине площади!!
С одной стороны
Отряд танков тоже стоя дремлет,
Но стоит неподвижно!!

Испугавшись, я бегу,
Завернул за какой-то угол.
Звук от бегущих сандалий
Раздается как пощечины.
Под ногами колыхается грязь,
Внезапно падает на лицо, на грудь
Тошнота от утомления.
Темнота круглых пещер переулков
Нападает на лицо, на глаза.
Необычный жаркий запах,
Где запуталось дыхание переулков.
Испугавшись, я бегу,
Завернул за какой-то угол.
Где-то виднеется дымчатая фигура
Страх? или дома? Не могу сказать,
Внезапно приближается асфальтовая дорога
Длинная и широкая, черная и холодная,
Ее со всех сторон осматривают обеспокоенные глаза.

Нигде никого нет,
Нет никого нигде.
В темном небе сияют глаза звезд,
Будто (говорят) на тайном языке.
Мое сердце мерцает будто светильник.
Кто-то тянет меня на середину дороги.
Скованный колдовством пошел я в ту сторону.
В уединении ровно и высоко стоит
Одинокая каменная статуя Тилака
Прочная и неподвижная...
Ее я вижу, но как только подхожу ближе,
Начинает казаться, будто качается каменный пьедестал
Ой! Ой! что это такое!!
Частички дрожат, и из них осыпаются
Синие электроны,
Во все стороны осыпаются синие искры
С тела статуи осыпаются огоньки.
На каменных губах дрожит улыбка,
В глазах зажигаются электрические огни.
Тем временем, что происходит!!
Из носа на прекрасном лице
Непонятно, сколько времени уже течет кровь,
Капает теплая красная кровь,
(В пятнах крови весь кафтан)
Словно из-за чрезмерного беспокойства
Треснула коробка головы,
И кровь головы начала вытекать из носа.
Ох, ох, отец,
Не беспокойся так,
Мы еще живы, живы,

Зачем волноваться!!
К холодным стопам этой статуи
Я беспомощно приник,
Будто готовый заплакать,
В теле натянулись жилы сострадания,
На грудь, на голову, на руки
Падают синие
Электрические искры,
В мое сердце капает кровь,
И кажется, будто в душе плещется
Целое озеро крови.
Тем временем в груди стук,
В голове биение!! Кости размалываются!!
Ужасное беспокойство!!
Совесть идет, словно острый рубанок,
Идет тесло,
Кто-то снимает стружку с самого моего я,
Внутри меня пробудилось страшное чувство,
Какое-то тяжелое упрямство поднялось.
Тем временем на небе дрожал и ухал
Грохот ружей,
Электричество по ногам прошло.
В темноте одного переулка, подобного пещере,
Я сел,
Чтобы подумать.
Со стороны соломенных крыш утонувших в темноте зданий
Тонкий плачущий голос
Одиноко дрожит, вдалеке дрожит,
В волнах стонов животной природы
Дрожит страшная боль.

Я усердно его слушаю
И вижу –
Передо мной
Закутавшись в холод в мешковину
Кто-то,
Подобрав руки-ноги,
Дрожит, трясется – он же так погибнет.
Тем временем он внезапно раскрыл голову
Откинута волосы, так что
Видно уши,
Потом он рот открывает, он что-то
Бормочет,
Но я не слушаю.
Внимательно смотрю – это кто-то знакомый,
Которого часто видел, всматривался много раз,
Но не смог узнать.
Да это же...
Мысль промелькнула и угасла,
Исчезли силы думать.
Это лицо – это лицо, да это же Ганди!!
Так захромавший!!
Поразительно!!
Нет, нет, он будто сыщик
Переодевшись, проводит расследование
Тайно.

Представ перед богом, утонувшим в черноте темноты,
Я становлюсь ужасно печальным, как рядом
Ударяет молния
И говорит: «Беги, уходи,

Мы лица ушедшего времени,
А ты иди дальше».
Но я увидел это лицо.
В словах его тяжесть, подобная
Благословиению на рассудительную стойкость.

Он говорит:

«Мир – это не куча мусора,
На которую, чтобы клевать зерна, взобрался какой-то петух
Или какая-то курица,
И если они по утрам закричат,
То появится Мессия».

Он говорит:

В комьях земли сияющие частички –
Достоинства,
Именно из достоинств народа возможно
Возникновение будущего...
Эта серьезная речь и дальше продолжалась,
Что было сказано!!
Я очень печален!

Внезапно открылась клетка души
Остов статуи.
На носу очки, в руке посох,
На плече мешковина, в руках ребенок.
Поразительно!! Небывало!! Откуда – ребенок!
Тогда этот светлый человек, улыбаясь, сказал:
«Он спал у меня молча.
Береги его, охраняй».

Я хотел что-то сказать, но в это время
На том месте уже никого не стало, никого нет.
И темнота простирается,
Став еще более глубокой и одинокой!
Ребенок молча прижался к моей груди,
К груди и плечам приникло небо, будто младенец,
Прикосновение его нежное и мягкое, полное любви
Но от груза тяжелое ощущение,
Я, взяв вместе с небесными звездами
Запах будущего и темные дали,
Иду,
Иду и прячусь в складках пещер расстояний.

Внезапно начал плакать на плече ребенок,
Ой, ой, этот голос очень знакомый!!
Я до этого его где-то уже слышал,
В нем взрыв беспокойного волнения,
Серьезная жалоба,
Страшный гнев.
Я боюсь, вдруг кто-то услышит этот голос,
Мы тогда нигде не сможем остаться.
Я его успокаиваю, балую,
Чтобы успокоился, начинаю петь песни –
Полузабытая колыбельная слетает с губ!
Сколько бы ни старался я заставить его замолчать,
Кажется, что он еще сильнее гневно кричит!!
Мокрые искры падают на меня.

Не знаю, почему, но я спокоен.
То, что я не обрел в этой жизни,

Он делает.
Я похлопываю ребенка по спине,
Душа мокрая.
Ноги несут дальше, ум идет дальше.
Погружаюсь в какие-то свои мысли –
На дне сердца – озеро крови,
В крови утонули сияющие камни,
Из крови поднимаются красные лучи,
В крови утонувшие ощущения и желания,
И эти желания
Идут вместе.
Со мной по темным переулкам.

И тут внезапно в темноте понимаю,
Что на плече ничего нет!!
Этот ребенок
Неизвестно куда ушел,
И сейчас на его месте
Лишь букет подсолнухов.
От этих солнечных цветов рассыпано сияние
По плечам, по голове, по щекам, по телу,
По дороге простерлись лучики.
Вот это да, просто отлично!!

Тем временем я подошел к одному переулку
И вижу открытую дверь.
Темная лестница.
Будто какая-то лампа мерцает!
Я поднимаюсь,
С плеча длинный букет подсолнухов

Куда делся, куда пропал?
Внезапно от груза заболело плечо.
Ой ой!
Появилось ружье
Вот это да...!!
Тяжелая винтовка,
Просто здорово!!
Комната открыта, и темен ветер,
Заглядывают сквозь окно впаянные в темноту звезды
Словно ледяное дыхание простерлось запустение,
Повсюду разбросаны вещи.
В центре кто-то лежит на полу,
Разбросаны руки, погиб.
Я на лицо тела направляю фонарь, и что это-
Лоб запутался в окровавленных волосах,
Между бровями дыра от пули,
Словно покрывало кровь простерлась по щекам,
На губах высохшая коричневая дорожка,
Разбиты очки на прямом носе,
Уф! Это тот, кто был близок мне однажды,
Знакомый мой, да, это он,
Только одно чувство было истинным
Он был художником
Сердце было полно тьмой переулков,
Но человек, лишенный возможности творить
Влачил свое одинокое существование.
Были у него лишь мечты о своем чистом мире
Нежных человеческих сердец.
Мечты, или знания, или ощущения жизни,
Что шумели в сердце,

Он не смог никому передать.
Потонул безмолвно в водах пустоты,
Не нашел себе применения.
Не известно, от какого удара скончался,
Был признан подозрительным и
Убит руками этих бандитов.
Мучимая жаждой освобождения душа
Вместе с постоянными попытками освобождения
Всеми была любима.
Сияла сама в себе.
Произошло его убийство,
Погибла эпоха,
Погиб жизненный идеал!!
Тем временем я на кого-то сержусь.
Вопрос: что я делал до этого дня,
Лишь повсюду бегал да возвращался.
(Бесполезно сейчас себя ругать)
Обязательно найду друзей,
Найду новых спутников,
Активное солнце боли истинного разума!!

Спустился с лестницы,
Внезапно окружен чудовищными образами,
Словно хватательные машины
Меня окружают фигуры,
Я перед лицом грабительского бытия.

Внезапно замерло дрожащее сердце, что такое!!
Страшное волнение.
Схватили за воротник, сдавив горло.

От пощечины висок треснул, и
На всей щеке содрало кожу.
Уши заполнились
Страшным гудением невредимого голоса.
В глазах поплыли кровавые мотыльки, синие искры.
Впереди то появляются, то тонут
Мглистые, туманные, сферы,
Так что их круглый центр расширяется,
И в этом расширении мне видно
Погружающиеся вниз, падающие большие башни –
Вьющийся дым от ржавого огня.
В сердце паника –
Передо мной показалось,
Внезапно на безлюдном, бесплодном холме
Кто-то начал кричать, кричит кто-то,
Бежит кто-то мне на помощь.
(Словно происходит переустройство,
Перезапуск и переорганизация внутреннего единства)
Вид поменялся, сцена изменилась,
Я был насильно взят
В темный нуль глубокой темноты комнаты.
Будто на сломанный стул усажен я.
Кости головы ломаются.
Кажется, что на железный гвоздь
Падает большой молот.
Появился толстый костяной панцирь головы,
Видно –
В механизме мозга каких мыслей что за мощь,
Что за биение и в каких венах,
Какая дрожь и в каких сосудах,

Где видеокамера, на которую
Отпечатывается жизненный взгляд на факты,
Где смысл настоящих мечтаний,
Где загнивающие и раздражающие вещи!
В глубоких погребках,
Спрятанных где-то внутри,
Ищи спрятанные типографии.
Где отпечатываются листовки
С молчаливыми настроениями.
Ищи секретаря этой организации,
Возможно, его имя – Вера,
Где главарь этой банды,
Где душа?
(И я слушаю сердящийся высокий
Раздраженный голос)
Досмотр проводи Мр. Гупта,
Проведи тщательно перекрестный допрос!!

Кнут блестит,
Если даже на спине
Вырванной кожи коричнево-красные полосы взбухнут,
Но эта душа очень искусна,
По телу идет сильный поток горячего острого ощущения,
Его звенящие звезды
Все с силой собрав,
Объединив размах боли,
Моя душа
С силой их маленькие
Превращает в ком твердый и жесткий,
Будто камень.

Применив силу,
Эти комья ладонями
Разгребает,
В пыль рассеивает их.
Душа отодвигается от границы тела,
Идет куда-то в другой мир.
Причудливый миг,
Лишь колдовство,
Только молния
Если даже я в пещере к столбу привязан,
Демоны вокруг
Но я на много миль в дали,
Падаю в виде молчаливого письма
В чей-то карман,
Этот карман...
Чьего-то изломанного разума.

Гармоничного, 8-ми тактового
Сострадания мягкая тревога!!
Нас где нет,
Повсюду мы.
Наша самость?
Внутри сети
Живых электрических звезд,
Сияющих звезд страшный узел,
Корку земли,
Коричневую, будто внешняя пыль,
Огонь взяв, разум остается холодным,
Взяв яростный ураган, эта грудь
Совершенно неподвижна.

Удержав страшную силу,
Одежда души стала бедной и грязной.
Разные образы схватив,
Идет жизнь по пути к целям.

Отпущен!!
Освобожден я!!
Теперь темные лица преследуют меня,
Темные фигуры не оставляют меня,
Куда бы ни пошел,
Таинственные дыры между бровями
Убивают музыку –
Твердого взгляда каменный блеск.
Мне теперь надо искать друга –
Черная роза и темная хризантема,
Темный жасмин,
Темные лотосы, что в воде пещер,
В глубине пещер, почти в аду,
Распустившись, шлют знак с давних пор
Весть о возможности шлют!!
Тем временем внезапно на далеком горизонте
Видно мне, как
С голых лоз молний стекают

Белые, синие, жемчужные, желтоватые, розовые цветы,
Внезапно поднимаются в ту сторону руки,
Начинают собирать огненные цветы.
Я начинаю на них пристально смотреть,
Внезапно из-за странной дрожи
Внезапно дотронувшись до

Лежащих на земле светящихся камней,
Я пытаюсь создать огненные цветы.
Простирающийся свет каждую секунду стелется под меня.
Это тоже радиоактивные драгоценные камни.
Подобные цветам молнии
Они попытка,
Но я очень недоволен,
Выражение словами – признак недостатка.
Поэтический блеск такой же разноцветный,
Но холодный.
Мои цветы тоже лучисты, но
Очень холодны.
Мне надо втянуться
В пламенные объятия беспокойной синей молнии,
Со сверкающей игрой
Мне надо по всему небу пройтись,
У меня нет белого света молнии,
И я черное страшное облако,
Но мне нужен сильный наплыв чувств,
Сдержанность глубокого источника вдохновения.
Ох, с этими цветными каменными цветами
Мое дело не пойдет!!
Что скажу,
В жертвенной яме головы разгорается
Правда боли истинного разума или ложь –
В венах головы днем и ночью напряжение.

Теперь, наверное, весь страх выражения
Разрастется.
Наверное, рушить будет все дома и крепости.

Наверное, достигнет того края дальних гор,
И тогда мы увидим объятия,
В которых каждый миг дрожит
Темно-красный лотос,
Чтобы сорвать его, надо погрузиться
В горную холодную воду темно-синего озера.

7.

Луна взошла,
В разрезах переулков, длинных, будто небо
Дерутся лучи
У того нима,
Под которым
На круглом земляном помосте,
В синем лунном свете какая-то золотистая лампа
Горит, будто мечта
Небывалая воплотилась.
В пустых серых останках
Огромных руин зданий распускается,
Источает аромат в своей цветущей красе Царица ночи
Пристыженных звезд пристальные взгляды ей не нравятся.
Испугавшись, я бегу,
Завернул за какой-то угол,
По ту сторону разломанных стен где-то
Горячий спор,
В уме – суть, в сердцах – спор,
Война правды с бытием красива,
Но все слабости со мной,
Внезапно понимаю –
По подземным ходам темноты молча

Идут сады людей,
Тяжела, уверенна поступь
Молодежи, которая
Молча и тихо идет,
Поглощена какими-то своими мыслями,
Где-то внутри у них пылает огонь.

Причудливое ощущение!!
Чем больше я сливаюсь с людскими рядами,
Иду дальше,
Тем сильнее оказываюсь один позади,
Отстаю.
Но сзади подступает
Толкотня, и
Оказывается рядом со мной.
Поразительно!! Небывало!!
Кулаки людей замотаны.
Из сомкнутых пальцев пробиваются лучи
Красные
Что это!!
Взяв мои драгоценные камни тревоги,
Мои драгоценные камни разума взяв,
Восторженно в темноте идут люди
Но я один,
Сопровождаемый жвачкой своего разума.

Я бегу по темноте переулков,
И тут мне кто-то молча
Дает листовку,
Будто какая-то скрытая сила

В сердце молча ведет разговор!!
Я очень внимательно читаю ее!
Поразительно!
В ней мои тайные мысли,
Подавленные ощущения и чувства,
Боли сверкают.
Что все это такое!!
Между темных штрихов небо рассматривает
Будто небесная Ганга разлившись в линиях предложений,
Блестящие в расположении слов созвездия,
И в группах этих планет раскрывается внутренний двор,
В котором сияет цветок чампака,
И в сердце этих бутонов
Ощущение жизненных вопросов.

Читая листовку, лечу по ветру,
Все небо обхожу дорогой молний,
И на земле одновременно
Осознаю себя повсюду.
Повсюду заглядываю,
На углу каждого перекрестка, пересечения и дороги,
На улице стою,
Понимаю, понимаю, человечество наполняю!!
И тогда расстояния пространства и времени
По своей стране развешанные будто карта,
Кажутся цветными!!
Словно мягкие лучи мечтаний
Сгустившиеся, конденсированные, сияющие,
Превращены в камень,
Они стали прочными камнями дела.

Из которых будет сделана статуя мечты,
Улыбающаяся, счастливая,
Чьи лучи
Во всей вселенной все измеряют!
Действительно, мне видится, будто границы жизни,
Проходят по ту сторону внутренних дворов солнц!!
Я превращен
Нет привычки говорить стихами, но скажу:
Современное общество не может существовать.
Связанное с капиталом сердце не может измениться,
Глашатай свободного человека
Не может обмануть свободный разум
Человека.

8.

Внезапно, восторженувшись, сердце остановилось, что такое!!
Из города поднялись страшные столбы дыма,
Где-то начался пожар, где-то засвистели пули.
На улицах простерлась убитая пустота,
В воздухе жар небывалого огня,
Приход жара.
Вместе гуляют, вместе живут,
Вместе спят, едят и пьют
Цели людей!!
Каменных лиц цвета хаки одежда
Бродит механически,
Действительно, кажется незнакомой.
Где-то начался пожар, где-то засвистели пули!!

Все молчат: историки молчат, и поэты безмолвствуют,

Мыслители, ремесленники, сказители молчат,
Им кажется, что все это болтовня,
Только слухи.
Связанные с классом кровопийц пуповиной люди
Запутались в бесплодных сетях источника наслаждений.
Знакомые как поверхностные вопросы,
Незнакомые как дороги,
Речи даруют жизнь.
Поднялась в груди какая-то безжалостность,
Где-то начался пожар, где-то засвистели пули.
Спрятались в щелях прекрасных чувств
Дородные лица владельцев газет.
Готовится единомушие,
Готовится критика,
Готовится статья о боли в груди людей.
Класс умственного труда – рабы
Блеска оплаченных мыслей.
Большие лица окрашены черным.
Бесплодная вера
Спряталась на дне сточных канав улиц,
Где-то начался пожар, где-то засвистели пули.
Под туманными облаками дыма каждый раз
Ход своих исследований быстр,
В одном кратком миге сотни ощущений.
Разбиваются полные ошибок мечты.
В крови купаются лучи знания,
Душа статуи мира истощилась,
Где-то начался пожар, где-то засвистели пули.

Под глыбами дороги

Горные родники
Начали волноваться.
В глубине комьев земли
Страшный огонь преданности
Начал вспыхивать.
В частичках пыли
Дрожь неведомого голоса
Пугающая!!
С крыш зданий
Овцы посыпались с шумом.
Начали гулять колонны,
Страшным путем пошли по воздуху.
Дубина хозяина тоже хитрит,
Танцует в воздухе,
В небе танцуют барабанные палочки.
Даже детские крики летают,
С силой волнуются, кружатся в воздухе
Грифельные доски малышей.
Каждая вещь или каждая вулканическая бомба –
Высшее оружие, ракета, бог Яма.
Из пустого неба они появились,
Да, неизбежно упадут на врагов.
Это не сказка, это все правда, да друзья!!
Где-то начался пожар, где-то засвистели пули!!

Какой-то сильный темный кузнец сделал
Из тлеющих углей круглую мандалу.
Будто лепестки золотого лотоса
Языки пламени поднимаются из нее,
И на круглом крае ее лежит

Железное колесо,
Искры золотые, синие и красные
Расцветают как цветы. Темные лица каких-то сильных людей, будто
Деревянные колеса с силой накрывают
Красные круглые железные листы,
Ударив молотом, ударив молотом,
Таким образом
Колеса души покрывают
Огненными шинами
Из прочного железа силы желания!!
Сейчас время действительно изменилось,
Где-то начался пожар, где-то засвистели пули.

Охряная погода, летают искры,
Пылают сейчас леса жизни, так что
Из их страшных освещенных пламенем
Озер текут реки боли,
И в их воде
Сотни огненных веков, придя в чувство,
Каждый миг простирают свою тень!!
Реки боли
В которых в течение веков лежит на дне
Будто слезы
Печальный цвет беспокойства отцов,
Беспокойная тяжесть боли разума,
В которых утонула мука труда.
Выпив эту воду,
Мои юноши обретают глубины индивидуальности,
В различных сферах с какой-то стороны сражаются,
Будто окружены все группой огненных крыльев,

Сидят в центре огненного лотоса!!
Уверенные силы быстро текут.
Где-то начался пожар, где-то засвистели пули.

XXX

Снова постепенно дурманящего сна
Картины разрушились, и я снова один.
Разум попал в дыры сердца.
Но в глубоком горе этих щелей
Простирается радость от зажженного светильника.
Я в этих мечтах ищу смысл,
Боль значений кружится в душе.
Небывалая трудность.
Разум бродит по ранам тех чувств,
В душе разрослась блестящая жажда.
Мир предстает передо мной как золотистые картины
Словно вчерашней ночью внезапно в неожиданный миг
Я полюбил
Для полноты жизни!!
Словно в этот миг
Огромные мягкие чьи-то объятия, приблизившись
Обняли меня,
Вспоминаю это прикосновение-мечту, поцелуй
Вспоминаю!!
Кто была неизвестная возлюбленная, кто?

В комнату проник утренний жар,
По галерее простерлась кайма солнечных лучей,
Неужели я действительно встречу возлюбленную?
Ох! Эта сильная боль любви

Почему проснулась?

Повсюду электромагнитное

Стремление целоваться.

Каждой вещи свой собственный вид

Словно разнообразье цветов

Различные окружности, неизмеримые,

В оттенке каждого смысла другой смысл

Будто мерцает!

Авторы великих книг, лежащих на столе,

Стали наблюдателями моих человеческих дел,

В мою комнату спустилось небо,

Душа задрожала от этого небесного ветра.

Встаю, иду, встаю на галерее.

И вдруг тот человек

Передо мной

В переулках, по улице, в людской толпе

Идет.

Тот самый человек, кого я видел в пещере.

Сердце трепещет и

Открываю рот, чтобы позвать его,

Как внезапно...

Вот было видно его, было видно,

И снова он пропал в какой-то группе людей...

Поднятая рука так и осталась поднятой!!

Он наивысший прогресс ненаходимого своего процветания

Наивысшее выражение

Я его ученик,

Он мой учитель,
Мой учитель!!
Он никогда не сидел рядом со мной,
Он никогда не приходил ко мне,
Однажды я увидел его в колдовской пещере,
Это был последний раз.
Но он каждый миг ходит по переулкам этого мира
В рваной одежде.
Со скоростью молнии,
Он – озабоченное напряжение знания,
Обилие активной любви
В рваной одежде!!
Наивысшее выражение
Непрерывно бродит по миру,
Неизвестно, где он
Есть.
Поэтому я в каждом переулке
И на каждой улице
Украдкой разглядываю каждое лицо,
Все действия
Все поступки,
Или историю каждой души,
Каждую страну, политическую обстановку и ситуацию
Каждый испытанный самими людьми идеал,
Процесс перемен и процесс узнавания!!
Ищу по камням ... горам... океанам,
Где смогу встретить
Мое потерянное
Наивысшее выражение, неостановимое,
Само-рожденное.

«Солнечный свет в комнате»

Кунвар Нараян (перевод с хинди)

Ветер спорил с дверью
Стены слушали
Солнечный свет тихо сидела на стуле
И вязала свитер из шерсти лучей

Вдруг ветер
Разозлился
И с грохотом стукнул дверью

Окна заревели
Газета поднялась
Книги в ужасе выпятили глаза
Кружка с водой ударилась оп пол
Стол уронил ручку

Солнечный свет встала и ушла из комнаты
Без слов

Она вернулась вечером
Дом был спокоен после бури
Она растянулось на кровати
Полежала какое-то время
И уснула
Утром она проснулась

«Память о воде»

Рагхувир Сахай (перевод с хинди)

Молния. Потоки дождя в отдаленном густом лесу

Полдень: Полный пруд: Над ним склонилась манговая ветвь

Ветер: Стоя у окна, я вздрагиваю

Ночь: сквозь темные пески, течет внезапно проявившаяся река

В моем разуме много воспоминаний о воде

Пять городов

Сарвешвар Даял Саксена (перевод с хинди)

Дели:

Картонная коробка,

Причудливо разрисованная потекшими красками,

В которой лежит перстень с фальшивыми бриллиантами,

Завернутый в чек по цене настоящих.

Лакхнау:

Лежащий в шкатулке для косметики,

Пустой флакон из-под старых духов,

В котором гниет пробка.

Бенарес:

Амулет, висящий на старой нитке,

Который открывается с одной стороны

И превращается в хранилище для бханга⁵⁵

Аллахабад:

Пустой кувшин для священной воды из Ганги,

Который днем поднимается во имя друзей,

Ночью – во имя искусства.

⁵⁵ Бханг – трава, из которой изготавливают наркотические напитки

Басти:

Зеркало в лавке продавца бетеля⁵⁶

На деревенской ярмарке,

На котором столько пыли,

Что ничего уже нельзя разглядеть.

«Несчастье»

Шамсур Рахман (перевод с бенгальского)

На пороге моей веранды, на балках,

На стуле, на столе и на кровати

Несчастье пишет свое имя. На потолочных перекладинах, на ставнях,

На лаке оконной рамы и в пыли на полу

Несчастье оставляет свои метки.

И проводит едва заметные линии

Оно, наш главный режиссер.

В углу нашего дворика,

На куче старых, пожухлых листьев,

На грязных, порванных страницах старинной рукописи,

На грубой глиняной кружке, из которой пьешь в изнуряющий зной,

На тонком одеяле, под которым дрожишь в пронизывающий холод,

Несчастье выводит свое

Имя

Непрестанно.

На блюдце, на ложке, в чайнике с чаем,

На своей земле двора, татуированного жарой.

Несчастье пишет свое имя.

⁵⁶ Бетель – жевательная смесь, в которую входят листья растения бетель, плоды арековой пальмы и известь.

На табуретке, на циновке, на дырчатой москитной сетке,
На пенджабском полотенце, на красном сари с алой каймой,
На жестком одеяле, на лоскутном покрывале и на подушке,
На пузырьке с мутным маслом, на зубной щетке и на масле для тела
Несчастье пишет свое имя.

На любимой кукле девочки и на крыле ручной
Птицы мальчика

На краю белого сари праведной женщины, закрывающей свое лицо,
Несчастье поднимает свой флаг.

На гладком теле кошки, крутящейся под ногами,
На козле перед заклинанием, в толпе ночных светлячков,
В угасшем, отсыревшем от дождя очаге
И в запахе старого дома, пропитанном ночью,
В пустоте жертвенного кувшина
Несчастье пишет свое имя.

В самой потаенной песне, рвущейся из сердца,
В разочаровывающем пробуждении от прекрасного сна,
В саду грез,
В нетерпеливом поцелуе в губы, во время близости,
В моем безмолвии, в моей болтовне,
Когда ты здоров и когда ты кричишь от нестерпимой боли.
В унылом согласии и во время обмена колкостями,
На крыльях наглого желания,
На берегах приязни,
На рыжей подвязке отшельника
Несчастье пишет свое имя.

На прежде ослепительно ярком, а ныне мутном и разбитом зеркале,
На расшитых туфельках на новый год,
Когда я на солнце и когда я в тени
Несчастье пишет свое имя.

На остывшем вареном рисе, поданном не вовремя,
На детской грамматике, в бесконечных наставлениях,
На вазе для цветов, на мутной поверхности старой линейки,
На обложке старой книги анекдотов.
На щетке для волос и на гнущихся зубьях гребня
Несчастье пишет свое имя.

В тике на лбу,
На коралловом острове кровати,
В пещере ботинок, на озере молока в пиале,
На песчаной косе желания, оглашаемой пением горлинок.
Несчастье пишет свое имя.

На ребрах, в легких и в моем желудке,
В селезенке, в печени и на шраме
Несчастье пишет свое имя.

В моем сердце я слышу: драк-драк-драк
Это несчастье умело играет на своем барабане.

На древних стрелках дедушкиных часов,
На тросточке для ходьбы, на которую опираешься в старости,
На подносе для бетеля,
На закатанных рукавах, на смятых брюках,
На бумажном кораблике и цветном воздушном шарике

Несчастье пишет свое имя.

На моих надеждах, подобных прекрасным птицам,
Парящим в невиданном синем бескрайнем небе,
Которых я не видел никогда,
Сокровенным языком моего сердца
Несчастье пишет свое имя.

«Гора»

Баираги Каинла (перевод с непальского)

1. В доме поднявшись на верхний этаж
Словно по лестнице поднимаюсь на высокий край холма
Сейчас во сне я всегда поднимаюсь в гору.

Те горы, холмы, которые не склоняются
Топчу ногами, заставляя склоняться над порогом каждого шага
- Над моей улицей!

Уф! Падают, расколовшись
Спины Гималаев –
Изрыгают много крови на мою улицу!

Сталкиваясь со стенами неба разбивается
Гром эха-
Над хижинами бегущего поезда, над главной улицей!

Осколками зеркала внутри капель крови собраны
Смятые вагоны

Мгновения жизни –
Над рельсами сломанного поезда

Из горящего пламени огня
Я собираю, я несу –
В карманах и на плечах!

Проводив многих детей до школы
Проводив до фронта границы многих сыновей
Вернув из офиса домой многих отцов
Сейчас уставшие дороги
Сейчас разбитые в авариях улицы
Да, все эти улицы
Я несу на плечах,
Я, как Кумбхакарана, несу на плечах труп жизни!

2. С моих плеч

От зноя моей любви и жара веры
Испекшийся труп жизни
Падает, расколовшись в осколках лучей
Взяв благословение, падает в свете, просыпаясь
На каждый мой след, на каждую мою улицу!
Глаз падает: одна ночь кончается
Другой глаз падает: снова другая ночь кончается
Подолга падает: одной ноги дорога наполняется
Пятерня падает: от земли до неба висит мост
Падает объятье двух рук:
На земле в безграничном пространстве
И в истории снова открываются еще одни ворота!

По лбу ворот

Чтобы дать людям знать
Между листьями-иголками сосны
Буквами глаз соединенных ветвей
Время, торопясь, пишет: какие-то информационные строки –

Добро пожаловать – альпинистам,
Нежным подошвам,
Каждой жизни!
Пусть каждый человек начнет
Опять отсюда свой путь
От этих ворот.

«Слепой человек на вращающемся стуле»

Бхупи Шерчан (перевод с непальского)

Целый день
Будто сухой бамбук
В дреме
Сожалеющий
О пустых привязанностях,
Целый день
Будто больной голубь
Клюющий свою грудь
И вскрывающий свои раны,
Целый день
Будто одинокий сосновый бор
Плачущий навзрыд по своей невыразимой грусти,
Целый день
Будто гриб
Вдалеке от небесного и земного простора

В крохотном месте вбивший свою ножку,
Укрывшийся крохотным навесом,
Вечером, когда Непал сжимается до пределов Катманду
А Катманду до пределов Нью Роуд
И
Под ногами людских толп Нью Роуд дробится
На лавки с чаем, газетами, паном,
Различные сплетни бродят туда-сюда
Каждая в своем наряде,
Газеты кудахчут и ходят
Будто курицы, несущие яйца
И
Темнота то там, то тут цепляется за тротуары
Испугавшись фар машин,
Опасаясь жужжания и укусов бесчисленных пчел
Я встаю
Будто душа в судный день
И
Не получив забвения в Лете
Прыгаю в стакан с вином
И
Забываю свои старые истории,
Предыдущие рождения и смерть
И так всегда
Из чайника с чаем восходит солнце
И в пустой стакан из-под вина оно всегда заходит
Земля, где я живу, продолжает вращаться
Лишь я не вижу
Перемен повсюду,
Красот

И удовольствий
Я будто слепой человек на выставке
Силой посаженный на вращающийся стул.