

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПбГУ)

Антоненко Дарья Павловна

***Система художественных образов в поэзии Ниралы и
Джайшанкара Прасада***

Направление: 41.04.03 «Востоковедение и африканистика»

Магистерская диссертация

(Профиль: *Литература народов Азии и Африки*)

Научный руководитель: *к.ф.н., доцент Цветкова С.О.*

Рецензент: *к.ф.н., ученый секретарь Танонова Е.В.*

Санкт-Петербург

Содержание.

Введение.....	3
Глава 1. Чхаявад – поэтическое направление в литературе хинди.....	7
1.1. Истоки чхаявада.....	7
1.2. История развития и особенности чхаявада как литературного направления.....	10
1.3. Семантика слова «чхаявад».....	13
1.4. Основные представители чхаявада.....	13
1.5. Особенности лирики чхаявада.....	14
1.6. Сурьякант Трипатхи Нирала (1896-1961): жизнь и творчество.....	17
1.7. Джайшанкар Прасад (1889-1937): жизнь и творчество.....	20
Глава 2. Анализ произведений Сурьяканта Трипатхи Ниралы.....	22
2.1. Анализ стихотворения «К другу».....	22
2.1.1. Семантическая композиция. Образы.....	24
2.1.2. Мотивы.....	28
2.2. Анализ стихотворения «Памяти Сароджи».....	29
2.2.1. Структура стихотворения.....	29
2.2.2. Аспекты стилистического анализа стихотворения: роль местоимений.....	36
2.2.3. Семантические переключки и построение образов стихотворения.....	38
2.3. Анализ стихотворения «Видение смерти».....	43
2.3.1. Анализ структуры.....	45
2.3.2. Употребление местоимений.....	46
2.3.3. Семантическая композиция.....	48
2.4. Анализ стихотворения «В конце пусть встретится смеющийся Господь».....	53
2.4.1. Семантическая композиция.....	55
2.4.2. Употребление местоимений.....	58
2.4.3. Пространство и время. Движение по стихиям.....	63
2.5. Выводы.....	65
Глава 3. Анализ произведений Дж.Ш. Прасада.....	68
3.1. Анализ стихотворения «В тот день, когда на жизненном пути...».....	68
3.1.1. Семантическая композиция.....	70
3.1.2. Ключевые образы.....	74
3.2. Анализ стихотворения «Пусть ночь бдит неустанно!».....	75
3.2.1. Семантическая композиция. Образы.....	76
3.2.2. Эмоциональная окраска.....	78
3.2.3. Мотивы.....	79
3.3. Анализ стихотворения «Видел ли ты где-нибудь того, кто любит меня?».....	81
3.3.1. Семантическая композиция. Мотивы.....	82
3.3.2. Образы и эмоциональная окраска.....	84
3.4. Анализ стихотворения «Никогда не досталось мне любви».....	86
3.4.1. Семантическая композиция. Образы.....	88
3.4.2. Эмоциональный мир.....	91
3.4.3. Мотивы.....	93
3.5. Выводы.....	95
Заключение.....	99
Список источников и литературы.....	102
Приложение.....	105

Введение.

Сурьякант Трипатхи Нирала и Джайшанкар Прасад являются основоположниками *чхаявада* (наряду с Сумитрананданом Пантом и Махадеви Вармой) – поэтического направления в литературе хинди, которое считается одним из наиболее интересных и сложных явлений в индийской литературе XX столетия. Поэты чхаявада выработали собственную стилистику и образно-символическую систему, одновременно преодолевая средневековый поэтический канон и преобразуя стилистику и образность традиционной поэзии, сформировали новое оригинальное явление в поэзии хинди.

Целью данной магистерской диссертации является исследование и сравнение системы художественных образов поэзии Сурьяканта Трипатхи Ниралы (1896-1961) и Джайшанкара Прасада (1889-1937) на основе литературоведческого анализа их произведений. Исследование проводилось на материале ряда избранных произведений, наиболее ярко характеризующих авторский стиль и мировоззрение поэтов. В частности, для непосредственного анализа были выбраны стихотворения из сборников «Анамика» (1937) Ниралы и «Волна» (1933) Дж.Ш.Прасада, близких по времени создания, а также по своему месту и значению в творчестве обоих поэтов.

На основании обозначенной цели были сформулированы следующие *задачи*:

- разработка метода анализа исследуемых литературных произведений;
- интерпретация и перевод ряда стихотворений из двух сборников;
- научное комментирование рассматриваемых стихотворений;
- анализ стилистики, структуры, тематики стихотворений;
- анализ идейно-образной системы и мотивов произведений;
- сравнение системы образов и их функционирования в творчестве двух поэтов.

Исследователи часто объединяют поэтов чхаявада, говоря об общих эстетических воззрениях, идейной близости их произведений, но неизменно подчеркивая и существенное различие их творческих методов (см.: [Вишневская 1988], [Вишневская 2013], [Сенкевич 1989], [Чельшев 1961], [Чельшев 1965], [Чельшев 1978], [Чельшев 2001]). В отечественной науке проводились исследования, посвященные литературоведческому анализу стихотворений чхаявадинов, однако они не опираются на строгий систематический метод и носят характер разрозненных

впечатлений. Исследование, представленное в данной диссертации, является одной из первых попыток провести систематический литературоведческий анализ стилистики и образности произведений двух основных представителей этого направления на основе метода, разработанного М.Л. Гаспаровым, и сопоставить характер использования, интерпретацию и идейное наполнение наиболее существенных (и часто общих для обоих поэтов) образов их поэзии, как заимствованных из индийской поэтической традиции, так и новых. К тому же, благодаря настоящему исследованию в научный оборот может быть введен материал произведений Ниралы и Прасада, которые до сих пор не были переведены на русский язык. В этом, в частности, состоит *научная новизна* работы.

В своих работах М.Л. Гаспаров отмечал, что на идейно-образном уровне трудно выделить необычное. «Казалось, что все предметы и действия, упоминаемые в литературе, такие же, как те, которые мы встречаем в жизни. Поэтому античность не оставила теории образов и мотивов» [Гаспаров 2005-2, С.15]. Даже в настоящее время этот раздел филологии не имеет определенного названия. Чаще всего его называют «топика», иногда встречаются и другие названия – «тематика», «иконика» или «эйдология». Только в средние века стала разрабатываться теория образов и мотивов. В эпоху классицизма разработка продолжилась, но уже в соответствии с теорией простого, среднего и высокого стилей. Однако соблюдение этих правил ушло в прошлое с наступлением эпохи романтизма, а затем и реализма. В настоящее время ощущается нехватка теоретических исследований, посвященных художественному миру литературных произведений нового времени, то есть описывающих набор содержащихся в них образов и мотивов. Можно заключить, что уровень топики, образов, мотивов, идей является самым важным для художественного произведения и, в то же самое время, самым не разработанным.

Художественный мир произведения складывается из предметного мира, его чувственной и эмоциональной окраски, а также действий и состояний, отраженных в нем. «Образ – это любой чувственно вообразимый предмет или лицо, то есть каждое существительное, мотив – это любое действие, то есть каждый глагол, сюжет – это последовательность взаимосвязанных мотивов» [Там же, С.16-18]. В данном исследовании неоднократно использовался довольно удобный для анализа семантической композиции практический прием, – «чтение по частям речи» – который и помогает выделить в образной структуре стихотворения три аспекта (предметы и понятия, действия и состояния, качества и отношения). При таком подходе

последовательность знаменательных слов, носителей образов и мотивов, позволяет реконструировать три основы лирической композиции произведения: точку зрения, поле зрения и движения зрения. Таким образом, рассмотрев последовательно упомянутые аспекты, можно говорить о композиции произведения и его семантическом ритме в целом [Гаспаров 2005-1, С.238-239]. Все это с достаточной долей основания позволяет учесть все черты и оттенки интерпретации главных образов произведения, определить их место в образной системе отдельного произведения и творчества поэта в целом, рассматривать их в сопоставлении с образностью произведений других поэтов, исследованной тем же аналитическим методом.

У читателей есть возможность познакомиться с переводами некоторых поэтических сборников представителей чхаявада, поскольку еще в советское время произведения многих индийских поэтов были переведены на русский язык. Однако лишь один перевод не может создать у читателя целостного представления о произведении. Особенности авторского языка, система символов, образы и метафоры, художественные особенности оригинального текста могут остаться за пределами внимания читателя при знакомстве с текстом перевода. Таким образом, данное исследование важно и в том смысле, что оно расширяет представление об авторах, их творчестве и также о характерных особенностях их стиля и идейно-образной системы произведений Ниралы и Прасада. В этом и заключается *актуальность* исследования, представленного в данной диссертации.

Магистерская диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и приложения. В первой главе рассмотрены основные особенности чхаявада, как художественного направления, его истоки и развитие в литературе хинди, характерные черты лирики поэтов направления, а также дан краткий обзор творческой биографии Ниралы и Дж.Ш.Прасада. Во второй главе проводится литературоведческий анализ стихотворений Ниралы, рассмотрение идейно-образной системы его произведений. В третьей главе проводится анализ произведений Дж.Ш.Прасада и сопоставление системы художественных образов двух поэтов. В заключении сделаны обобщающие выводы относительно системы художественных образов в поэзии Ниралы и Прасада. Далее следует список источников и литературы, который насчитывает порядка тридцати наименований. В конце работы приведено приложение, в котором представлены переводы анализируемых в исследовании произведений Ниралы и Джайшанкара Прасада.

При написании диссертации мы обращались к следующей литературе: в качестве методологической основы исследования – статьи М.Л. Гаспарова [Гаспаров 2005-1] [Гаспаров 2005-2]; помимо этого – работы Е.П. Чельшева [Чельшев 1961] [Чельшев 1965] [Чельшев 1978] [Чельшев 2001]; монографии Н.А. Вишневской – «Чхаявад и проблемы формирования новой литературной системы в поэзии хинди XX в.» [Вишневская 1988], «Философия неоиндуизма и литература хинди первой трети XX в.» [Вишневская 2006], «Фет-Индия-Шопенгауэр. Типологические связи романтизма» [Вишневская 2013]; а также коллективная монография «Очерки истории литератур Индии» [Очерки 2014]. Среди работ индийских авторов, посвященных жизни и творчеству поэтов-чхаявадинов, использовались книги Рамвиласа Шармы [Śarmā 1955], Чандрабали Синха [Sinh] и Кшема [Kṣem 1956].

Глава 1. Чхаявад – поэтическое направление в литературе хинди.

1.1. Истоки чхаявада

Новой литературе на языке хинди предшествовала богатейшая литературная традиция на средневековых поэтических языках, которая разрабатывала религиозно-философские темы и каноны любовной лирики. Эта литературная традиция зародилась в конце I тысячелетия н.э. и прошла большой и сложный путь. Она дала индийской культуре Кабира, Сурдаса, Тулсидаса¹ и многих других выдающихся поэтов. До сих пор их произведения пользуются в Индии огромной популярностью.

Происходившие с начала XIX века преобразования в Индии затронули все сферы жизни общества. Нарастание революционных и националистических настроений среди просвещенных представителей части индийского общества привело к осознанию необходимости перемен, прежде всего, в плане мировоззрения. Ощущалась острая потребность изменений в социальном самосознании индийцев, преодоления кастовости, жестких рамок обрядовости, развития образования, культурного просвещения широких слоев населения и т.д. В таких условиях и осуществлялся переход к Новому времени, который совмещал процессы становления буржуазно-националистической идеологии, кардинальной реформации индуизма и одновременного развития просветительских идей [Очерки 2014, С. 85-86].

Переход к Новому времени в процессе становления литературы хинди связан с пересмотром отношения к словесному творчеству, с осознанием его роли в политической и общественной жизни страны. Преобразования, происходившие тогда в словесности хинди, требовали создания нового литературного языка, который не был бы ограничен стереотипами его употребления в традиционных литературных формах. Таким языком стал собственно хинди, сложившийся на основе территориального разговорного диалекта кхари боли. Хинди был введен в литературное употребление с

¹ Кабир (1399-1518) – выдающийся поэт, в творчестве которого философские и социальные идеи бхакти заняли главное место [Очерки 2014, С.45].

Сурдас (1483-1563) – известный поэт средневековья, творивший на брадже. Его главным произведением считается «Океан гимнов Сурдаса», – Сурсагар – состоящее из большого числа стихотворений, объединенных общей тематикой – различными сюжетами из жизни Кришны [Очерки 2014, С.56].

Тулсидас (1532-1623) – выдающийся представитель поэзии бхакти, автор произведений на средневековых диалектах брадж и авадхи, среди которых самым крупным и известным произведением является «Море подвигов Рамы» (Рамачаритаманаса) на авадхи [Очерки 2014, С.65].

начала XIX века. Именно в то время постепенно начала развиваться собственно литература на хинди.

Для публицистов и литераторов того периода самой важной являлась проблема поиска новых, адекватных задачам времени, форм и средств словесного творчества. Литературный канон предшествующей эпохи не мог дать им соответствующие новой эпохе средства для развития литературного стиля и языка [Там же, С.88].

Задачи национально-освободительного движения и просветительская деятельность требовали от литераторов публичного обращения к широким слоям населения, непосредственной реакции на злободневные события и актуальности тем. Стандартизация хинди осуществлялась в сжатые сроки в условиях интенсивной смены событий и становления новых идей. Литературу этой эпохи можно определить как просветительскую, обладающую рядом особенностей. Так, например, литературная жизнь сосредоточивалась в различных литературных кружках и сообществах писателей-единомышленников, которые складывались вокруг наиболее активных и просвещенных деятелей культуры, редакторов крупнейших художественно-публицистических журналов. Поэтому ранние этапы истории литературы на хинди принято связывать с именами её выдающихся «основателей».

Первым среди основоположников новой литературы хинди стал Бхаратенду Харишчандра (1850-1885). С его именем и связана так называемая «эпоха Харишчандры». Он был известным драматургом, поэтом, публицистом, просветителем, выдающимся общественным деятелем. Одной из центральных задач литературной деятельности Бхаратенду Харишчандры стала проблема разработки жанров. Он считается родоначальником почти всех основных жанров литературы на хинди. Будучи просветителем, он понимал важность театра, как искусства наиболее близкого и понятного для народа, поэтому в его литературном творчестве особое значение имеют драматургические произведения. Еще одной из своих первостепенных задач Харишчандра ставил возрождение санскритской традиции драматургии, которая почти не развивалась на новоиндийских языках в период средневековья. В своих произведениях Харишчандра критиковал политику английских властей, осуждал пороки буржуазной системы отношений, пропагандировал идеи реформации индуизма, стремился возродить в своей читательской аудитории патриотические чувства и гордость за свою древнюю культуру и историю.

Бхаратенду Харишчандра выступал за развитие прозы на хинди и в то же время считал, что хинди не пригоден для поэзии. Он был убежден в том, что проза и поэзия

должны создаваться на разных, соответствующих их формам, языках [Там же, С.89-92]. Поэзию продолжали создавать на брадже – диалекте, на котором в средневековье писали придворные поэты и слагали песни проповедники. Структура литературного браджа практически не изменилась к началу XX века. Язык оставался статичным, обусловленным литературным каноном и далеким от разговорного. Поэзия «продолжала традиции позднесредневековой орнаментальной поэзии *рити*, основой которой была нормативная классическая санскритская эстетика и поэтика²» [Вишневская 1988, С.5, 35]. Поэты, которые все же начали создавать свои произведения на хинди, зачастую тяготели к стилю «прозаической поэзии», для которого была свойственна простота языка, обыденность описаний и бытовая тематика. Они отдавали большее предпочтение этому стилю, полагая, что приближенная к прозе поэзия понятнее для народа.

Следующая «эпоха» – «эпоха Дживеди» – связывается с именем Махавирпрасада Дживеди (1861-1938), поэта, общественного деятеля, публициста и редактора наиболее авторитетного в начале XX века литературно-публицистического журнала «Сарасвати»³. Дживеди считается преемником Бхаратенду Харишчандры. Он взял на себя задачу «реформирования хинди как языка литературы, выработки его литературной нормы, развития стилей словесности» [Очерки 2014, С.94]. Было необходимо сделать хинди языком как прозы, так и поэзии, впервые отказаться от традиционного деления литературы на «высокую поэзию» и «низкую прозу», выработать нормы поэтического языка хинди.

Махавирпрасад Дживеди стремился очистить хинди от персидской и арабской лексики, от сложносоставных санскритских слов, удалить малоупотребительные слова и фразеологизмы, упорядочить грамматику и синтаксис языка. Главными его критериями к поэтическим произведениям были простота и точность выражения. По мнению Дживеди, самой важной задачей было упорядочить синтаксис, так как наследие поэзии на средневековых диалектах было наиболее труднопреодолимым именно в синтаксисе. Дживеди создал значительный круг единомышленников из самых видных литераторов того времени, сделал журнал «Сарасвати» главным центром литературной

² Поэзия *рити* (*рити-кавья*) – орнаментальная поэзия усложненного стиля, ориентированная на санскритскую поэтику. В классической индийской эстетике термин «рити» означал стиль и являлся одним из элементов эстетики. В средневековье термин утратил свой первоначальный смысл, начал использоваться как совокупное определение высокой поэзии и поэтики.

³ Журнал «Сарасвати» (Сарасвати – богиня речи, покровительница литературы) начал издаваться с 1900 г. в Аллахабаде по инициативе «Бенаресского общества пропаганды шрифта нагари». В течение почти двадцати лет (1903-1920) его редактором являлся Махавирпрасад Дживеди. Благодаря его стараниям в журнале стали сотрудничать крупнейшие писатели, поэты и критики того времени.

жизни хиндиязычного региона, а также поставил литературную критику на профессиональный уровень. Таким образом, в «эпоху» Дживеди впервые был провозглашен отказ от поэтического канона, что является важным фактом в дальнейшем развитии поэтического процесса. В этот период в поэзии начинает складываться и романтическое направление, авторы постепенно начинают осознавать преимущества свободного поэтического творчества, не связанного нормами литературного канона предшествующей эпохи [Очерки 2014, С.95].

Характерной особенностью литературной жизни в последующие десятилетия считается формирование литературных направлений в поэзии и прозаическом творчестве. Каждое из них стремилось определить свои задачи и ориентиры, опираясь на общность и идейных воззрений, и эстетических установок своих представителей. Первым из таких направлений стала поэтическая школа «чхаявада» (10-30-е гг.). Чхаявад переживал свой расцвет в 20-30-е гг. XX века, имел своих последователей и в 40-е гг., но постепенно клонился к упадку.

1.2. История развития и особенности чхаявада как литературного направления

Чхаявад оформился на основе националистической, реформаторской и просветительской идеологии, но был своеобразным ответом на исчерпавшую себя поэзию рити, а также реакцией на гражданскую и просветительскую поэзию «эпохи Дживеди» [Сенкевич 1989, С.12]. Чхаявад обращается в первую очередь к внутреннему миру человека, на котором не заостряют внимания представители школы Дживеди [Вишневецкая 1988, С.36]. Поэтов чхаявада, которых сложно охарактеризовать как единое целое, объединяет отношение к художественной словесности как к способу выражения душевных переживаний человека. Основной темой для чхаявада стала проблема отношения человека к богу и к миру [Очерки 2014, С.102].

Наиболее сильное влияние на поэтов чхаявада оказало собрание стихов-песен Рабиндраната Тагора «Гитанджали», с которым они познакомились как в бенгальском оригинале, так и в английском переводе. Мировоззренческую основу эстетики чхаявада составляют философские концепции Рамакришны Парамахансы и Свами Вивекананды, но, кроме того, нельзя отрицать и плодотворное влияние английской литературы. Как отмечал историк культуры Р.К. Дасгупта, «Индия оказалась достаточно свободомыслящей, чтобы принять литературу христианской Европы без каких бы то ни было религиозных терзаний». Во многом под воздействием западной литературы в

Индии появились новые жанры и литературные школы (цит. по: [Сенкевич 1989, С. 10-11]).

Необходимо несколько подробнее остановиться на взглядах Рамакришны Парамахансы (1836-1886) – крупнейшего религиозного реформатора и мистика, который стремился создать единую мировую религию. Он никогда не образовывал реформаторских обществ и не вступал в уже действующие⁴. Он был «своеобразным примирителем точек реформации, воплощенных в Раммохане Рое и Даянанде Сарасвати»⁵ [Вишневская 1988, С.12-13]. Вместо отказа от одних догм религии и полного переосмысления других он стремился примирить все, даже взаимоисключающие. Жизнь Рамакришны стала почти легендой, однако слава пришла к нему позднее – при жизни он был известен лишь ближайшему кругу своих последователей.

Один из известнейших учеников Рамакришны, Свами Вивекананда (1863-1902), в 1897 году создал религиозно-общественную организацию «Миссия Рамакришны». Труды Свами Вивекананды оказали большое влияние на формирование философии освобождения в Индии. В отличие от работ его предшественников, в трудах Вивекананды отсутствует критический подход к индуизму. Более всего его интересовали не религиозные проблемы, а положение современной ему Индии. Джавахарлал Неру считал его одним из основателей национального движения в Индии. Вивекананда пытался пробудить самосознание индийцев, укрепить их веру в великое будущее своей страны, осуждал их за безразличие и апатию. Он искал пути изменения страны. Главными причинами столь бедственного положения нации он называл, с одной стороны, бедность и необразованность населения, а с другой, – изолированность Индии и живучесть предрассудков. В центр своего учения он ставил заботы о будущем Индии, об её духовном и материальном процветании [Рыбаков 1981, С.93-95].

Таким образом, в миропонимании поэтов чхаявада – пересечение идей адвайта-веданты с новыми реформаторскими воззрениями. Кроме того, все поэты чхаявада были шиваитами. Произведения чхаявадинов отражают восприятие единства бога и мира, присутствия бога в живой и неживой природе. Стремление отстраниться от враждебного мира осознается ими как стремление познать бога через природные

⁴ Ведущими религиозно-реформаторскими обществами были «Брахмо самадж», созданное Раммоханом Роем, и «Арья самадж», созданное Свами Даянандой Сарасвати.

⁵ Главной целью общественной деятельности Раммохана Роя (1772-1833) было распространение в Индии светского образования, равного для мужчин и женщин, без различия вероисповедания. В невежестве народа он видел одну из основных причин бедственного положения Индии. Он стремился создать «очищенный индуизм», обогатив его элементами христианства и ислама. Даянанд Сарасвати (1824-1883) порицал и христианство, и ислам, а также сикхизм и буддизм. Он находил источник всех просветительских идей лишь в Ведах и утверждал их непогрешимость [Вишневская 1988, С.12].

формы, в которых он отражается. Человеческие чувства и переживания, само «я» отождествляются в их поэзии с природным миром. Они одушевляют природные явления, стремятся познать в их красоте и многообразии человеческое существо и божественную сущность. В поэзии представителей чхаявада проявляется чувство сопричастности боли и страданию всего мира. Особый, символический язык необходим поэтам чхаявада для передачи мистических настроений, обращения к божеству. Для их творчества характерен отказ от традиционных и стандартных художественных средств, литературных форм, – от всего, что может помешать свободному выражению чувств. У каждого из поэтов этого направления формируется свой особый поэтический стиль, развивается авторская манера письма [Очерки 2014, С.102-103].

Вначале представители чхаявада столкнулись с непониманием и неприятием их художественных установок. М.П. Двиведи и другие редакторы даже отказывались публиковать их произведения, обвиняли их в подражании западной поэзии. Литераторы нового направления вынуждены были отстаивать свои взгляды, выступали со своими статьями в прессе. Публика, напротив, приняла поэзию чхаявада, и у чхаявадинов появилось множество последователей [Там же, С.104].

Таким образом, ко второму десятилетию XX века в литературе хинди зародилось новое направление, эквивалентом которому принято считать европейский романтизм [Sisir Kumar Das 1995, P.200]. Поэтому чхаявад часто называют «лирико-романтическим» направлением в литературе хинди. Е.П. Чельшев оценивает чхаявад как «романтическую поэзию перелома» [Чельшев 1978, С.24]. Однако, скорее, следует говорить о чертах романтизма, которые были заимствованы представителями чхаявада из произведений английских романтиков и оказались созвучными их собственному мировоззрению [Очерки 2014, С.102].

Важно понимать, что чхаявад возник и развивался в условиях сложного взаимодействия прошлого и настоящего, традиций и новаторства, индийской и европейской культур, в пору национально-освободительного движения. Чхаявад отразил многие противоречия своего времени: и пробуждение национального самосознания, и разочарование после неудачного начала национально-освободительного движения, и пессимистические настроения в отношении целей борьбы за независимость и даже самой борьбы, и разочарованность противодействием со стороны собственных соотечественников, живучесть предрассудков и требований средневековой морали [Чельшев 1978, С.24].

1.3. Семантика слова «чхаявад»

До настоящего времени в индийском литературоведении до конца не выяснен вопрос о происхождении термина «чхаявад». Название направления часто связывают с названием стихотворения Сумитранандана Панта «Тень» (1920) [Челышев 1978, С.25-26].

Само слово «чхаявад» можно буквально перевести как «тенизм». Оно состоит из двух семантических единиц: «*chāyā*» (букв. «тень», «отражение», «отблеск») и «*vād*» (изначально существительное мужского рода со значением «речение», «тезис», но в современном хинди употребляется в значении, близком суффиксу *-изм*). Кроме того, у слова «*chāyā*» есть и другие значения, среди которых – «нечто, находящееся в тени; дурное влияние, исходящее от злого духа; нечто прекрасное»; также это одно из имен супруги Шивы.

Название поэтического направления возникло во время полемики, поэтому оппоненты новой поэзии выделяли из лексемы слова «*chāyā*» только негативные значения. Для них чхаявад был чем-то туманным и непонятным. Но позже двойственное понятие «*chāyā*» стало одним из «ключевых в программе поэтического направления» – у поэтов, представителей данного направления, появилась возможность передать «тень», скрытую от внешнего мира внутреннюю, душевную жизнь человека. Как отмечает Н.А. Вишневская, «подобные слова-символы, слова-концепции в контексте индийской классической поэтики и индуистской культуры заключают в себе, с одной стороны, обобщенный смысл, с другой – одну из важнейших характерных черт индуистской культуры в целом, её дуализм – органическое единство таких онтологических понятий, как жизнь и смерть, добро и зло, начало и конец» [Вишневская 2006, С.196].

Также название «чхаявад» можно интерпретировать через значение «отражение», и можно сказать, что это поэзия-отражение – та поэзия, которая отражает внутренний мир человека, его переживания и эмоции так, чтобы они стали явными, вышли из тени.

1.4. Основные представители чхаявада

Самыми известными представителями и основателями направления чхаявад считаются Сурьякант Трипатхи Нирала (1896-1961), Джайшанкар Прасад (1889-1937), Сумитранандан Пант (1900-1977) и Махадеви Варма (1907 – 1987). Собственно к чхаяваду принято относить произведения этих авторов, созданные в 20-30-е гг. «Их

творчество объединяет общая идеологическая основа, предопределившая ряд общих принципов поэтики, что, в конечном счете, и создало литературное направление» [Вишневецкая 1988, С.7].

Первыми стихами, которые можно отнести к направлению, впоследствии получившему название «чхаявад», считаются опубликованные в журнале «Инду» стихотворения Джайшанкара Прасада. Однако существуют и другие мнения относительно вопроса о «первенстве». Некоторые ученые первым поэтом чхаявада называют Сумитранандана Панта, другие – Ниралу. Вполне возможно, что здесь имеет место удивительный факт истории литературы, когда новое явление одновременно появляется в творчестве сразу нескольких поэтов [Там же, С.6]. Более важным является определение того времени, когда можно говорить о чхаяваде как о новой литературной системе. Считается, что такой момент наступил с выходом двух книг: «Иллюзии» (Granthi) Сумитранандана Панта (1920) и «Слез» (Āsū) Джайшанкара Прасада (1923).

Однако уже к концу 30-х гг. начался постепенный упадок чхаявада: направление исчерпало свою оригинальность и художественную силу. Во многом это было связано с самим своеобразием творческих установок поэтов чхаявада. Они вырабатывали свой язык и выразительные средства, пытаясь отделиться от господствующих литературных традиций. Поэзия чхаявада замкнулась в кругу своих тем и символов. Поэтам не удалось сформировать единую и богатую систему художественных средств, которая имела бы перспективу дальнейшего развития и применения. Кроме того, Индия вступила в сложную эпоху на пути завоевания независимости, перемен в мировоззрении и отношений внутри общества, преобразования социальных и политических институтов. Актуальнее на тот момент оказалась реалистическая литература, которая отвечала задачам народного просвещения и общедоступного отражения актуальной действительности [Очерки 2014, СС.109-110].

Для поэтов «позднего» чхаявада в целом характерны пессимистические настроения, отрицание социальных норм и установлений. Они скептически относились к перспективам развития индийского общества, стремились уйти в мир внутренних, индивидуальных переживаний, отгородившись от внешнего мира [Там же, С.110].

1.5. Особенности лирики чхаявада

В 20-е гг. Нирала писал, что «поэзия хинди... освобождается от обветшалых, закостеневших форм, мешавших её свободному развитию» (цит.по: [Чельшев 1978, С.24]). Характерными чертами поэзии чхаявада являются поиски путей обновления

поэзии, переосмысление традиционных способов выражения, эмоциональная насыщенность, символический язык. Несмотря на большое внимание, которое поэты чхаявада уделяли природе, их поэзию не стоит считать пейзажной лирикой. Образы природы в этой поэзии не являются самоцелью. Языком природных явлений чхаявадины стремились описать движения человеческой души. Поэтому главной особенностью чхаявада является поэтическое осмысление внутреннего мира человека через образы природы [Там же, С.24-25].

Поэзия чхаявада – это, поэзия подлинного, субъективного, индивидуального человеческого чувства. Для сторонников традиционной поэзии и поэтов-просветителей «эпохи Дживеди» подобное изображение внутреннего мира человека было неприемлемым, отчего на чхаявадинов часто обрушивалась критика и нападки оппонентов.

Поэтика чхаявада представляет собой глубоко продуманную систему, сложившуюся в результате целенаправленных и сознательных усилий её создателей. В отдельных статьях и предисловиях к поэтическим сборникам С.А. Пант, Дж.Ш. Прасад, С.Т. Нирала и М. Варма уделяли большое внимание вопросам поэтики: от трансформации категорий классической индийской эстетики и адаптации элементов поэтики европейской литературы до тщательной разработки стилистики [Вишневская 1988, С.86].

Творческой установкой поэтов-чхаявадинов был отказ от традиционных и стандартных, привычных художественных средств и литературных форм. Поэты чхаявада ввели новые тропы, создали оригинальные стихотворные формы и размеры, новые ритмические рисунки и системы рифм [Чельшев 1978, С.30] [Очерки 2014, с.103]. Так, Нирала настаивал на освобождении от оков традиционного стиха, в этом он видел возможность раскрепощения поэта, высвобождения его творческого потенциала и освобождение литературы в целом. В предисловии к своему сборнику «Благоухание» Нирала писал: «Как освобождается человек, так освобождается и поэзия. Человеку должно освободиться от оков кармы, поэзии – от чханда⁶. Свободная поэзия никогда не совершит преступных действий по отношению к литературе, напротив, она вдохнет в нее дух свободы, что есть для литературы сущность блага» (цит. по: [Вишневская 1988, С.17]).

Для философского и литературного контекста чхаявада характерно стремление к выражению идеи единства внешнего и внутреннего, материального и идеального, а также обращение к традиции и приспособление её к задачам своего времени [Там же,

⁶ Чханд – традиционные стихотворные размеры.

С.86]. Однако даже для самих поэтов «эпохи» чхаявада изображение своих чувств было непривычным, новым, поэтому в своей поэзии они нередко прибегали к классической индийской образности для выражения чувств и переживаний. Традиционные образы чхаявада можно разделить на три группы:

1. традиционные образы для любовно-лирической поэзии;
2. образы, связанные с символикой индуизма;
3. мифологические образы [Там же, С.93-94].

Таким образом, «поэзия Индии не разорвала связи с богатым прошлым, напротив, преобразила свои собственные местные традиции и придала им острое современное звучание» [Сенкевич 1989, С. 28]. Нирала отмечал: «Мы должны обращаться к своей культуре, мы должны сделать независимым свой язык, как и страну» (цит. по: [Вишневская 1988, С.15]). Поэты хинди начала XX века искали духовную опору в собственном культурном наследии, поскольку оно помогало преодолеть состояние духовного кризиса, сопровождавшего вхождение Индии в мировой литературный процесс [Сенкевич 1989, С.13, С. 18].

В произведениях чхаявада есть некое образующее начало, которое связывает отдельные слова, образы и мысли. Джайшанкар Прасад видит это начало в расе, Махадеви Варма – в дхвани, а Сумитранандан Пант – в раге. Таким образом, наиболее существенные категории индийской классической эстетики сохраняют определенное место в новой поэзии хинди. По мнению Джайшанкара Прасада, раса наиболее полно выражает сущность индийского эстетического мироощущения. Раса – переведенная на язык искусства философская идея, которая лежит в основе всякого произведения искусства. Дж.Ш. Прасад отмечал, что избранная поэтическая эмоция должна быть строго выдержана от начала до конца произведения, также ей должны соответствовать все поэтические средства. В стихотворениях Прасада единый эмоциональный тон и полное соответствие ему всех элементов произведения ощущается наиболее полно [Вишневская 1988, с.88].

Джайшанкар Прасад обращал внимание на неразрывность и соразмерность внутреннего и внешнего как на особое качество индийской поэзии. Идущее от индийской философии отчетливо осознававшееся единство оградило чхаявад от многих крайностей. Так, чхаявадинам удалось избежать чрезмерного увлечения формальной стороной поэзии, они отказались от орнаментальности как от самоцели, но и не впали в прямолинейное бытописание и натурализм. Таким образом, поэты чхаявада сохранили необходимую дистанцию между искусством и действительностью. Они не

«злоупотребляли» романтизмом, и стали символистами. Вяч. Иванов говорил, что «язык чхаявада напоминает алгебру, ключ от которой потерян» (цит. по: [Вишневская 1988, с.87]).

Приспособление к новым условиям и задачам элементов традиционной культуры стало целым движением за осознание духовного наследия. В творчестве поэтов «эпохи» чхаявада одновременно сосуществуют разные неоиндуистские идеи. Но чхаявадины ориентировались не только на те концепции и идеи, которые подтверждали их собственные представления о мире, природе и человеке, но и на те, что были повернуты ко всему миру в целом, были понятны всем и каждому.

1.6. Сурьякант Трипатхи Нирала (1896-1961): жизнь и творчество

В Индии Ниралу часто называют *Махакави* или *Югкави*⁷. Нирала является автором множества рассказов, романов, повестей, очерков, литературоведческих статей, но истинным его призванием считают поэзию [Чельшев 1978, С.8].

Сурьякант Трипатхи Нирала⁸ родился 21 февраля 1896 года⁹ в семье пандита Рамсахая Трипатхи. Начальное образование Нирала получил в Бенгалии, его родным языком стал бенгальский. В школе он изучал санскрит, хинди, древнюю и новую литературу, интересовался философией, историей, музыкой и пением [Чельшев 1965, С.299].

Нирала часто ездил на родину своего отца, в деревню Гархакола в Ауде, где литературная традиция не прерывается на протяжении многих веков. В тех местах распространен диалект авадхи, особой популярностью там пользуются произведения Тулсидаса «Море подвигов Рамы» и песни и стихи Кабира, «Альхи»¹⁰. В тот период Нирала создал свои первые стихи, подражая средневековым поэтам-бхактам и классику бенгальской литературы Рабиндранату Тагору [Šarmā 1955, P.8-10].

Ниралу женили рано. Под влиянием жены он стал больше интересоваться историей литературы хинди, в особенности творчеством поэтов-бхактов. Однако после начала Первой мировой войны, Нирала пережил ряд потерь [Чельшев 1978, С.9-11]. Он

⁷ *Махакави* (*mahākavi*) – «великий поэт», *Югкави* (*yug-kavi*) – «поэт эпохи». Также Ниралу называли *Mahāprāṇ Nirālā* – «Великий духом Нирала» [Chaturvedi 2011, P.37].

⁸ *Нирала* – литературный псевдоним, букв. «необычный, особенный».

⁹ Интересно, что Нирала родился в день праздника *Васант Панчами*. Это весенний праздник в честь богини Сарасвати – богини речи, покровительницы литературы. Он отмечается на пятый день светлой половины месяца *магх* (январь-февраль). В этот день многие индийцы наблюдают за тем, как цветет манго, женщины надевают желтые сари, готовят пищу желтого цвета. Желтый цвет символизирует наступление весны. Брахманы, *каятхи* (каста писцов) и все люди умственного труда поклоняются в этот день Сарасвати [Котин, Успенская 2005, С.70].

¹⁰ «Альха» («Альхакханд», XII-XIII вв.) – популярное народное сказание о подвигах легендарных героев на основе героической поэмы.

пренебрег предначертанным судьбой: в его гороскопе были указаны два брака, но он бросил вызов судьбе и не женился [Sinh, P.46].

В творчестве поэта выделяют несколько этапов. **Первый период (1919-1929 гг.)**. Первые зрелые поэтические произведения появились еще в 1916 году¹¹, но опубликованы они были гораздо позже [Челышев 1961, С.7]. В этот период Нирала занимался переводами, исследованиями творчества Тулсидаса и выпустил несколько статей, раскрывающих мистический смысл «Океана подвигов Рамы». Также он занимался сравнительным изучением грамматики языков хинди и бенгали – статью Ниралы на эту тему опубликовали в журнале «Сарасвати» [Śarmā 1955, P.12-13].

С 1921 года Нирала стал работать в Калькутте, сотрудничая с ежемесячным журналом «Саманвая» – органом религиозно-реформаторского общества «Миссия Рамакришны». В то время Калькутта была столицей и культурным центром Британской Индии. Нирала был тесно связан с бенгальскими литераторами, певцами, музыкантами, с театральными кругами. Он переводил с бенгальского на хинди произведения Вивекананды, Рабиндраната Тагора, Б.Чоттопадхья и др. [Челышев 1978, С.12]. Нирала стал изучать философские, социальные и религиозные взгляды Рамакришны и Вивекананды, которые впоследствии повлияли на его творчество [Челышев 1965, С.301]. Нирала говорил так: «...не думайте, что я Нирала, это Вивекананда говорит мной. Я лишь интерпретатор его мыслей» (цит. по: [Вишневская 1988, С.13]). Во взглядах Вивекананды поэта больше всего привлекало стремление возродить былое величие Индии, пробудить в людях чувство любви к своей родине [Челышев 2001, С.197].

С 1923 года Нирала работал в журнале «Матвала» в Мирзапуре. В том же году Нирала выпустил первое собрание своих сочинений, сборник «Анамика» («Безымянный»). Как пишет С. Т. Нирала в предисловии ко второму изданию «Анамики», свой творческий псевдоним он подобрал по созвучию с названием журнала «Матвала» (в первый раз поэт использовал псевдоним в третьем номере журнала). В восемнадцатом номере журнала было напечатано стихотворение «Бутон жасмина», которое прославило Ниралу. В те годы Нирала писал критические статьи и обзоры, занимался исследованиями по разным вопросам литературы, философии, религии [Śarmā 1955, P.12-13]. По оценке автора в первом издании сборника «Анамика» стихотворения были несколько недоработаны, впоследствии многие из них вошли в

¹¹ Первое большое лирическое произведение Ниралы – стихотворение «Бутон жасмина» («Jūhī kī kalī»), 1916г. Нирала послал его в журнал «Сарасвати», но Махавирпрасад Дживеди вернул стихотворение автору обратно [Карūr 1999, P.232].

сборник «Благоухание». В 1937 году вышло в свет второе издание сборника «Анамика», произведения которого были проработаны более глубоко. «Анамика» считается сборником представительных произведений Ниралы [Карґ 1999, P.233].

Консервативные издатели обвиняли поэта в кощунстве, забвении индийских культурных традиций и поэтому часто не пропускали его произведения в печать. Вскоре Нирала лишился работы в журнале «Матвала» [Челышев 1965, С.301]. С 1928 года он жил и работал в Лакхнау в книжном издательстве, а позднее С.Т. Нирала переехал в Аллахабад – один из основных центров литературы хинди. В этом городе он познакомился и сблизился с Джайшанкаром Прасадом и Сумитрананданом Пантом.

Нирала должен был устроить брак своей дочери Сароджи в соответствии с традициями. Но он избрал другой путь, осознанно последовал революционным взглядам религиозных реформаторов¹². Нирала «выступал против религиозных и кастовых запретов на любовь, считая, что брак должен заключаться лишь на основе взаимного влечения...» (цит. по: [Челышев 2001, С.275]). Нирала бросил вызов обществу, исполнив роль *пурохита*¹³ на свадебной церемонии дочери. Он был против бездумного следования обрядам, и в его произведениях очевидно влияние прогрессивных идей [Ksem 1956, P.58-59].

1934-1938 годы считают **переходным периодом** в творчестве Ниралы. С середины 30-х гг. большую роль в творчестве Ниралы начинает играть сатира, творчество наполняется остросоциальным содержанием. В 1935 году Нирала теряет дочь, тяжело переживая её кончину. Поэт создал элегию «Памяти Сароджи» и включил её в сборник «Анамика». Е.П. Челышев отмечал, что она является одним из первых произведений этого жанра в поэзии хинди [Челышев 1978, С.47].

Следующий период творчества Ниралы (1940-50-е гг.) характеризуется усилением тенденций реализма, сочетавшегося с романтизмом. Некоторые исследователи также отмечают, что в ряде произведений Ниралы, созданных в 40-е гг. наблюдается влияние сюрреализма, которое проявляется в несвязности поэтических картин, большей усложненности образов [Челышев 2001, С.200, С.274]. После обретения Индией независимости в свет вышли несколько сборников стихов и песен поэта. В конце 50-х гг. в журнале «Сарасвати» печатались последние произведения Ниралы. 15 октября 1961 года поэт скончался.

¹² В целом обряд, созданный реформаторами, мало отличался от обычного свадебного обряда, однако в нем отсутствовала такая важная часть, как церемония почитания огня, а также обряд перенесения *шалиграма* (священный камень черного цвета, символ домашнего очага) [Рыбаков 1981, С.43].

¹³ Пурохит – семейный священник.

1.7. Джайшанкар Прасад (1889-1937): жизнь и творчество

Джайшанкар Прасад – индийский писатель, драматург, автор двух знаменитых романов, двенадцати пьес на исторические и мифологические сюжеты, множества рассказов. Однако своим главным призванием он считал поэзию. Он работал в самых разных жанрах, но придерживался единого «глубокого сюжета», который можно обозначить так: «человек с его страстями на фоне духовной истории Индии» [Вишневецкая 2006, С.178].

Джайшанкар Прасад родился 30 января 1889 года в Бенаресе в семье Деви Прасада. Его отец принадлежал к касте вайшья, был известным в городе коммерсантом. С раннего детства Прасад изучал поэзию на браджхе и санскрит, интересовался языками, литературой, историей, музыкой. После ранней потери родителей Прасад столкнулся с финансовыми трудностями, и он не смог окончить школу [Потабенко 1958, С.138].

Свои первые произведения Прасад писал на браджхе в традиционной манере. Нго поэзия была эмоциональной и живой, поэтому он получал положительные отклики. С начала 1910-х гг. появились первые поэмы Прасада и на хинди. В первый сборник «Художник» (1918) вошли стихи, рассказы, очерки, короткие драматические сцены. В ранних произведениях Прасад хотя и пробовал применить нововведения (в основном, формальные), но в целом следовал общему поэтическому стилю того времени. Начало преобразований в творчестве Прасада (и начало направления чхаявад) связывают с выходом в 1919 году в свет сборника стихотворений «Водопад» [Очерки 2014, С.105] [Северцев 1973, С.249].

В произведениях 1920-х гг. преобладает тема отчаяния, неопределенности, безысходности. Тем не менее в сборнике «Слезы» (1923) поэт хоть и оплакивает жизнь человека, которая проходит бесплодно, все же призывает отказаться от уныния и обратиться к внутреннему «потoku радости». В дальнейшем свет увидели его сборники «Волна» (1933), «Путник любви», а также романы «Остов», «Титли» [Очерки 2014, С.105] [Северцев 1973, С.249].

Лиро-эпическая философская поэма «Камаяни» (1935) считается вершиной творчества Джайшанкара Прасада. Поэма основана на пураническом мифе об одном из Ману, прародителей всего человеческого рода. Главными героями поэмы являются Ману и две его жены, Шраддха и Ира, которые символизируют духовное и материальное, нравственное чувство сердца и рационалистическое начало. Прасад говорит о том, что духовная сила всегда подчиняет материальную, но, с другой стороны, и без тела не может быть человека или дживы. Шраддха – вечная сила, вечный

дух, ей присущи все истины индуизма. Ману обретает свободу лишь тогда, когда ему удастся примирить Шраддху и Иру, объединить духовное и материальное. Он приходит к пониманию гармонии и единства всех сил и элементов бытия, которое является ему во вселенском танце Шивы [Вишневская 1988, С.71] [Очерки 2014, С.106]. Нирала в восторженной рецензии к поэме отмечал поэтическое отражение индуистской идеи развития мира, противопоставленной дарвиновскому эволюционизму [Вишневская 1988, С.71].

Также Джайшанкар Прасад был известным драматургом. Глубина психологии его драматических персонажей позволила начаться новому этапу в истории драмы хинди. Прасад написал около двенадцати пьес на историко-мифологические сюжеты, к ним относятся: «Чандрагупта», «Скандагупта», «Дхрувасвами» и т.д. Однако уже в 30-е годы появилось молодое поколение писателей хинди, которые были против засилья исторических тем в драмах. Некоторые пьесы автора были поставлены в 1960-х, в том числе «Скандагупта» и «Дхрувасвами». Лучшей пьесой Прасада считается «Скандагупта». Джайшанкар Прасад обращается к традиционным индийским канонам драматического искусства, а также к приемам западной драматургии. В целом, он задал новые стандарты для пьес на хинди [Dimitrova 2004, p.12] [Mohan Lal 1992, p.4119].

Будучи на самом пике своей карьеры, Прасад заболел и скончался 15 ноября 1937 года в Варанаси. Ему было всего 47 лет.

Глава 2. Анализ произведений Сурьяканта Трипатхи Ниралы

Анализ произведений Ниралы и Джайшанкара Прасада основан на методике, разработанной М.Л. Гаспаровым. Методика предполагает выделение в строении текста трех уровней:

- идейно-образный, верхний уровень;
- стилистический, средний уровень;
- фонетический, нижний уровень [Гаспаров 2005-2, С.13].

Исходя из главной цели данной диссертации, в ходе анализа произведений Ниралы и Прасада рассматриваются средний и верхний уровни, что позволяет максимально полно рассмотреть аспекты функционирования образов и мотивов, их семантического наполнения, особенностей их авторской интерпретации и значения их на уровне отдельного произведения и в целом в системе индивидуально-авторских образных средств, актуальных для конкретного периода творчества поэта.

В данном разделе представлен комплексный анализ ряда наиболее представительных стихотворений Ниралы из сборника «Анамика» (2-я редакция). При этом произведен отбор аспектов, наиболее релевантных для решения задач диссертации. Анализ определенного здесь набора произведений показан в развернутом виде; другие данные, необходимые для дальнейшего сопоставительного анализа, используемые в работе, получены в результате применения аналогичной методики.

2.1. Анализ стихотворения «К другу»

В стихотворении Ниралы «К другу» выделяется двенадцать строф. Каждая строфа состоит из двенадцати пад (стихов). На фонетическом уровне отметим лишь то, что Нирала сочетает в стихотворении как традиционные приемы (анупраса, ямака и т.д.), так и приемы, новые для индийской поэзии (органическая аллитерация, паронимия).

Стихотворение является программным для творчества Ниралы. Поэт говорит о возможностях и достоинствах новой поэзии. В первой строфе речь идет о древнем озере, которое символизирует собой старую поэзию. Нирала рисует гармоничную картину:

«Ведь было же древнее озеро,
Слышались крики гусей-журавлей,
И лотосы-облака
Подвластны были любви.

Плеск волн доносился
И бой воды в берега-барабаны,
Там ветер носился
Со счастливыми песнями» [Anāmikā 1937, P.18]

Во второй строфе говорится, что «там нет грохота, нет там навязчивых звуков, там нет дерзких речей» [Anāmikā 1937, P.18]. На символическом уровне вновь говорится о старой поэзии, в которой нет вызывающих раздражение звуков, она гармонична, не вызывает неприятных для слуха чувств, звучит приятно и понятно. Далее Нирала переходит к описанию новой поэзии. Перед читателем предстает картина безжизненной, наполненной зноем пустыни, по которой носится лишь ветер. Окружающая обстановка накаляется, испаряются последние капли воды, всё живое вокруг замирает: иссыхает пруд, увядают деревья, даже огромный хвост павлина становится «толщиной со змею» (mauūr-vuāl rūch se juṛe). Пустыня, как и озеро, является символом, в данном случае – символом новой, современной поэзии. Третья строфа по смыслу противопоставляется второй, на семантическом уровне миру пустыни противопоставлен полный жизни оазис природы: молодые зелёные побеги, бутоны, гирлянды цветов, вокруг них – кружащие пчёлы. Картина преобразается: появляются цвета, ароматы, живые существа.

Таким образом, первые три строфы образуют своеобразную цепочку. Первая строфа показывает гармоничный мир старой поэзии, вторая – противопоставляет старую поэзию новой. В третьей строфе перед читателем возникает другая картина – остров жизни в мире пустыни, то есть положительное начало в новой поэзии.

Пятая строфа (самая середина стихотворения) является «переломной» в некотором смысле. Автор обращается к другу с вполне конкретной просьбой: хотя бы повернуться к нему. Далее он говорит, что если друг останется недвижим, как он преодолет океан тьмы. «Океан тьмы», пожалуй, единственный символ в этой строфе. По всей видимости, он символизирует собой океан невежества, непонимания. Если друг останется неподвижным, то он не поймет автора и, возможно, не увидит прекрасного в новой поэзии.

В шестой строфе автор призывает своего друга обратиться к прошлому, в котором – молодость и свобода. Иными словами, говорится о былых возможностях и, прежде всего, о возможности перемен. В конце строфы возникает образ неиссякаемого, неутолимого ветра (Hilā-jhulā taru agaṇan Bahī vah havā) [Anāmikā 1937, P.20], не

перестающего дуть, который свидетельствует о продолжении изменений, о «раскачивании» старого и о приходящем новом.

Во второй части седьмой строфы сближаются по звучанию сочетание «arāḡ ruāḡ» и слова «asāḡ», «nirādhāḡ» – «безграничная любовь», «бесполезная» и «беспричинный». Конфликт усиливается, потому как друг, к которому обращено все стихотворение, привязан к старым страницам (то есть к старой поэзии) и именно поэтому он страдает, а автор говорит ему: «то, что оставлено в прошлом, там и осталось» [Anāmikā 1937, P.21]. Таким образом, сочетание «arāḡ ruāḡ» и слова «asāḡ», «nirādhāḡ» образуют своеобразную цепочку: от безграничной, бесполезной любви появляется беспричинное горе. Однако перемены, которые уже начались, не остановить, подобно тому, как не утолить зажженный огонь (jalī huī ag, kaḡo, kaḡ gayī juḡā?).

2.1.1. Семантическая композиция. Образы.

Приступая к анализу **образов** стихотворения Ниралы, сначала необходимо выделить имена существительные, которые встречаются в наиболее ярких строфах, к примеру, рассмотрим первую, вторую, пятую и десятую строфы:

Первая строфа	«песня» (gān), «ритм» (chand), «чувство» (bhāv), «душа» (prāḡ), «озеро» (saras), «лебеди» (āras), «гуси» (hās), «смех» (hās), «лотосы» (vārij), «облака» (vārid), «любовь» (ruāḡ), «джалтаранг» (jal-taraḡ), «звук» (dhvani), «берега-мриданги» (taḡ-mṛdaḡ), «ветер» (pavan), «любовная песня» (mallār)
Вторая строфа	«истина» (satya), «друг» (bandhu), «грохот» (arr-barr), «кваканье» (bhek), «ворчание» (ḡarr-ḡarr), «восемь пахаров» (āḡḡ pahar), «ветер» (pavan), «зной» (tapan), «капли» (kaḡ), «пруд» (tāl), «деревья» (śāl), «павлин» (mayūr), «змея» (vyāl), «хвост» (pūch)
Пятая строфа	«чувство» (bhāvanā), «рознь» (bhed), «дружба» (mitr), «вражда» (amitr), «друг» (mitr), «соперничество» (hoḡ), «согласие» (joḡ), «любовь» (ruāḡ), «облик» (rūp), «чувство» (bhāv), «океан» (sāgar)
Десятая строфа	«покой» (śānt), «спокойная грудь» (praśānt-vakḡ), «страх» (trās), «капли» (kaḡ), «дождь» (varḡaḡ), «раковины» (Śukti), «недра» (hṛday), «жемчужины» (Muktā), «гирлянда» (hār), «грудь» (ur), Сарасвати (Bhārati), «взгляд» (dṛḡ)

Исходя из приведенной таблицы, можно выделить несколько групп образов:

1. Явления природы (озеро, ветер, зной, капли, деревья и т.д.);
2. Звуковые явления (песня, смех, грохот, звук и т.д.);
3. Эмоции, чувства (такие как, дружба, вражда, любовь и т.д.);

4. Пространственно-временные понятия (восемь пахаров - «круглые сутки», «весь день»; о пространстве – комната, место).

Необходимо, однако, иметь в виду, что описываемые в стихотворении явления природы, будь то палящий в пустыне зной или же благодатный дождь, являются, прежде всего, символами. Несмотря на то, что описаний природы в произведении действительно много, говорить о том, что это природная лирика не приходится. Речь в стихотворении идет о противостоянии старых и новых способов выражения нового содержания, которое невозможно выразить с помощью старых форм, и необходимости поиска других способов, экспериментов с материалом языка в поэзии. И в этом смысле стихотворение «К другу» – эксперимент.

Довольно часто в тексте встречаются образы, связанные с различными звуковыми явлениями. Все они сконцентрированы в первых четырех строфах. В первой строфе упоминаются два слова: «gān» и «mallāg», причем «gān» – это песня, которую «исполнял» автор, имеются в виду его прошлые «песни» – стихи; а «mallāg» – это счастливые песни ветра. Ветер, который на протяжении всего стихотворения символизирует силу, способную «перевернуть смыслы», изменить происходящее, в первой строфе такой способностью еще не обладает. Во второй строфе говорится, что в тех песнях не было неприятных звуков. В третьей строфе нет ни слова, связанного со звучанием, а в следующей строфе автор упрекает друга в том, что тот никогда не слышал ни звуков хвалебного гимна, ни гармоничных напевов кукушки. На самом деле автор говорит, что пока друг ругает новую поэзию и предается воспоминаниям о гармоничности прежней, он в буквальном смысле остается глухим к не менее мелодичной новой поэзии. Таким образом, сама идея звучания присутствует только в начале стихотворения, а далее преобразуется в метафору.

О времени и пространстве в стихотворении сказано совсем немного, но условно обе эти категории можно разделить на «тогда» - «сейчас» и «здесь» - «там». «Здесь» появляется в самой первой строфе, подразумевается новая поэзия. «Там» возникает во второй строфе и обозначает мир традиционной канонической поэзии. Для усиления противопоставления миру той поэзии употреблена эмфатическая форма uahī, «именно здесь». И «именно здесь» ветер веял «круглосуточно» – «āth raḥag», единственное во всем стихотворении обозначение длительности временного интервала. В первых падах третьей и четвертой строф встречаем форму «isī samay» – «в это самое время». Употребление данной формы усиливает контраст между строфами, подчеркивает, что в то время, когда зной сжигает все вокруг, есть другие пейзажи: и волны зелени, и

склоненные под тяжестью манго деревья и т.д. Хотя новые формы для поэзии и непривычны, но не так уж плохи, в них есть своя гармония и красота. В шестой строфе автор, обращаясь к другу, просит вспомнить «тот первый год» («*vah pratham varṣ*»). Непонятно, о каком времени говорит автор, но очевидно, что речь идет, скорее всего, о молодости автора и его друга. Таким образом, в двухчастную временную структуру стихотворения входит еще один временной интервал – время, предшествующее нынешнему периоду непонимания и началу изменений.

В восьмой строфе встречаем формы «*Kamre me*», «*madhya yām*» – «в комнате» и «в то время» (или: «в середине времен», «межвременье»). Друг находится в какой-то комнате, а ветер – здесь. Друг занимает промежуточное положение. Таким образом, временная схема несколько усложняется: есть прошлое; настоящее, из которого говорит автор; далекое прошлое, о котором автор вспоминает; а также промежуточное время, в котором пребывает друг. Однако пребывание в «межвременье» можно отнести не столько к пространственно-временному плану, сколько к эмоциональному. Друг не слышит, не видит, никуда не двигается. Поэтому автор призывает его, по крайней мере, повернуться, ведь тогда друг сможет увидеть новый мир и заметить новую поэзию.

В девятой строфе есть несколько указаний на место – «*kaḥī nahī*», «*sindhu ko*» и «*vahā bhī*» («нигде», «к океану» и «там тоже»). Ветер не нашел места отдохновения нигде, отправился к океану, поднял волны, перевернул все и превратился в ураган.

Несколько подробнее остановиться на образе ветра в стихотворении. Для обозначения ветра в стихотворении применяется три имени: «*ravan*», «*vāyu*» и «*havā*». В первой строфе о ветре говорится следующее: «*ravan kuśal gātī mallār*» – «искусный ветер поет счастливые песни». Слово «*ravan*», нормативно мужского рода, в стихотворении употребляется в женском роде, как и «*vāyu*» и «*havā*». В реплике друга, воспроизводимой автором, о ветре говорится как о постоянно дующем, несильном, теплом ветре.

Во второй строфе – ответе автора – ветер также обозначен именем «*ravan*». Только здесь ветер носится по пустыне, а не поет радостные песни, хотя и характеризуется по-прежнему как теплый и слабый. В последующих трех строфах образ ветра не появляется, он возникает лишь в шестой строфе и обозначается двумя именами («*vāyu*» и «*havā*»). В начале строфы ветер описывается как сильный, который «не может устать веять». Ветер предстает не просто как природное явление, а как сила, остановить которую ничто неспособно. Возможно, такое употребление связано с намерением автора противопоставить силу ветра неподвижности друга. Поэтому в

следующей паде говорится: «Ты устало глядишь, но не он устал веять» [Anāmikā 1937, P.20]. Скорее всего, в связи с противопоставлением употреблено слово «vāyu», так как больше нигде в тексте оно не встречается.

В восьмой строфе вновь появляется образ ветра, разрушающего «оковы обманов». «Ветер былого мечется повсюду, причитает», и пока друг никуда не движется, ветер веет везде, «придает всему отблески радости», то есть меняется сам и изменяет все вокруг. В девятой строфе описывается, как ветер переворачивает все и становится ураганом. Теперь, когда, казалось бы, все разрушено, устанавливается покой. Буря хоть и утихла, но все качественно изменилось, начинается созидательный процесс. Как сказано в десятой строфе, друг больше не боится, не просит его защитить. Именно тогда проливается благодатный дождь. Оказывается, даже буря приносит свои плоды: после дождя в недрах раковин появляются жемчужины. Ожерелье из этих жемчужин оказывается на груди Сарасвати, богини красноречия. То есть такие жемчужины могут стать украшением словесности. На первый взгляд хаотичные перемещения ветра, а затем бури дают свой результат. Таким образом, Нирала показывает, что каким бы болезненным ни был процесс изменений, он все равно необходим, поскольку лишь после «бури» может появиться «благодатный дождь» и подарить миру что-то новое.

Стоит затронуть и **эмоциональную окраску** данных строф. Рассмотрим определения к именам существительным. Первая строфа построена по принципам канонической поэзии, поэтому и образы, представленные в ней, традиционны. Интересно отметить употребление словосочетания «vivaś ruāḡ» – «подневольная, вынужденная любовь». Лотосы и облака «вынуждены» любить друг друга, в традиционной поэзии не бывает иначе.

В третьей строфе снова воспроизводятся традиционные образы, поэтому используются определения, типичные для канонической поэзии, например: «nūtan pallav-dal» – «новые побеги», «vyākul ali» – «жаждущие пчелы», «suvās mand» – «легкий аромат».

Определение «arāḡ» встречается в стихотворении два раза – в сочетаниях «arāḡ timir sāgar» («непреодолимый океан тьмы», пятая строфа) и «arāḡ ruāḡ» («непреодолимая любовь», седьмая строфа). Данные сочетания сближаются друг с другом. Если друг не изменится, он не преодолет океан тьмы, не сможет понять автора, и если будет такой же непреодолимой любовью привязан к старой поэзии, то останется печальным. Поэтому другу необходимо совершить хотя бы один шаг (к чему его и призывает автор), тогда он

сможет преодолеть непреодолимое внутри себя, подобно тому, как ветер разрушает неодолимые препятствия.

2.1.2. Мотивы.

Что касается **мотивов**, то картина употребления глагольных форм складывается следующая (рассмотрим, к примеру, также первую, вторую, пятую и десятую строфы):

Первая строфа	«говоришь» (kahte ho), «прекрати» (band karo), «был» (thā), «жил» (bas rahā), «звенел» (bajā), «пела» (gātī)
Вторая строфа	«вевяла» (bahī), «жег» (tapā), «исчезли» (uṛe), «высохли» (gaye sūkh), «увяли» (hue rūkh), «сблизились» (jūṛe)
Пятая строфа	«подумай» (soco), «была» (thī), «повернувшись» (moṛ), «бросив» (choṛ), «остался» (rahe), «скажи» (kaho) - два раза, «оставшись» (rah), «преодолеешь» (pār karoge)
Десятая строфа	«была» (huī), «достигнув» (prāpt kar), «защити» (rakṣ) - два раза, «исчезли» (uṛe hue the), «спустились» (utare), «получив» (pā), «став» (ban), «заблестели» (jhalake), «посмотри» (lakho), «надел» (pahanā diyā hai), «нанизав» (banā), «взгляни» (dekh)

Как видно из приведенной таблицы, в стихотворении употребляются глагольные формы настоящего общего, прошедшего совершенного и будущего времен, а также формы повелительного наклонения. Кроме того, причастия совершенного вида функционируют в стихотворении как определения («jalī huī ag») и предикативы («Gaye sūkh bhare tāl»). Это стихотворение-обращение, которое не подразумевает динамичности, и именно формы повелительного наклонения нарушают статичную ситуацию.

Стихотворение становится возможным благодаря самой первой паде: со слов «говоришь: эту безвкусную песнь прекрати!» и начинается завязка. Форма повелительного наклонения задает тон всему тексту. Символические картины природы из второй строфы описаны лишь с помощью прошедшего совершенного времени. Формы абсолютива, также используемые в стихотворении, поддерживают общую картину, конкретнее обозначая описываемые явления во времени.

Когда автор говорит о друге, он употребляет формы повелительного наклонения, настоящего общего и будущего времен. В пятой строфе содержатся целых три формы императива. Здесь задается единственный вектор в стихотворении: автор просит друга повернуться к нему. «Брось и повернись, милый друг» – так звучит призыв автора. В пятой строфе встречается единственная форма будущего времени, которая обращает на себя внимание. Автор спрашивает, как же друг сможет преодолеть океан тьмы, если останется в прежнем облике, недвижимым.

Заканчивается стихотворение также императивом – «взгляни». Таким образом, в целом, композицию стихотворения можно назвать кольцевой. В первой строфе друг просит автора прекратить песнь, а в последней строфе автор просит друга, по крайней мере, взглянуть на него. Именно тогда он сможет увидеть, что песня автора вовсе не «безвкусная», а в тех изменениях, что произошли в поэзии, есть много положительного. Ветер перемен и последовавшая за ним буря принесли свои плоды.

2.2. Анализ стихотворения «Памяти Сароджи»

2.2.1. Структура стихотворения

Анализ произведения необходимо начать с того, что его рациональное осмысление возможно как на уровне отдельных слов и словосочетаний, так и на уровне всего текста [Левин 2005, С.139]. Прозаический пересказ, как представляется, в данном случае вполне возможен. Исходным материалом для создания стихотворения послужило трагическое событие в жизни автора, – смерть Сароджи, дочери поэта.

При анализе мы будем придерживаться условного деления текста на семь частей. Первая часть стихотворения заметно выделяется на фоне всего остального произведения. Начало стихотворения можно назвать обращением, оно напоминает песню-плач. Здесь используются многочисленные обращения: «*О нежная*», «*о алая*», «*о песнь моя*», «*животворящая поэзия*», «*молодая луна*», «*о дочь*» [Anāmikā 1937; P.89]. В своем первом обращении поэт говорит, что дочь ушла в мир иной, оставив отца на этой земле, когда ей едва исполнилось девятнадцать лет. Она предпочла смерть, но то, что она выбрала, для неё оказывается «чистейшим светом». Она хоть и покинула земной мир, но вернется и поможет бессильному, потерявшему путь отцу преодолеть океан тьмы неведения.

Вторая часть стихотворения довольно обширна. В начале второй части встречаются обращения к Сародже («*О, благая*», «*О, чистая*», «*о, амритолика*»), однако в содержательном плане она значительно отличается от первой: она начинается с описания конкретной ситуации. Поэт обвиняет себя, раскаивается, говорит, что был негодным отцом, не смог обеспечить дочери достойной жизни, когда она была рядом, жил своими переживаниями. Далее герой начинает спорить сам с собой и пытается оправдаться. Он всего себя отдал литературе, и это был его сознательный выбор. Он словно хочет доказать себе, что всё сотворенное им было вовсе не бессмысленно. Затем поэт погружается в воспоминания и рассказывает, как зарождалась новая литература, и как она отстаивала свое право на существование. Нирала, представитель новой

литературы, принимал активное участие в борьбе. Он описывает своих оппонентов, – знатоков прозы и поэзии – которые смотрели на «сражение» со стороны, в то время как него «обрушивались сотни ударов», то есть нападки и критика. Автор довольно размыто описывает то, что для героя *было* действительно важно, тем самым давая понять, что его взгляды уже переменялись. Таким образом, поэт подводит некий итог своей деятельности, по-новому, через призму своей любви к дочери, смотрит на свое творчество и на всю свою жизнь. От сетований и переживаний автор перемещает читателя в поле конкретной ситуации, в поле «сражения», однако из него вновь переходит к описанию чувств героя.

Далее автор рассказывает о Сародже, отходя от темы литературы и искусства. Его герой обвиняет себя в том, что был недостаточно хорошим отцом, говорит о скорби, заполнившей его душу, сетует на то, что не замечал дочь, когда она была рядом, и думал, что еще наглядится на неё. От описания картины чувств автор переходит к изображению конкретной истории. Он рассказывает о детских годах Сароджи и говорит, что из-за ранней кончины матери воспитанием дочери занималась бабушка, мать жены поэта. Затем он вскользь упоминает брата Сароджи, видимо, своего сына. Герой вспоминает, как однажды брат обидел сестру, она расплакалась. Но отец пошел гулять с ней, и девочка успокоилась. Здесь наблюдается переход от конкретной ситуации к эмоциям. Автор говорит, что герой был погружен в творчество, «жизнь поэта» и был занят напрасно. Стихотворение становится похожим на исповедь: автор повествует о творческих неудачах, о том, как редакторы журналов отсылали его произведения обратно, и как он сильно переживал «удары судьбы».

От переполняющих героя сильных эмоций автор вновь перемещает читателя в конкретную ситуацию. Он рассказывает, как герой вернулся домой после долгого отсутствия и встретился с родными, увидел красавицу-дочку, «игравшую в первых лучах солнца». Он засмеялся, читая свой гороскоп, – там были указаны два счастливых брака. Он не желал жениться второй раз, напротив, ему хотелось нарушить «расчеты судьбы». В герое постепенно нарастает разочарованность, сознание собственной несостоятельности во всем: в литературе, в семейной жизни, в отцовстве, в своей судьбе. Можно сказать, что в целом к завершению второй части чувство разочарованности достигает пика, и сразу следует пауза, автор переходит к описанию конкретной вспомнившейся детали.

Таким образом, на примере разделения первых двух частей становится ясно, что в стихотворении можно выделить несколько слоев, относящихся к разным сферам

мысли и действительности. Первым из них необходимо выделить *бытовой* слой. К нему относятся те фрагменты, где автор описывает самые обыденные ситуации, «срезы» бытия. Они воспринимаются как динамическая пауза. Взгляд автора ухватывает каждую деталь, и он очень точно рисует то, что вспоминает. Во-вторых, обращает на себя внимание *эмоциональный* слой – в тех частях стихотворения, где Нирала говорит о чувствах и переживаниях. Таким образом, в стихотворении есть два слоя: возвышенный, эмоциональный и «приземленный», бытовой.

Третья часть относит читателя к более ранним событиям жизни героя. Он рассказывает, что и раньше поступали предложения жениться второй раз, но герой всегда отказывался, а в этот раз «*возникла трудность*». Автор не говорит прямо, что герою понравилась девушка («*Очарование тех (её) глаз наполнило душу*»). Теща уговаривает его принять предложение. Но ситуация и «трудность» разрешаются весьма странным способом: появляется маленькая Сароджа, которой отец дает поиграть гороскоп. Она рвет его на кусочки, тем самым исполняя душевное стремление поэта. Когда приходит теща для обстоятельного разговора о грядущем браке, герой лишь показывает ей порванный гороскоп, тем самым повторяя, что у него несчастная, злая судьба.

Таким образом, разрыв текста между второй и третьей частями происходит в переломный момент: чувство разочарованности постепенно сменяется решимостью «нарушить судьбу», облегчением и обретением надежды. В то же время вторая часть завершается мыслями и чаяниями героя (эмоциональный слой), а третья начинается с описания совершенно конкретных событий прошлого (бытовой слой).

Третья часть продолжается. Автор начинает описывать красоту юной Сароджи. Здесь также наблюдается довольно резкий переход от бытовой сферы к эмоциональной, однако текст не разрывается. Автор сравнивает красоту дочери с сиянием новой зари на рассвете, которое пробуждает все вокруг. Следующее сравнение – с Гангой, несущей воду из глубин и сдержанной плотиной-телом. Затем автор описывает голос Сароджи. Вся новая красота, пробудившаяся в ней, вдохновила поэта, и он почувствовал, осознал и принял, что она есть:

«В твоих глазах отразилась моя красота,
в облике твоём – мои достоинства,
тогда и пробудился в душе твой любимый поэт,
задул новый ветер неведанного,
создавая неистовый, опьяняющий гул.

Он раскачивал деревья, ростки, бутоны цветов,
целовал твои волосы, юное тело,
а ты же смотрела на все это немигающим взором,
и я понял: *вот твоя жизнь...*» [Anāmikā 1937, P.94].

После этих строк следует пауза. Конец третьей части стихотворения является кульминационным в эмоциональном плане, остановка после завершения столь насыщенной и яркой части необходима. Здесь снова можно наблюдать явление смены планов: описав чувств и переживания, связанные с новым обретением дочери, а вместе с ней – надежды и вдохновения, автор изображает конкретную ситуацию в прошлом. Таким образом, осуществляется переход от эмоционально-возвышенного плана к бытовому. Третья часть завершается переживаниями и эмоциями героя, а четвертая начинается с просьбы тещи, с *необходимости* совершить конкретные *действия*.

В четвертой части Нирала рассказывает о том, что нужно устроить свадьбу Сароджи. Теща обращается к герою с просьбой найти подходящего жениха для внучки. Передавая очень точно, скрупулезно слова тещи, автор не говорит чувствах героя, словно бы он равнодушен к тому, что придется расстаться с дочерью. Он ничего не сказал в ответ, лишь забрал Сароджу к себе домой. После представленного автором сухого описания разговора героя с тещей можно увидеть, как он переживал на самом деле. Он чувствовал себя как «нищий, который принес в свой дом богатство, *звенящее золото своей жизни, чистый свет*, доставшееся ему волею небес» [Anāmikā 1937, P.95].

После стольких трудов, борьбы за дело всей жизни – литературу – он чувствует себя опустошенным, нищим. После стольких исканий, разочарований и пережитых мучений он понимает, наконец, что истинное богатство состоит в любви. Герой обретает это «богатство» как-то неожиданно для самого себя, еще не умеет им распоряжаться. Но бережно, осторожно, хоть и неумело, несет под свой убогий кров, как самое важное и ценное, что имеет в жизни.

Яркая метафора, передающая душевное состояние героя, прерывается, далее он размышляет о грядущем браке дочери. Он высказывает свои тревоги и негодование, возмущение относительно женихов высокого брахманского рода каньякубджа, которые позорят свои семьи. Следующий виток рассуждений героя: он готов исполнить обычаи предков, выдать дочь замуж, но не смирится с тем, чтобы отдать её «без оснований», то есть без любви. Он вспоминает о брахманах, все интересы которых сводятся к бездумному выполнению ритуалов, о брахманах, которые едят за чужой счет и лишь

«отнимают человеческие души». Герой не имеет никакого желания исполнять предписания этих людей, не говоря уже о том, чтобы чтить их и совершить свадебный обряд дочери под их руководством¹⁴.

В этом отрывке также происходит движение от бытового, конкретного и довольно узкого плана к эмоциональному, более общему плану. В момент «перехода» в ткани произведения появляется необычная метафора, отражающая внутреннее состояние героя. Постепенно напряжение героя нарастает, негативные чувства накаляются. Его возмущение и негодование, тревоги и переживания о будущем замужестве дочери, протест против общественных установлений и, шире, против социума в целом, и отсутствие желания следовать уже изжившим себя традициям, – всё это достигает предела.

Вновь наступает пауза, прерывая стихотворение в четвертый раз. В пятой части автор опять переходит к описанию конкретного, бытового момента: герой вспомнил одного достойного юношу. В связи с этим переход от четвертой к пятой части можно также назвать переломным. От общих рассуждений – к конкретному воспоминанию, от мыслей о многих (каких-то отстраненных, «безличных» людях) – к воспоминанию об одном конкретном человеке, от общего всепоглощающего чувства безнадежности и негодования – к конкретной эмоции радости и к надежде, *от мыслей – к действиям*.

Поэт ликует оттого, что нашел подходящего жениха. Он смог объяснить юноше свои тревоги. Рассказал, что не хочет попусту тратиться, предупредил, что свадебный обряд может быть не совсем традиционным, что он сам готов прочесть все молитвы, и может отдать молодым всё, что имеет. Далее следует краткое описание свадьбы. Всё внимание автора сосредоточено на героине-невесте, её красоте и её переживаниях:

«Вода из кувшина благопожеланий пролилась на тебя.

Ты глядишь на меня, меж губ – улыбки молния.

Красота наполняла собой дрожащую грудь,

ты вздохнула, в любви признаваясь без слов,

крепкой верой исполнилась,

я видел, как отблеск опущенных глаз, отраженный,

затрепетал на губах» [Anāmikā 1937, P.96-97].

Для пятой части также характерно постепенное нарастание чувства, движение от частного к общему, от описания ситуации к описанию эмоций. К концу пятой части движение достигает предельного расширения, после чего вновь наступает пауза:

¹⁴ Нирала был сторонником прогрессивных идей, придерживался реформаторских взглядов, он выступал против кастовых и религиозных запретов на заключение брака, против строгого соблюдения всех ритуалов.

«Чувство любви, не обретшее форму,
во весь дух запело в поэзии вместе с божественной возлюбленной.
Наполняя душу радостью,
оно обрело облик любви, превратив небо в землю» [Anāmikā 1937, P.97].

Вслед за этой фразой повествование снова разрывается. Выделяется краткая шестая часть стихотворения. Автор «спускается» в поле конкретной ситуации. Свадьба закончилась, шумных свадебных процессий не было. Автор вскользь упоминает жениха, говорит и о себе, что вместо матери научил дочку всему, сам украсил цветами её брачное ложе. Далее Нирала сравнивает дочь с *Шакунталой*,¹⁵ но подчеркивает, что её красота – другая, и она героиня совсем иного произведения. После свадьбы Сароджа осталась на несколько дней у любимой бабушки, в своем родном доме. Автор рассказывает, как все близкие о ней заботились, растили её и воспитывали. Но она скончалась в этом же «доме веселых детских забав, «в конце нашла свое *прибежище* там же, смежив очи, *избрала* себе смерть» [Anāmikā 1937, P.97].

Шестая часть является связующим звеном между основными частями произведения и заключительным отрывком. Элементы повествования здесь тесно переплетаются с изображением переживаний, поочередно сменяются планы, переходы осуществляются с большей скоростью, чем в предыдущих частях, поскольку для автора воспоминание о смерти дочери болезненно. Несмотря на то, что автор говорит о смерти Сароджи, впечатление остается размытым. Целостная картина пропадает, ритм настолько ускоряется, что уже нельзя составить четкое представление о том, как все происходило линейно. Нельзя сказать точно, ни когда она умерла, ни от чего. «Ты выбрала, предпочла смерть» – эти слова довольно резко обрывают повествование. Однако хронология и последовательность событий не так важны. Ускоренный ритм, смена планов, растущее напряжение передают эмоциональное состояние героя. Кроме того, *общий* ритм произведения к его завершению значительно ускоряется, части становятся все более дробными, смена планов также происходит быстрее.

Вполне возможно, что заключительная, седьмая часть, не отделена от шестой части, но в композиционном отношении она сильно отличается от основной линии

¹⁵ Шакунтала – героиня известной санскритской пьесы «Шакунтала, узнанная по кольцу» драматурга и поэта Калидасы. Данную пьесу считают вершиной его творчества. Сюжет самой драмы заимствован из древних преданий, встречается в первой книге «Махабхараты», в «Падма-пуране». Основная сюжетная линия состоит в расставании возлюбленных - царя Душьянты и Шакунталы и их последующей встречи, когда царь, околдованный проклятьем, не узнает свою возлюбленную и отвергает её, но вскоре находит ее кольцо и, осознав свою ошибку, встречает Шакунталу уже в ином, высшем мире.

повествования. Здесь автор обращается к дочери в последний раз. Тем самым композиция произведения замыкается (ср.: «*О нежная*», «*о дочь*» [Anāmikā 1937, P.89] и «*о дочь*» [там же, P.98]). Последние строки передают всё горе потери. Герою нечего добавить, у него больше ничего и не осталось – только рассказ о печальной жизни. Всё, что он создал, он приносит в память ушедшей дочери:

«Года ли, века минули с тех пор,
как ослабла ты, неспособной стала
меня поддержать?
Осталась лишь печальная повесть о несчастной жизни,
да и что сказать мне сегодня, чего еще не говорил?
Обрушится на карму удар молнии дхармы,
то навсегда на этом пути останусь со склоненной головой,
все мои дела разобьются пусть вдребезги,
как рассыпаются зимой от холода лотосов лепестки.
О дочь, все свои деяния, –
всё приношу тебе в память!» [Anāmikā 1937, P.98]

Таким образом, композицию стихотворения можно назвать кольцевой. Автор не только описывает чувства, связанные с потерей единственной дочери, и не только пытается описать её переживания и чувства, посмотреть на мир её глазами, переосмыслить свою жизнь в этом ключе, но и подводит итог своему творчеству. Все, что он создал до смерти Сароджи, он посвящает ей.

Подводя итоги анализа структуры произведения, необходимо отметить, что, несмотря на довольно статичную форму, его ритм динамичен. Стихотворение «пульсирует», оно подчинено острому, неровному ритму, образует эмоциональные пики и неожиданные «спады». Из общей канвы выделяются первая и последние части. Паузы между основными частями стихотворения говорят о смене планов, зачастую от эмоционального, возвышенного и общего, к бытовому, «приземленному», конкретному. Между эпизодами основных частей также происходит смена планов, но, чаще, она осуществляется более плавно. Напряжение между эпизодами нарастает постепенно. Могут усиливаться как положительные, так и отрицательные эмоции. Ритм в каждой из частей движется примерно по одинаковой схеме. Но все части органично вплетаются в общий ритм целого произведения, который к концу произведения ускоряется.

2.2.2. Аспекты стилистического анализа стихотворения: роль местоимений

Теперь необходимо остановиться на том, какие местоимения используются в стихотворении. Речь во всем стихотворении идёт от первого лица, от лица отца, потерявшего дочь. Однако первые местоимения, встречаемые в стихотворении, – притяжательные «твой» и «моя». Личное «я» появляется немного позднее.

В самом начале стихотворения автор пытается посмотреть на мир глазами дочери. Поэтому вполне закономерно некоторое стирание своего «я». В первой части данное явление подтверждается тем, что о себе герой говорит от третьего лица (см. в самой первой строфе: «О дочь моя, ты опустила юный лик и навсегда попрощалась с *отцом*», в обращении Сароджи: «*Отцу*, я выбираю чистый свет - это не смерть», затем: «...*ты* отправилась на небеса, оставила на этой земле *отца*, пронзенного сотнями стрел», снова в речи Сароджи: «Когда обессиленный и ничего несведущий *отец* преодолевает этот путь...») [Anāmikā 1937, P.89]. От первого лица «говорит» Сароджа, из-за чего создается впечатление, что главная героиня – она, дочь. Подобным образом автору удается дистанцироваться от ситуации. Обращение «*о, дочь*» указывает и на фигуру отца, но он пока что находится в тени. Основное внимание первой части сосредоточено на дочери поэта.

Во второй части автор говорит: «я был негодным отцом». Здесь эмоции отходят на второй план, герой предельно критичен к самому себе. «Я» звучит гораздо отчетливее, чем в начале стихотворения. Именно со второй части начинается ровное повествование, герой о себе говорит в первом лице, о дочери – в третьем (обращается к ней на «ты»).

В стихотворении происходит трансформация притяжательных местоимений. Во второй части автор, затрагивая тему литературы, постоянно употребляет притяжательные местоимения первого лица: «не *мое* поражение», «*мои* идеалы, стремления» («*yaḥ naḥī hār merī*», «*mere pramāṇ*»). Герой сосредоточен на том, что «*мое*», в этом и заключается суть конфликта. Коренной перелом наблюдается после эмоционального завершения третьей части, когда конфликт разрешается (здесь конфликт двойной: внешний, связанный с возможностью второго брака, и глубочайший внутренний конфликт, тотальное разочарование). В пятой части, когда герой обращается к жениху, он говорит: «всё, что *моё*, есть *её*» («*jo kuch mere, vah kanyā kā*») [Anāmikā 1937, P.96]. Герой обрел новые основания для жизни, перестал замечать лишь свое и стал готовым отдать всё, что имеет, своей дочери. Именно благодаря подобной переоценке притяжательные местоимения первого лица исчезают из употребления. В

заклучительной строфе герой говорит, что приносит все свои творения в память *ей* («kartā māi *terā* tarpa»).

Впервые «я» героя возникает в первой части стихотворения между словами Сароджи, но едва различимо: «Озвучивая слова, повисшие на её безмолвных губах, повторял: ведь я же поэт, обрел немного света и теперь навсегда останусь у стоп спасенной светом» [Anāmikā 1937, P.89]. Местоимение «я» автор впервые использует в произведении именно во фразе «ведь я – поэт». Здесь звучит, прежде всего, оправдание: «раз я – поэт, я смогу выразить слова, принадлежащие дочери, которые она так и не произнесла». Герой проявляет себя в этой реплике, но тут же уходит в тень: о нем вновь говорится в третьем лице.

Таким образом, в первой части стихотворения автор пытается смотреть на героя глазами Сароджи, говорить с ним от её лица. Говорить от третьего лица о себе – значит абстрагироваться от ситуации. Это помогает автору оценить реакцию героя. В дальнейшем, концентрируясь на переживаниях героя, он показывает дочери состояние отца. На первый план выходят переживания героя.

В различных эпизодах стихотворения, кроме отца и дочери, появляются фигуры и других персонажей: и ближний круг поэта – жена, теща, брат Сароджи, и дальний – оппоненты, редакторы, брахманы, молодые люди. Свою жену поэт называет «мама» или «мать», то есть образ жены воспринимает с позиции своей дочери. Она умерла, когда Сароджа была еще совсем маленькой, возможно, именно поэтому её фигура затрагивается лишь вскользь. Образ тещи или бабушки (чаще автор называет её тещей) вырисовывается более четко. Но о ней автор говорит, когда спускается на бытовой уровень. На всех остальных автор совсем не задерживает своего внимания. В стихотворении безличные «они» практически не действуют. На уровне эмоций «они» появляются тогда, когда речь идет о тяжелых, негативных переживаниях и чувствах героя. Создается впечатление, что само появление «их» в произведении связано с отрицательными переживаниями, словно они разрывают пространство отношений дочери и отца. Центром стихотворения являются отношения героя с дочерью, его постепенное приближение к ней и её потеря. Поэтому все персонажи, которые присутствуют в произведении, не действуют, никак не проявляют себя.

2.2.3. Семантические переключки и построение образов стихотворения

В создании единства стихотворения важную роль играют сквозные темы и семантические переключки. Тема – общий семантический признак, которым обладают

несколько элементов в тексте. Семантическая переключка – это отношение между семантически связанными словами (т.е. такими, что их значения содержат хотя бы один общий семантический признак) [Левин 2005, С.146].

В рассматриваемом произведении, безусловно, встречаются сквозные темы и семантические переключки. Так, например, употребление слова «*var*» в стихотворении можно назвать сквозным. Интересно, что в языке хинди слово «*var*» помимо значения «дар, подарок; избрание, выбор» имеет еще и значение «жених, муж». О дочери автор говорит, что она *выбрала* вечный покой («*var liyā abhar śāśvata virām*»), потом и её устами он произносит те же слова («я *выбираю* чистый свет» – «*pūṛṇ ālok varaṇ kartī hū maĩ*») [Anāmikā 1937, P.89]. В этой связи можно провести параллель между образами невесты и дочери поэта. Эпитеты для Сароджи, которые применяет Нирала («*о алая*» – «*aruṇa*», например), и конструкция с глаголом «выбирать» (*var karnā*, *varaṇ karnā*) намекают на эту связь.

Слово «агуṇа» также имеет значение солнечный свет, заря. Автор сравнивает Сароджу с солнечным светом, зарей новой жизни. На протяжении всего стихотворения можно встретить сопоставление с зарей: в третьей части Нирала говорит о дочери, как о заре, которая «пробуждает все вокруг, разбивая ночной сон» («*phūṭī ūṣā jāgaraṇ-chand*») [Anāmikā 1937, P.93]. Для героя-отца Сароджа является рассветом новой жизни. Поэтому он и говорит, что, пребывая у ее стоп, обрел немного света.

Кроме того, «агуṇа» может означать алый, красный лотос, который всегда ждет солнца, чтобы распуститься, согласно индийским представлениям. Для такого цветка вся жизнь заключается в ожидании зари и появления солнечного света. Кстати, и имя Сароджа («*saro-ja*», «*sarasi-ja*», «*sarasī-ja*») означает «лотос», дословно «рожденный в воде, в пруду». Автор играет с образами света и лотоса. Сначала Сароджа сама выбирает свет (свет – это жизнь для лотоса), потом она говорит, что выбранный ею свет – «переправа и прибежище солнца» для лотоса или Сароджи («*saroja kā jyoti śaraṇ-taraṇ*»). Вслед за этими словами герой называет её «спасенная светом, переправленная светом» («*jyotistaraṇā*»). Она уже обрела свет и «переправилась через океан жизни» [Anāmikā 1937, P.89].

Эпитет «агуṇа» подразумевает образ невесты (то есть одетая в красные, яркие одежды). Сароджа – невеста, она прощается с отцом, оставляет свой облик, имя и покидает отчий дом. Невеста переходит в другой мир, она «умирает», то есть расстаётся с прежней жизнью, лишается прежнего облика, имени, прощается с родным домом и «рождается» заново в новой роли, с новым именем. Свадебный обряд – прежде всего,

обряд перехода. Происходит прощание со старой жизнью и встреча новой. Сароджа избирает покой, свет, смерть, словно выбирает жениха. Она прощается с отцом, и всеми родными. Но она действительно выходит замуж и вскоре после свадьбы в доме своих любимых родственников она *выбирает* смерть (дословно «избрала мор, эпидемию» - «ant bhī usī god me ṣ̄ araṇ lī , mūde dṛg var mahāmaraṇ») [Anāmikā 1937, P.97]. Первоначальная метафора обретает вполне реальное значение: вместо настоящего жениха она предпочитает покой и свет. Как будто свет – это то, что может её спасти. Она сама, солнечный свет для своего отца, сливается с высшим светом. Кроме того, она совершает именно такой выбор, как полагает автор, чтобы стать путеводным светом для своего отца и спасти его.

Возможно, автор не смог смириться со смертью дочери, поэтому в стихотворении (скорее всего, совершенно неосознанно) избегает употреблять глагольные конструкции в прямом значении «умирать», а использует конструкцию с именем «выбор, подарок». По его представлению она выбрала другую жизнь, свет, она ушла, но не умерла.

Слово «var» употребляется автором еще в одном контексте: «Это дар любви хинди, не мое это поражение, это *выбор* неземной, драгоценный, сверкающий» [Anāmikā 1937, P.90]. Талант для поэта – это тоже нечто, находящееся за пределами земного мира и предначертанное свыше. Выбор Сароджи: жених или смерть, любовь к жениху или любовь к отцу, а выбор и дар поэта – сама поэзия, литература, призвание или любовь.

Интересно обратить внимание на динамику использования эпитетов, относимых к Сародже в первой части произведения. Сначала Нирала говорит «дочь» («*tanaye*»), обращается к её первой и главной роли для него как отца. Употребленный далее эпитет «алая» – «*arūṇ*», как было отмечено выше, намекает и на её роль невесты, и на образ лотоса, ждущего утренней зари. Следующий эпитет, однако, переносит читателя в другую сферу – в пространство звука, музыки. «О, песнь моя», («*gīte merī*») – обращается Нирала к дочери. После всех исканий и разочарований он вновь обрел дочь, и для него она стала его песней, поэзией. Следующее обращение – «живая поэзия» («*jīvit-kavite*»). Поэзия – самое главное дело в жизни Ниралы. Благодаря любви к дочери он обрел новое вдохновение в жизни. Она стала животворящей поэзией в противоположность мертвой, неживой – скорее всего, той, с которой он борется в своем творчестве. Поэтому она, как олицетворение «живой» поэзии, не умирает для него. Это обращение можно назвать ключевым, поскольку теперь, совершив переоценку своего

творчества и взглядов на жизнь, он понял, *что* является самым важным. Поэзия, творчество, литература – именно в этом состоял и состоит смысл его жизни. Обращаясь так к Сародже, автор говорит, что любовь к ней, её появление стали для него новым смыслом, новой поэзией. В этой любви он и черпает источник вдохновения.

Также интересно отметить, что жизнь Сароджи отец сравнивает с книгой, говоря, что она «завершила восемнадцать глав чистойшей, невинной жизни» («*pūre kar śucitara saraṅyāya jīvan ke aṣṭādaśādhyāya*») [Anāmikā 1937, P.89]. Он воспринимает её как поэзию, а её жизнь – как неоконченную книгу. Возможно, перед тем, как уйти к ней, он должен завершить эту книгу, дописать неоконченную поэму всем своим дальнейшим поэтическим творчеством.

Следующее обращение «молодая луна» («*śuklā prathamā*» - дословно «луна светлой половины месяца», растущая луна) расширяет видение читателем героини. Она отождествляется не только со светом солнца на восходе, но и со светом луны ночью. Для героя она как несущий прохладу свет молодой луны в жаркий летний месяц шраван. Таким образом, с каждым новым обращением образ дочери становится все более многогранным.

Кроме того, благодаря обращениям становится возможной кольцевая композиция стихотворения. В последней строфе герой обращается к Сародже: «О, дочь». Это единственное обращение в седьмой части стихотворения, но оно же повторяет самое первое обращение. Тем самым стихотворение словно совершает круг и завершается.

Поскольку основная линия образов первой части стихотворения была рассмотрена выше, обратимся к **действиям и состояниям**:

Действия	«попрощалась» (<i>vidā lī</i>), «опустив взгляд» (<i>dīkrpāt kar</i>), «оставив» (<i>taj</i>), «выбрала» (<i>var liyā</i>), «завершив» (<i>pūre kar</i>), «взобравшись» (<i>carḥ</i>), «сказав» (<i>kaḥ</i>), «выбираю» (<i>varaṇ kartī hū</i>), «озвучив» (<i>sunā</i>), «я есть поэт» (<i>kavi hū</i>), «обрел» (<i>pāyā hai</i>), «пребывая, оставаясь» (<i>aharah rah nirbhar</i>), «оставив» (<i>choṛkar</i>), «ушла» (<i>gayī</i>), «преодолеет» (<i>karēge pār</i>), «схватив» (<i>kar gah</i>), «переправлю» (<i>tārūgī</i>), «говорит (означает)» (<i>kahtā</i>), «не было» (<i>na thā</i>), «преодолела» (<i>kar gayī pār</i>)
Состояния	«пронзенный сотнями стрел» (<i>śat-śar-jaṅgar</i>), «обессиленный» (<i>akṣam ati</i>), «сильная» (<i>sakṣam</i>)

Здесь встречаются формы настоящего общего, будущего, прошедшего совершенного времен. Картина действий, таким образом, получается яркой и живой. Автор двигается от прошлого к настоящему. Героиня попрощалась с отцом, но свой

выбор она совершает сейчас, об этом говорит использованная форма настоящего общего времени. Создается ощущение, что героиня находится здесь и сейчас и разговаривает со своим отцом. Герой, наоборот, остается в прошлом. Все дальнейшее повествование – своего рода ретроспекция, погружение героя в воспоминания. Но, пытаясь объяснить себе уход дочери, герой направляет взгляд и в будущее. Поскольку употреблены две формы будущего времени, то можно говорить о том, что герой уверен в грядущих событиях, в том, что, когда он преодолеет земной путь, Сароджа переправит его через океан тьмы.

В начале произведения герой, смотря на себя глазами дочери, видит себя слабым, «пронзенным сотнями стрел». Она же, напротив, сильная, «преодолевшая тьму застывшего неба». Автор противопоставляет их фигуры друг другу. Герой говорит, что она переправит его через океан тьмы, взяв за руку. В седьмой, заключительной части стихотворения образ сильной дочери исчезает, она становится «бессильной, неспособной» поддержать отца. Герой приходит к пониманию, что на самом деле его дочь была слабее, чем он полагал, ей тоже нужна *его* поддержка.

Рассмотрим **действия и состояния** в последнем обращении героя к дочери в седьмой части стихотворения:

Мотивы	«сделала» (kī), «стала бессильная» (vikal huī), «осталась» (raḥī), «скажу» (kaḥī), «пусть будет» (ho), «пусть останется» (rahe), «пусть разобьются» (hō bhraṣṭ), «подарив» (arpaṇ kar), «почитаю (совершаю обряд почитания тебя)» (arpaṇ kartā)
--------	---

В последней части картина употребления глаголов значительно отличается от всего стихотворения в целом. Здесь происходит постепенное движение из прошлого в настоящее, и переход осуществляется весьма интересным образом. Автор концентрирует внимание читателя на фигуре героя, отходя от описания героини. Герою от прошлого остался лишь «рассказ о печальной жизни», теперь ему нечего сказать. Впервые в стихотворении появляются формы конъюнктива (сразу четыре). Их можно трактовать многозначно. В данном случае наиболее подходящим значением представляется «пусть будет», «да будет». От рассуждений о себе герой переходит к своим творениям. Он говорит, что бы ни случилось, даже если обрушится «удар дхармы», он смирится с этим. Заключительная фраза стихотворения является важной, она связывает прошлое и настоящее. «Если обрушится удар дхармы по всем моим делам – я приму это, все свои творения я *подношу* тебе!» [Anāmikā 1937, P.98]. Герой переходит от воспоминаний к настоящей, уже новой жизни, подводя итоги и ставя

точку в прошлом. Он не думает о будущем, о том, переправит ли его Сароджа через океан тьмы, а совершает то, что может совершить для неё в данный момент.

Подводя общие итоги анализа произведения, нужно отметить, что ритм стихотворения крайне динамичен. И структура, и композиция времени, говорят о постоянной смене ритма. Картина употребления местоимений подчеркивает, что автор сосредотачивает все внимание на изображении отношений отца и дочери и переживаниях героя. Кроме того, автор показывает, как переживание кончины дочери трансформирует героя, в корне меняет его мировоззрение. Рассмотрение небольшого отрывка позволило увидеть, какие чувства автор испытывал к дочери. Можно было убедиться и в том, что, несмотря на присутствие довольно большого числа персонажей в стихотворении, по-настоящему действуют только двое – отец и дочь. Рассмотрение действий и состояний показало, как герой выходит из поля воспоминаний, начинает новую жизнь, подводя итоги прошлой. Главным в стихотворении является не смерть дочери, а преодоление героем переживания, его возвращение к жизни. В произведении возможно увидеть не один, авторский ценностный контекст, а целых три – автора, героя и героини. Несмотря на частую смену планов, переходы из прошлого в настоящее время и обратно, детальное изображение мелочей, которое перемежается порой с «набросочным» описанием целых картин, стихотворение, безусловно, представляет собой целостное живое динамическое единство.

2.3. Анализ стихотворения «Видение смерти»

Скажи, чего еще не говорила!

Дыхание жизни,

сотвори свои молодые и вечные песни!

Мир безграничен,

а ты все больше связываешь меня,

делая несчастным от горя!

Говоришь: «Закон печали –

это данное тебе новое сокровище;

отняты были крылья у птицы,

и была обращена она в рыбу морскую,

исчезло вольное небо –

пусть будет для жизни теперь океан!»

Все преднамеренно;
когда я не мог этого понять,
тогда мучился!

Те поцелуи любви, что были даны,
обратились теперь в чаши с густым ядом;
смеясь, говоришь: «Пей, любимый, пей,
что еще ты можешь поделаться, любимый?»

Я – освобождение, пришедшее в смерти, не бойся!» [Anāmikā 1937, P.99]

Рассмотрение данного стихотворения следует начать с его общего литературоведческого комментирования. Структурно оно разделено на пять неравных строф. Стихотворение представляет собой внутренний диалог лирического героя. В первой строфе лирический герой обращается к кому-то: «Скажи, чего еще не говорила! Дыхание жизни, сотвори свои вечные и молодые песни!». Герой взывает к жизни, он хочет слышать новые песни жизни, изведать её полноту. В оригинальном тексте глагольная форма данной строфы выражает лицо, но не род: неясно, к нему или к ней он обращается. Нужно сразу обратить внимание, что героиня, как реального собеседника лирического героя, в этом стихотворении нет. Это некая сила, *шакти*, которая абстрактна, никак не оформлена, не овеществлена – для нее автор ни разу не употребляет личное местоимение. Однако в данном исследовании все же удобнее обозначить её именно как «героиню», иначе дальнейший анализ будет затруднен.

Во второй строфе говорится, что «мир безграничен, а ты все больше связываешь меня, делая несчастным от горя». Только здесь становится возможным определить то, что это героиня, она. Герой словно бы жалуется, ведь в мире нет границ, а «она» его постоянно останавливает и заставляет страдать.

Третья строфа представляет собой ответ «героини». «Кah rahī ho» – «говоришь» – в оригинальном тексте абсолютно очевидны и род, и лицо. Герой отвечает себе, вкладывая реплику в уста «героини»: «Закон печали – это данное тебе новое сокровище; Отняты были крылья у птицы, И была обращена она в рыбу морскую, Исчезло вольное небо – пусть будет теперь для жизни океан!». Оказывается, что страдания только разрушительны, они способны что-то дать. Если меняется сущность, то меняется и пространство вокруг, а оно кроет в себе совершенно новые возможности.

В четвертой строфе Нирала снова говорит о герое: «Все преднамеренно, когда не мог я этого понять, тогда мучился!». То, что лирический герой – «он», можно определить по глагольной форме только данной строфы. Герой отвечает ей, что когда-то давно он был не в силах понять, что в жизни все предопределенно. Тогда он не мог этого осознать, потому и страдал. Теперь же он готов к принятию.

Стихотворение завершается репликой «героини». В заключительной строфе говорится о том, что «поцелуи любви теперь обратились в чаши с ядом». «Она» словно обращается к герою, видя, что он уже смирился: «Пей, любимой, пей, любимый, что ты еще можешь поделаться! Я – освобождение, пришедшее в смерти, не бойся!». «Героиня» словно называет себя и говорит, что уже нечего бояться, герою больше нечего терять. В нем появились понимание и принятие, оттого и смерть теперь видится и воспринимается им иначе. Поэтому смерть – как освобождение – уже зовет героя.

Важно отметить, что в первой строфе герой обращается к «героине», употребляя слово мужского рода (слово «ргāṇ» м.р. - «жизнь», «дыхание»), а далее на протяжении всего стихотворения говорит о ней в женском роде, хотя о ней самой мы узнаем лишь из последних нескольких строк, где автор называет ее. Она – освобождение (слово «mukti» женского рода). Нирала намеренно говорит о *ней*, не как о жизни или смерти, а именно как об освобождении, хотя в названии стихотворения и обращении первой строфы употреблены слова мужского рода («тагаṇ» и «ргāṇ»).

Возможным представляется интерпретировать тему данного стихотворения как постепенное изменение отношения героя к жизни на протяжении его жизненного пути. В стихотворении он словно преодолевает последовательно несколько стадий духовного пути. От несогласия и неприятия герой движется к обвинению, сетованиям и в конце приходит к принятию и мудрости.

Далее стихотворение следует рассмотреть в частных аспектах, в соответствии с методами, принятыми для осуществления исследования. Для данного текста наиболее интересным представляется разбор структуры стихотворения, анализ картины употребления личных местоимений, глагольных форм, исходя из целей исследования, также будет проанализирована и система образов стихотворения.

2.3.1. Анализ структуры

Если обратить внимание на структуру стихотворения, то заметно, что первая, вторая и четвертая строфы явно совпадают по строению: они состоят из трех строк, третья из которых сдвинута вправо. Более того, вторая и четвертая строфы отчасти сходны и

синтаксически. Во всех перечисленных строфах – речь героя. Сходные по форме, данные строфы резко контрастируют по содержанию. На примере второй и четвертой строф отчетливо прослеживается динамика изменения эмоционального состояния героя. Эмоциональный посыл героя во второй строфе сменяется полным принятием и смирением в четвертой. В первых строках данных строф можно говорить о частичном синтаксическом параллелизме: «Мир безграничен» (*viśv sīmāhin*), – так говорится во второй строфе, и «все предопределено» (*sakal sābhipray*), – слова четвертой строфы. В восприятии героем действительности происходит перелом, меняется его отношение к миру. Далее во второй строфе герой обвиняет «героиню» в своих несчастьях, в четвертой же строфе, напротив, говорит, что мучился он лишь по собственной вине. Таким образом, реплики героя в структурном плане сходны. Кроме того, все три строфы сильно эмоционально окрашены.

Третья и пятая строфы, во-первых, отличаются по объему – в них уже по шесть строк, во-вторых, отличаются и по строению. В данных строфах – ответы «героини» в представлении героя. Однако, структурно между собой строфы не сходны. Так, в третьей строфе вправо сдвигаются только четвертая и пятая строки. В них говорится о том, что «птица обратилась в рыбу», и вместо вольного неба для жизни теперь будет океан. В заключительной же строфе выделяются сдвигом вправо три последние строки – слова «героини». Всю последнюю строфу целиком можно обозначить как внутренний «ответ» лирическому герою. Реплики «героини» хотя и выделяются в структурном плане, но менее эмоционально заряжены, чем остальные строфы. Несмотря на это, именно третью строфу можно назвать переломной. На жалобы и непонимание героя «героиня», его воображаемая собеседница, отвечает сдержанно. Она будто заставляет его посмотреть на свои беды по-другому. Метафора, употребленная здесь автором, также построена на принципе параллелизма: птицу лишают крыльев и превращают в рыбу, но, с другой стороны, отнимают у нее целое небо и дают взамен океан. Резкое изменение в состоянии и восприятии героя происходит именно после этих слов «героини». Заключительная строфа свидетельствует о завершении изменений, об окончательном принятии. Ответ «героини» по-прежнему спокойный и сдержанный. Герой готов, и тогда она является в смерти.

Возможно, при помощи подобной строфической организации стихотворения автору удастся подчеркнуть своеобразную форму внутреннего диалога, противопоставить героя и ту силу, к которой он обращается. Кроме того, благодаря такой структуре автор может противопоставить и «нынешнее» осознание героем себя

стадиям его жизненного пути. Наибольшая напряженность «сгущается» в третьей строфе. За первыми двумя сходными по строению, но чрезвычайно эмоциональными строфами следует третья, иной формы, словно рубленная, в которой достигает кульминации развитие темы стихотворения. Далее идет четвертая строфа – как бы возвращение по форме к первым двум, но полная их противоположность в содержательном и эмоциональном планах. Структурное сходство данных трех строф словно призвано подчеркнуть их резкий смысловой контраст. Затем снова происходит перемена в форме, и стихотворение ровно завершается.

2.3.2. Употребление местоимений

Интересным представляется рассмотрение картины употребления личных местоимений в данном стихотворении. Во всей первой строфе не встречается ни одного местоимения. Это строфа-обращение, строфа-просьба, даже, возможно, требование. Герой сосредоточен на желании жить. Он взывает к жизни, к своей внутренней силе. Однако он не называет ее.

Первое местоимение – «*ti*jhe» – появляется во второй строфе. «Постоянно связываешь, делая *меня* несчастным от горя» – герой говорит о себе, о своих страданиях. Он жалуется на «героиню», но снова не называет ее. Он говорит от себя и про себя.

В третьей строфе глагольная форма настоящего продолженного времени показывает, что герой называет «героиню» на «ты», но опять не употребляет местоимения. Устами «героини» он говорит себе, что «закон печали – это данное *тебе* (то есть ему) новое сокровище». Она словно обращается к герою на «ты» («*tumhē*» – «тебе»), тем самым подчеркивая присутствие героя в материальном мире. Включение в план кругозора героя, принадлежащего этому миру, «героини», начало взаимодействия с ней меняет угол зрения героя на ситуацию, – он выводит себя за пределы их внутренних отношений. Он говорит о своих потерях, а она, как представляет себе герой, – о приобретениях. В ее «ответе» внимание так же концентрируется на герое. Она словно раскрывает перед героем полную картину, отчего в нем и происходит перелом. Герой и смерть, явившаяся как освобождение, разговаривают на равных. В то время как в представлении героя «героиня» употребляет местоимение второго лица по отношению к нему, глагольные формы данной строфы не выражают лица. В обращении героя наблюдается противоположное явление: по глагольным формам можно определить лицо – очевидно, что герой обращается к ней на «ты», – а местоимение для

нее постоянно опускается, будто бы ее нельзя помыслить так, чтобы обратиться к ней лично, назвав ее.

В четвертой строфе появляется местоимение первого лица «я». Герой вновь говорит от себя и про себя – «не смог я понять» (*samañh rāyā thā nahī māi*). «Переломная» строфа позади, в герое произошли перемены, и он берет ответственность на себя – больше не винит «героиню» в своих бедах. Далее, в заключительной строфе, о себе в первом лице говорит «героиня»: «я есть освобождение» (*mṛtyu hī māi*). Интересно, что называет она себя только в одном ряду с такими словами, как «смерть» (*mṛtyu*) и «освобождение» (*mukti*). Она, бесформенная и абстрактная, обретает свое воплощение в смерти. Переход становится возможным только после того, как в сознании героя произошли кардинальные перемены. Только таким образом он и способен ее воспринять, а она может себя назвать, когда он готов к этому. «Героиня» ассоциируется с понятиями «смерть» и «освобождение», словно никак иначе ее помыслить нельзя.

Таким образом, во всем стихотворении используется четыре личных местоимения: «меня» (*mujhe*), «тебе» (*tumhē*), «я» (*māi*, два раза). Герой предстает эмоциональным и активным. В его репликах наблюдается динамика перехода от внешнего плана к внутреннему. Он хоть и обращается к «героине», но не называет ее. Обращение подразумевает, что видно из императивных форм глагола, но фактического употребления личного местоимения не встречается. Возможно, с помощью намеренного опущения личного местоимения для «героини» Нирале удастся сильнее подчеркнуть ее нематериальную природу. «Героиня» называет героя, тем самым акцентируя внимание на его принадлежности к материальному миру. Её речь неизменно обращена к нему, но менее эмоциональна. О себе она говорит лишь в конце, тем самым автор показывает её связь со смертью. В представлении образов как героя, так и «героини» прослеживается своя динамика, и, несмотря на то, что они стоят на равных, их динамика в корне различается. Они соприкасаются друг с другом, но словно бы находятся в разных измерениях. Герой находится в плоскости изменений, происходящих в его жизни, а «героиня» - постоянно рядом с ним.

2.3.3. Семантическая композиция

Обратимся к рассмотрению **действий и состояний**¹⁶:

¹⁶ В переводе на русский язык некоторые формы могут отличаться от перевода, приведенного в приложении и тексте исследования.

Первая строфа	«Не говорила» (kahā... na), «скажи» (kaḥo), «сотвори» (rac-rac do)
Вторая строфа	«Все больше связываешь» (bādhṭī jāṭī), «делая несчастным» (kar-kar...dīn)
Третья строфа	«Говоришь» (kah rahī ho), «данное [сокровище]» (lā dī), «были отняты» (badle), «была обращена [она]» (kiyā), «исчезло [небо]» (gayā), «пусть будет» (ho)
Четвертая строфа	«Не мог понять» (samajh pāyā thā nahī), «мучился, букв. была мука» (thī)
Пятая строфа	«Были даны» (diye the), «говоришь» (kah rahī ho), «смеясь» (hā s), «пей» (piyo) – дважды, «букв. я есть освобождение» (mukti hū ma i), «[освобождение], пришедшая» (āyī hū), «не бойся» (na dāro)

В первой строфе встречаем форму претерита («kahā... na» – «не говорила»), субъект действия опущен. Поскольку императивные формы первой строфы («kaḥo», «rac-rac do» – «скажи», «сотвори») можно интерпретировать неоднозначно, то восстановить субъект действия возможно лишь из форм настоящего продолженного времени в третьей строфе. Герой взывает к кому-то, просит сказать несказанное и сотворить новые песни жизни. «Героиня» в его восприятии связывается и с прошлым, поскольку она не все сказала, и с настоящим, поскольку он обращается к ней сейчас. Интересна форма «rac-rac do» – форма интенсивного глагола в повелительном наклонении. Здесь повторяется смысловой глагол, и этот повтор имеет распределительное значение: герой просит сотворить её *всевозможные* новые песни. Автору удастся при помощи данной формы использовать минимальные, причем, грамматические средства для выражения множественного числа объекта. Подобные формы Нирала употребляет довольно часто¹⁷, но в современном хинди они встречаются достаточно ограниченно.

В следующей строфе есть глагольная форма длительно-прогрессивного типа действия «все больше связываешь меня» (bādhṭī jāṭī). В этой форме подчеркивается нарастание действия. Далее – абсолют, употребленный с повтором, имеющим распределительное значение: «делая несчастным *всякий раз*» (kar-kar...dīn)¹⁸. Кроме

¹⁷ Например, в пятой строфе стихотворения «К другу»: Isī gūp mē rah sthir, Isī bhāv mē *ghir-ghir*, Karoge arāh timir – Sāgar ko pāg? («Оставаясь все прежним / И чувствуя то же, / Как ты можешь неодолимый / Тьмы океан одолеть?»). Данная форма может подчеркивать как распределение действия во времени («время от времени чувствуешь то же»), так и глубину погружения в «чувство».

¹⁸ Необходимо отметить, что Нирала часто использует формы деепричастий. При этом вместо стандартных деепричастий хинди, образованных с помощью суффикса *-kar*, автор употребляет глагольные основы, просто называет действия. Так, в стихотворении «Памяти Сароджи», в первой части произведения можно увидеть, что из десяти использованных форм деепричастий лишь одна является стандартной. Возможно, тем самым автор обращает читателя к сути действия, не заостряя внимания на

того, в данной форме грамматически выражена и «множественность» печалей, выпадающих на долю героя – он много страдал. Из первых двух строф видно, что действия «героини» характеризуются видовременным разнообразием. Про свои же действия герой ничего не говорит, он лишь в силах обратиться к «героине» и пожаловаться на нее. Герой словно не готов принять грядущую трансформацию.

Третья строфа начинается с глагольной формы настоящего продолженного времени. «Говоришь» (kaḥ gaḥī ho) – «героиня» присутствует здесь и сейчас, сразу отвечает на зывания героя. В её «ответе» герою есть форма причастия совершенного вида интенсивного глагола, употребленная в страдательном залоге – «lā dī» («данная», «принесенная»). По данной форме невозможно определить, кем было совершено действие. Это максимально «обезличенная» форма. На реплику героя о том, что она его связывает, устами героя «героиня» отвечает, что ему дано сокровище. Страдания принесли ему сокровище, таким образом, обращается внимание на то, что уже есть у героя. Подразумевается, что действие было совершено, скорее всего, «героиней», некоей высшей силой. Данная форма причастия требует наличия субъекта, но здесь он намеренно опущен. Тем самым Нирала вновь подчеркивает абстрактный, нематериальный характер «героини». Кроме того, существенным является и страдательное значение данного причастия. Неактивный образ действия позволяет выделить объект – «сокровище». Его дал тот, кого нельзя помыслить, увидеть в какой-либо форме. Оно, новое и ценное, дается высшей силой даже в переживании потерь и страданиях.

Далее следуют две формы претерита – «badle», «kiyā» («превратила», «сделала»). Субъект действия снова опущен¹⁹, но, скорее всего, подразумевается местоимение первого лица единственного числа, то есть «героиня» сама изменила крылья птицы, обратила ее в рыбу. Нирала опускает субъект действия, по всей форме его совершения. Автору неважно, когда что-то происходило, важно, что все это сейчас остается с ним. Но данному явлению может быть и другое объяснение. Некоторые исследователи полагают, что на творчество Ниралы очень глубокое влияние оказала бенгальская поэзия, «что проявляется, в частности, в синтаксическом построении предложений – относительно редком использовании глаголов и широком употреблении именных основ, а также в отсутствии твердого порядка слов» [Чельшев 1978, СС.76-77]. Кроме того, автор вполне намеренно мог использовать глагольные основы, чтобы текст «уместился» в размер.

¹⁹ Нирала зачастую пренебрегает эргативной конструкцией в прошедшем совершенном времени: совершенное причастие переходного глагола может появляться без сопровождения агенса вообще, поэтому о том, *кто* совершал данное действие, можно догадаться лишь по окружающему контексту. Так, например, в стихотворении «Памяти Сароджи»: Paḥ likhe hue śubh do vivāh **Dekhā** bhaviṣya ke prati aśaṅk («Прочитав о двух счастливых браках, смотрел на будущее с опасением»). Когда автор использует переходный глагол *dekhnā* («видеть, смотреть») в прошедшем совершенном времени, что требует наличие эргатива, местоимение не появляется. Безусловно, такое явление имеет место в поэзии, но, возможно, тем самым автор вновь обращает читателя к сути действия, к тому, *что* увидел герой, на *что* он обратил свой взгляд.

видимости, нарочито, таким образом вновь акцентируется нематериальность «героини». Метафора раскрывается дальше: «Исчезло вольное небо, пусть будет для жизни теперь океан». Здесь употреблены формы претерита («gauā» – «ушло») и конъюнктива («ho» – «да будет»), которые также подтверждают неопределенность, абстрактность субъекта. Для птицы, превращенной в рыбу, небо как жизненная среда исчезает, но взамен дается целый океан. В данной строфе представлен интересный параллелизм образов: стихия воздуха, небесная сфера противопоставляется водной стихии. Подобное противопоставление приводится автором неслучайно: в традиционной индийской поэзии, особенно в поэзии бхакти, океан является символом мирского бытия. Материальность героя подчеркивалась в третьей строфе с помощью употребления личного местоимения. Теперь Нирала снова намекает на присутствие героя в этом мире.

Таким образом, употребленные в данной строфе глагольные формы усиливают смысл сказанного автором: не герой совершает те или иные действия, они совершаются высшей силой, которая не может отнять, не дав чего-либо взамен. Когда герою кажется, что его чего-то лишают и заставляют страдать, в этот самый момент ему на самом деле даются новые возможности познать мир и самого себя. В словах «героини» есть определенная отрешенность, но Нирала подчеркивает её постоянное присутствие в моменте и в поле героя. Она словно находится выше, чем герой, поэтому, как представляется герою, может увидеть больше. Внутренняя «собеседница» героя его устами рассказывает целую притчу, тем самым заставляя его посмотреть на свою жизнь с другой стороны. Автору удастся лаконично рассказать об этом в нескольких строках и снова, теперь уже непрямо, обратить внимание на присутствие героя в материальном мире.

В четвертой строфе перемена в герое, последовавшая за словами «героини», сразу бросается в глаза. Он понимает, что в жизни все преднамеренно. Герой говорит о себе в прошлом, употреблена форма плюсквамперфекта – «samajh pāyā thā nahĩ mā'ī», «не смог я понять». «Героиня» в восприятии героя связывается с прошлым и с настоящим, как отмечалось выше. Когда же он начинает говорить о самом себе, то в его реплике появляется глагольная форма, которая не имеет никакого отношения к настоящему и может быть привязана лишь к определенному моменту в прошлом. То есть страдал он тогда, когда не смог понять того, что все в мире предначертано. «Была тогда эта мука» (thī tabhī yah hāy) – неопределенное прошлое. Герой смотрит на себя и свою жизнь в ретроспективе, оценивает себя в прошлом, теперь он больше не взывает к

«героине» и не жалуется на нее. Герой понимает и принимает, он готов к новым переменам.

Заключительную строфу можно целиком интерпретировать как своеобразный ответ «героини». В начале строфы – сравнение прошлого и настоящего состояний. «*Diye the*» (букв. «*бывшие данными*») – причастие совершенного вида страдательного залога с глаголом-связкой прошедшего времени. В настоящем происходит перемена: вместо поцелуев любви теперь есть чаши с ядом. При описании настоящего опускается глагол-связка, что, возможно, еще больше выделяет противопоставление планов далекого прошлого и настоящего. Снова подчеркивается «обезличенность» действия: субъект опущен. Поцелуи были кем-то даны, но кем – непонятно. Вновь нарушаются читательские ожидания: при форме глагола, требующей наличие субъекта, таковой отсутствует, и отсутствие является значимым. Данная строфа также относится к «героине», и здесь тоже применены средства, которые были задействованы автором и в третьей строфе. Нирала использует подобные формы причастий, по всей видимости, намеренно, чтобы подчеркнуть и усилить нематериальный характер «героини», которая и является той самой высшей силой.

Метафора третьей строфы продолжается и в заключительной. Когда-то это были поцелуи, сегодня – чаши, полные яда, но кто знает, что принесет выпитый яд? Подразумевается, что он принесет освобождение. Очевиден параллелизм с метафорой третьей строфы: страдание – это сокровище, яд – это освобождение. «Героиня» вновь говорит, смеясь, – и снова употреблена форма настоящего продолженного времени, что в очередной раз подчеркивает ее присутствие в моменте и «включенность» в ситуацию героя. В представлении героя она обращается к нему, в ее реплике есть три императивных формы. В третьей строфе «героиня» тоже называла героя, но не обращалась к нему, а в приведенной автором метафоре только косвенно намекала на героя. В данной же строфе метафора заканчивается. Здесь её слова обладают большей эмоциональной окраской и обращенностью к герою. На фонетическом уровне можно наблюдать явления аллитерации и ассонанса: повторяются губные согласные, сонанты и огубленные гласные («*pīyo, pīya, pīyo, pīya, nīrupay! mukti hī māi, mṛtyu mē āyī hī*»). Поэтому, возможно, слова «героини» звучат как успокоение, поддержка. Кроме того, в заключительной строфе есть и лексические повторы: два раза звучит один и тот же императив («*pīyo*» – «пей»), и два раза – обращение к герою («*pīya*» – «любимый»). Также здесь используются еще одно обращение («*nīrupay*» – «беспомощный, потерянный») и императивная форма («*na dāgo*» – «не бойся»). В ответе «героини» есть

спокойствие и уверенность, она словно указывает, как нужно поступить. Принимая готовность героя, она дает ему совет. В рассматриваемом стихотворении повторов не так уж много. В данной же строфе сочетаются повторы на фонетическом и лексическом уровнях. Возможно, с их помощью автору удастся ярче продемонстрировать уверенность и спокойствие «героини». Она говорит, кто она есть на самом деле. «Героиня» полностью называет себя, глагол-связка настоящего времени не опускается. Форма причастия совершенного вида («āuī huī» – «пришедшая») вновь подчеркивает нематериальный, невещественный характер «героини», поскольку данная форма снимает соотнесенность со временем. «Героиня» есть «пришедшее в смерти освобождение». Герой пытался соотнести её и с прошлым, и с настоящим, но на самом деле «героиня» находится *вне времени* и вне пространства. Она постоянно находится рядом с героем, присутствует в его жизни, но не принадлежит к этому миру, являясь высшей вечной силой.

Таким образом, можно сделать **вывод**, что форма стихотворения динамичная. Реплики героя сходны по структуре и чрезвычайно эмоциональны. В них прослеживается линия активного внутреннего развития героя. Так называемые ответы «героини», которые представляет себе герой, отличаются по структуре: они менее эмоциональны, но так же связаны между собой. В них видна линия развития образа «героини», она менее динамична, чем у героя.

Для стихотворения характерны параллелизмы синтаксического и семантического уровней. При этом между собой взаимосвязаны строфы-реплики героя и ответные строфы «героини», составляя единый внутренний диалог лирического героя.

Употребление или опущение личных местоимений и глагольных форм подчеркивает изменения, происходящие в герое, а также его принадлежность к материальному миру, и отсутствие какой-либо формы и нахождения за пределами земного мира «героини». Глагольные формы также обращают внимание на постоянное присутствие «героини» в моменте, в жизни героя и одновременно на ее пребывание вне времени.

С помощью минимальных, в основном, грамматических и синтаксических средств, а также параллелизмов разного рода Нирале удастся вместить в малую форму множество смыслов, образов и показать постоянно изменяющуюся природу человека, разные стадии его духовного пути, эмоционального развития.

2.4. Анализ стихотворения «В конце пусть встретится смеющийся Господь»

Пересказ данного стихотворения представляется трудным, поскольку оно содержит множество метафор и не имеет четкой сюжетной линии, поэтому целесообразно привести его полностью:

Помню, как длился тот золотистый день,
когда смотрел я против света
на протянутую вдаль пыльную, огромную дорогу в будущее,
которая лишь запутаннее от указаний;
то прямая, то скрученная – словно тонкие нити;
то груба, то нежна – словно смех;
полная, будто огромная, многоликая река – то неодолимая, то преодолимая.

Воображение устало,
словно птица, сидящая на мачте корабля,
которая искала в морских просторах берега,
и, утомившись, возвращалась на все ту же мачту печали.

И не осталось былого трепета,
как у листа, истрепанного ветром.
Настал покой, с неба исчезли
все печальные облака.

До сих пор помню рассвет той любви,
когда лучи
озаряли молодость.
Те глаза
рисовали картины своего счастья.

Двигалась кисть усердия и прозрений,
по миру простиралась новая вера.
Новые побеги выросли у Древа желаний.

Я уже истрепан ветрами,
если сорвусь с ветви, – что с того?

Буду плыть в бесконечном потоке до тех пор,
пока не забуду, кто я есть, –
пусть встретится смеющийся Господь в конце [Anāmikā 1937, P.129].

Стихотворение начинается со слова «помню»: лирический герой вспоминает, как однажды он смотрел на свой путь в будущее, который казался таким противоречивым, неоднозначным, одновременно легким и трудным, прямым и запутанным. Далее воображение, фантазия сравнивается с уставшей птицей, которая раз за разом возвращается на мачту корабля, так и не сумев различить вдалеке желанного берега. Герой больше не мечтает, в нем не осталось первого трепета, теперь есть лишь покой. Но он до сих пор помнит о первой любви, озарившей своим светом его молодость, помнит свои мечты о счастье. Нирала говорит о том, как герой усердно трудился, как к нему приходило вдохновение. В нем пробуждались новые надежды и новая вера. Сейчас он стал, как лист, истрепавшийся на ветру. Теперь, даже если он сорвется с ветви, то лишь будет нестись в бесконечном потоке, пока не исчезнет его знание о себе. Пусть тогда и встретится смеющийся Бог.

Далее стихотворение будет рассмотрено в определенных аспектах: строфическая организация текста, его семантическая композиция (рассмотрение образов, действий и отношений, отдельно будет проанализировано употребление личных местоимений). Поскольку картина перемещений в пространстве и времени представляется довольно динамичной, она также будет затронута, а вместе с ней будет рассмотрено и движение по природным стихиям.

2.4.1. Семантическая композиция

Если прочесть стихотворение по частям речи, то среди существительных можно выделить следующие образы:

Первая строфа	«День» (din), «свет» (jyoti), дорога (path), будущее (bhaviṣyat), «критика, разъяснения» (ālocnāḍ se), «хрупкие нити» (tanu-tantuḍ-sā), «смех» (hās), «река» (nad)
Вторая строфа	«Воображение» (kalpanā), «птица» (khagī), «корабль» (jalayān), «берег земли» (taṭ-bhūmi), «чрево океана» (sāgar-garbh), «мачта печали» (dukh-daṇḍ)
Третья строфа	«Ветер» (pavan), «лист» (patr), «былой трепет» (kampan pratham), «покой» (śānti), «облака» (bādal), «небо» (vyom)
Четвертая строфа	«Любовь» (praṇay), «рассвет» (prāt), «луч» (kīraṇ), «юность» (bāl-yauvan), «глаза» (nayan), «картины» (citr), «счастье» (saukhya)

Пятая строфа	«Усердие» (śrānti), «прозрение» (pratīti), «кисть» (tūlikā), «мир» (viśv), «вера» (viśvās), «Дерево желаний» (kalp-taru), «побеги» (kompal)
Шестая строфа	«Ветер» (havā), «вред» (hāni), «поток» (pravāh), «знание о себе» (niḥ jñān), «Бог» (nārāyaṇ), «конец» (ant)

Как видно из приведенной таблицы, в рассматриваемом стихотворении отвлеченные понятия представлены в большей степени, чем конкретные образы. Довольно много образов в стихотворении так или иначе связаны с природой. Упомянуты практически все природные стихии: вода, земля, воздух, огонь. Понятия, принадлежащие к бытовому слою, редко используются в своем прямом значении. В стихотворении приведено множество метафор, оно само является целостной метафорой.

Приступая к анализу ключевых образов стихотворения, в первую очередь необходимым представляется раскрыть образ пути. В первой строфе герой вспоминает, как он раньше видел свою перспективу. Как уже отмечалось выше, описание пути занимает в стихотворении довольно важное место, заметно выделяя первую строфу, в которой оно помещено, среди остальных строк. Здесь появляется образ большого пути в будущее, пыльного, серого и протянутого вдаль. Этот путь может показаться еще более запутанным и трудным, если пытаться его объяснить, указать на него («āloṣnāḍ se jaṭil» - букв. «запутанный от толкований, разъяснений, критики»). Чьи-либо указания могут усложнить путь, отчего и его преодоление станет гораздо более трудным. Видимо, важным может быть представление о том, что путь от начала до конца нужно пройти самостоятельно. Далее Нирала демонстрирует многогранность пути, прибегая к целому ряду образов и сравнений. Однако можно интерпретировать данную строку и совсем иначе: автор намекает на будущие трудности лирического героя в общении с критиками и редакторами (в хинди слово «āloṣnā» довольно часто употребляется в контексте литературной критики). Строка, таким образом, обретает двойной смысл. Используя лексические средства, автор лаконично выражает сразу два значения в одной форме.

Затем путь в будущее описывается как «то прямой, то изогнутый – словно тонкие нити» (или легкий и сложный, запутанный): преодолеть, пройти этот путь – настоящий труд. Сравнение продолжается: путь «то грубый, то нежный – как смех». Он и полный, как «многоликая, огромная река», которая бывает «то неодолимой, то преодолимой». На этом пути может встретиться абсолютно все. Дорога в будущее и

есть целая жизнь. С помощью данного ряда отождествлений автор демонстрирует сложность и противоречивость жизненного пути.

Герой вспоминает, как он смотрел на дорогу в будущее, но она описывается исходя из настоящего восприятия героем своего пути. В прошлом он казался туманным и непонятным, теперь герой понимает, что на самом деле он был и легким, и трудным одновременно. Его нынешнее понимание и восприятие помогает увидеть путь многогранно и сравнить его и с нитями, и со смехом, и с рекой, или сказать, что от указаний и объяснений можно его только усложнить.

Во второй строфе воображение в развернутой форме сравнивается с птицей. Герой вспомнил, как его воображение потеряло способность парить свободно. Оно давно устало, и герой стал все время возвращаться к одному и тому же. Он довольно критично оценивает ситуацию, настроение его печальное. Здесь Нирала обращается к часто используемой индийскими поэтами метафоре.²⁰

В третьей строфе появляется ключевой для данного стихотворения образ листа, который прослеживается также в пятой и шестой строфах. Здесь говорится, что «не осталось былого трепета, как у листа, истрепанного ветром». Имеется в виду состояние героя в далеком прошлом, когда в нем произошел надлом. Внутреннее состояние лирического героя сравнивается с листом, в котором пропала трепетная радость жизни, но герой еще не отождествляется с ним полностью.

Кроме того, необходимо упомянуть еще один образ, который возникает в данной строфе. Автор говорит, что «наступил покой, с неба исчезли все печальные облака». Значение этой фразы имеет двойной смысл. С одной стороны, облака всегда приходят в сезон дождей, они несут долгожданную живительную влагу, а, значит, и жизнь. Во время сезона дождей природа оживает и расцветает во всей своей красе. Герой ощущает покой и замечает, что облака покинули небосклон его жизни. Автор может намекать на то, что прошла и пора полной жизни. Сезон дождей в традиционной поэзии неизменно связан с острым переживанием любовного чувства, в это время разлученные влюбленные начинают сильно тосковать друг по другу и стремиться к встрече. Исчезновение облаков может символизировать затухание чувства жизни и потерю любви. Вместе с облаками из жизни героя ушли и полнота жизни, и любовь. С другой стороны, переход к новой «теме» в следующей строфе нельзя назвать случайным. В четвертой строфе говорится о рассвете любви, лучи которого озаряли молодость героя. Вслед за «темой» об облаках и ассоциацией с сезоном дождей сразу возникает тема

²⁰ Например, у Кабира: «Как у птицы, что в небо взлетает, в душе остается надежда вернуться на землю» [Цветкова 2011, С.76].

любви. Исчезнувшие облака печали словно бы очищают небо для появления рассвета любви.

В пятой строфе, когда речь идет о далеком прошлом, говорится, что «появились новые почки, побеги у *Древа желаний*». Волшебное Древо желаний, одно из сокровищ, появившихся в результате пахтания Молочного океана, – что же необычного в том, что на нем вырастают новые побеги? Возможно, здесь волшебное дерево символизирует жизнь героя, новые побеги – новые надежды. Оно представляется не тем деревом, что находится в садах Индры, а тем, что было дано герою свыше в виде его собственной жизни. Новые побеги на дереве – это новые надежды в жизни героя. Листья появятся позже, их пока нет. Образ новых побегов сильно контрастирует с образом истрепанного ветрами листа, что подчеркивает, как сильно отличается нынешнее состояние лирического героя от его состояния в прошлом. Раньше у героя были надежды на жизнь, но теперь их не осталось.

Образ листа появляется снова в заключительной строфе. Наменяя на образ листа, автор использует лексический перенос: «Я уже *истрепан ветрами*, если *сорвусь с ветви* – что с того?…» Герой полностью отождествляет себя с листом, познавшим бури и ветра. Здесь описывается нынешнее состояние героя. Теперь, пережив множество невзгод, он оборачивается и смотрит назад. Не без грусти он перебирает разные события своей жизни, довольно критично подводит итоги. Сейчас он смотрит в направлении «дальнейшего», у него есть знание и представление о том, что его ждет дальше, но он готов принять грядущие перемены, какими бы они ни были. Кажется, у героя осталась только одна надежда: пусть в конце бесконечного потока ему явится и улыбнется Бог.

2.4.2. Употребление местоимений

Речь в стихотворении ведется от первого лица. Формы личных местоимений встречаются в первой строфе («я смотрел» – «*māi dekhtā*»), в четвертой строфе («я помню» – «*hai yād mujhko*») и два раза в шестой строфе («я уже истрепан» – «*hil sukā hũ māi havā mē*»; «пусть я поплыву» – «*bahtā phigũ māi*»). В прямом падеже личное местоимение используется только в первой и заключительных строфах. Герой присутствует в прошлом и в настоящем. Будущее воспринимается им как неясная перспектива, но он готов принять все. Сейчас, в настоящем, он знает, что будет ощущать свою сущность еще какое-то время, пока не растворится полностью «в бесконечном потоке», и не исчезнет последнее возможное знание – знание о себе самом. Более всего герой присутствует именно здесь и сейчас, поэтому, когда в

заключительной строфе речь идет о настоящем, то появляются два личных местоимения. В первой строфе, хоть и описываются воспоминания героя, местоимение употреблено с формой причастия несовершенного вида (скорее всего, это форма прошедшего несовершенного времени, в которой опущен глагол-связка). Возможно, его облик в прошлом не имеет значения, важно, чтобы осуществилась трансформация сейчас. Видно, как она происходит: герой, который переживал, беспокоился, влюблялся, трудился и уставал, теперь со всем смирятся. Он пришел к завершению своего существования, как и истрепанный лист, готовый оторваться от ветви. Герой готов принять кардинальные перемены. Интересная тенденция наблюдается в заключительной строфе: вместе с более частым использованием личного местоимения первого лица для обозначения героя осуществляется и лексический перенос, таким образом, завершается его полное отождествление с листом.

В стихотворении также довольно часто употребляются указательные местоимения дальнего плана: «*тот* золотистый день» (*vah harit din*), «на *ту же* мачту печали» (*usī dukh-daṇḍ par*), «*тот* былой трепет» (*kampan pratham vah*), «*те* небесные печальные облака» (*bādal vikal ve vyom ke*), «рассвет *той* любви» (*us graṇau ke grāt*), «*те* глаза» (*paṇan ve*). Данные местоимения появляются, когда лирический герой погружается в свои воспоминания. Они показывают, что и «*тот* золотистый день», и «рассвет *той* любви» остались далеко позади, к ним уже невозможно вернуться. Герой больше не видит мир таким, как воспринимал его раньше. Использование данных местоимений помогает автору «отдалить» определенные образы от настоящего момента и показать, что осталось у героя в прошлом.

Действия и состояния в рассматриваемом стихотворении выражены следующими глагольными формами:

Первая строфа	Настоящее время («помнится» – <i>yād hai</i>), прошедшее продолженное время («увеличивался» – <i>barh rahā thā</i>), прошедшее несовершенное время («смотрел» – <i>dekhtā</i>), причастие совершенное («наполненный» – <i>bharā</i>)
Вторая строфа	Плюсквамперфект («[воображение] устало» – <i>thak gayī thī</i>), причастие несовершенное («ищущая» – <i>khōjtī</i>), абсолютив («устав» – <i>thakkar</i>), претерит («вернулась» – <i>phirī</i>)
Третья строфа	Прошедшее время («не был» – <i>na thā</i> , «[покой] был» – <i>thī</i>), претерит («удалились» – <i>haṭ gaye</i>)
Четвертая строфа	Настоящее время («я помню» – <i>hai yād mujhko</i>), прошедшее совершенное время («[луч] падал» – <i>paṛī thī</i>), прошедшее

	несовершенное время («рисовали» – <i>khiñcte the</i>)
Пятая строфа	Прошедшее продолженное время («двигалась» – <i>cal rahī thī</i>), причастие в роли предикатива («[вера] расстелилась» – <i>chāyā thā</i>), причастие («выросли» – <i>the uge</i>)
Шестая строфа	Интенсивный глагол, употребленный в перфекте («истрепался» – <i>hiḷ sukā hñ</i>), конъюнктив («сорвусь с ветви», «буду плыть», «не исчезнет», «встретится» – <i>jhaḡñ, bahtā phirñ, dūr ho, milē</i>), абсолютив («смеявшись» – <i>hās</i>)

Важно отметить, что здесь мы исходим из предположения, что в хинди произошла лексикализация санскритских причастий, поэтому их будем рассматривать в следующем разделе, посвященном анализу определений.

Как видно из приведенной таблицы, в стихотворении представлены самые разнообразные видовременные глагольные формы. Общая динамика сводится к движению от прошлого к настоящему. Можно выделить несколько временных планов:

- *настоящий* (который выражается только тремя формами: в первой строфе «помнится», в четвертой строфе «я помню» и «я уже истрепаюсь на ветру» в шестой строфе);
- *прошлый* (представленное самыми разными формами с первой по пятую строфы);
- неясное, неопределенное *будущее* (выраженное формами конъюнктива в заключительной строфе).

Кульминационной строфой можно считать заключительную. В ней внимание максимально сосредоточено на настоящем и направляется в еще не оформленное будущее. Однако то будущее, которое видится герою в конце стихотворения, не напоминает пыльный путь в будущее. Дальнейший путь воспринимается им как «бесконечный поток». Полное отождествление героя с листом и употребление формы перфекта в заключительной строфе говорят о том, что трансформация героя начала происходить недавно в прошлом, продолжается до сих пор и будет осуществляться еще какой-то неопределенный отрезок времени в будущем. Перспектива будущего затуманена и неясна. Далее героя ждет даже, скорее, не «будущее», а нечто дальнейшее и неопределенное. В этом «дальнейшем» у героя нет уверенности, но он смиряется с тем, что будет, это подчеркивается с помощью форм конъюнктива. Он настрадался в этой жизни, познал радости и несчастья, победы и поражения. Вместо надежд на жизнь у героя осталось последнее пожелание – «пусть встретится Господь». Здесь также употреблена форма конъюнктива. Сам герой постепенно лишится материальности, и

его «дальнейшее» не связывается с физическим миром. Благодаря глагольным формам конъюнктива и форме перфекта автору удается поместить героя в настоящий момент и поставить его, начавшего претерпевать трансформацию, перед перспективой качественно новых изменений.

Для характеристики **качеств и отношений** необходимо выделить определения, которые встречаются в стихотворении:

Первая строфа	«Тот золотистый день» (vah harit din), «протянутый вдаль» (dūr-vistr̥t), «серый, пыльный» (dhūmr-dhūsar), «огромный» (vipul), «запутанный» (jaṭil), «прямой и скрученный как тонкие нити» (tanu-tantuḍ-sā saral-vakr), «грубый и нежный как смех» (kaṭhor-komal hās-sā), «полный как река» (nad-sā bhagā), «многоликая» (mukh-bahul), «неодолимая и преодолимая» (gamya-durgam)
Вторая строфа	«Как птица, находящаяся на мачте корабле» (jalayān-daṇḍ-sthit khagī-sī), «на все ту же мачту печали» (usī dukh-daṇḍ par)
Третья строфа	«Как измученный ветром лист» (pavan-pīṛit patr-sā), «тот былой трепет» (kampan pratham vah), «те небесные печальные облака» (bādal vikal ve vyom ke)
Четвертая строфа	«Рассвет той любви» (us praṇay ke prāt), «те глаза» (nayan ve), «картины своего счастья» (citr apne saukhya ke)
Пятая строфа	«Кисть усердия и прозрений» (śrānti aur pratīti kī ... tūlikā), «новая вера» (viśvās ... nayā), «новые побеги у Древа желаний» (kalp-taru ke naye kompal)
Шестая строфа	«Бесконечный поток» (antahīn pravāh), «знание о себе» (nij jñān)

Лирический герой, погружаясь в воспоминания, видит в своей жизни и положительное, и отрицательное. В начале стихотворения жизненный путь предстает для него противоречивым и многогранным. В описании пути употреблено множество сложных слов (по большей части, сложные слова типа «двандва» и «татпуруша») ²¹. Подобное употребление помогает автору сочетать в одной словоформе два противоположных понятия или определения, свести воедино две крайности. Сложные слова в основном «сконцентрированы» в первых двух строфах, описание пути в будущее, можно сказать, перенасыщено ими. Нужно отметить, что в классической санскритской поэзии сложные слова практически не употребляются в лирике, поскольку уменьшают ясность текста. В рассматриваемом стихотворении сложные

²¹ Двандва (dvandva) – сложные слова с копулятивной связью между элементами (два и два); татпуруша (tatpuruṣa) – тип сложных слов, в которых первый элемент – существительное или личное местоимение, второй элемент – существительное, прилагательное или глагол.

слова, возможно, служат для усложнения восприятия текста и тем самым иллюстрируют сложность, многообразие и богатство пути. Таким образом, при помощи стилистического приема Нирале удастся описать многообразие пути минимальными средствами.

Как отмечалось выше, в стихотворении противопоставляются «путь в будущее» и «бесконечный поток». Определения, используемые для будущего пути, подчеркивают его физический характер. Он «пыльный и серый», «протянутый вдаль», «огромный» – характеризуются его цвет, величина, зрительная перспектива. От обычной дороги его отличает только определение «будущий». Слово «path» (путь, дорога, тропа) в хинди может использоваться как в прямом, так и в переносном значении. В одной строке Нирала сочетает определения, применимые для прямого значения слова и для переносного. Материальные характеристики пути явно «перевешивают». В переносном значении обращается внимание на реальные будущие трудности героя, связанные с критикой. Далее путь сравнивается с тонкими нитями, смехом и рекой. Сравнения также обладают двойным смыслом, ведь и обычная дорога может петлять или быть труднопроходимой. Таким образом, дальнейший путь предстает одновременно и как обычная дорога, и как жизненный путь, воображаемый героем. Это «активный» путь, по которому нужно двигаться, препятствия и трудности которого нужно преодолевать, падая – подниматься, бороться. Автор говорит об активной фазе жизни героя, о том времени, когда он мечтал, надеялся, любил и творил.

Однако, для характеристики пути, перед неким началом которого стоит герой сейчас, употреблено всего лишь одно определение – «бесконечный». Это бесконечный поток, не связанный с материальным миром. Его физический характер никак не подчеркивается. Форма глагола, использованная автором в словосочетании «буду плыть в бесконечном потоке», необычная: несовершенное причастие одного глагола сочетается с формой сослагательного наклонения другого смыслового глагола. Употребленный в форме причастия несовершенного вида глагол подчеркивает характеристику потока как реки: глагол «*baḥnā*» значит «течь, струиться; плыть, уноситься течением». Противопоставление потока и «пути в будущее» усиливается. Второй смысловой глагол «*phīnā*», употребленный в конъюнктиве, имеет следующие значения: «бродить; прогуливаться; крутиться, вращаться; возвращаться; изменяться, преобразоваться». Данное словосочетание можно перевести как «будучи плывущим, пусть заверчусь». Герой будет «*плыть, нестись в потоке*». Здесь использовано слово «*pravāḥ*» (поток, течение, русло), которое в первую очередь ассоциируется с рекой. Сам

выбор данного слова, употребленного с послелогом «в», и употребление глагола «плыть, уноситься течением» однозначно противопоставляют поток дороге. Автор говорит о «пассивной» фазе жизни. Герой обретает покой, смиряется со своей дальнейшей судьбой. Нет необходимости преодолевать препятствия и сопротивляться, нужно лишь плыть в потоке. Ассоциация с рекой связывает слово «поток» и с погребальными обрядами, когда после кремации пепел бросают в реку²². Далее происходит ровно то, что описано в заключительной строфе: пепел рассыпается, растворяется, распадается до самых мелких частей, и пропадает всякое представление о форме как таковой. Река играет роль посредника, она присутствует не только в нашем мире, поэтому помогает переправиться в мир иной. То есть в последней строфе стихотворения автор заостряет внимание на том, что дальнейший путь героя не связан с материальным миром. Бесконечный поток поможет завершить трансформацию, стереть «знание о себе», что необходимо для встречи с высшей силой.

Таким образом, в начале стихотворения автор задает характеристики будущего пути героя, в конце – говорит о пути иного рода, подчеркивая отсутствие материальных черт. Поток и путь противопоставляются так же, как и настоящее противопоставляется прошлому, и, как и нынешнее состояние и видение мира героем противопоставляется его состоянию и видению мира в прошлом.

2.4.3. Пространство и время. Движение по стихиям.

Интересно отметить, как происходит движение взгляда в пространстве и времени в данном стихотворении. В первой строфе сначала герой находится в реальном плане, в настоящем («я помню»), далее переносится в зону своих воспоминаний, в прошлое. Начинается движение вперед и вверх («я смотрел против света»). В прошлом взгляд героя был устремлен в будущее, на путь, раскинувшийся вдаль. Пространство расширяется.

Во второй строфе происходит перемена: разум достигает предела видимого пространства и возвращается в исходную точку – «воображение устало». Оно устало, как птица, жаждущая увидеть берег в беспредельном море-океане. В третьей строфе сужение пространства достигает предела: внимание сосредоточивается на листе, в котором уже не осталось былого весеннего трепета. Затем следует расширение пространства и взгляд словно бы вверх: с неба исчезли облака печали. Временной план остается прошлым.

²² *Pravāh-sanskār* – погребальный обряд бросания пепла в реку после кремации.

В четвертой строфе важно отметить появление настоящего, реального плана – «я помню до сих пор». Герой вновь погружается в свои воспоминания. Снова происходит движение от расширения к сужению, движение сверху вниз: рассвет любви, луч которого падали на юность (целый рассвет и отдельный луч). «Глаза рисовали картины счастья» – появляется объем. Тема «рисования» продолжается и в пятой строфе: «двигалась кисть усердия и прозрений». Постепенно создается новый объем, который превращается в «веру, расстелившуюся по миру». Пространство снова расширяется до предела. И тогда стали «появляться новые побегии на дереве желаний» – картина взора расширяется. Дерево желаний предстает как символ вселенной, которая расширяется. Таким образом, задается импульс развитию всего, нет никаких пределов. Происходит движение вширь, соединяются все вертикали и горизонталы. В то же время подчеркивается, что только в таких условиях, когда есть вера и надежды, появляется возможность осуществления самых сокровенных желаний.

Заключительная строфа вначале продолжает линию сужения. Из воспоминаний героя о прошлом читатель резко переносится в настоящее. «Я уже истрепан на ветру» – так продолжается сужение. Затем резко следует расширение пространства и изменение временного плана: «если сорвусь с ветви, то буду плыть в *бесконечном* потоке...» Пространство опять расширяется до всех возможных пределов. Теперь герой смотрит из настоящего в «дальнейшее». Таким образом, в рассматриваемом стихотворении хорошо прослеживается динамика расширения и сужения пространства, изменения движения взгляда, изменения планов реального и нереального, настоящего прошлого.

Кроме того, в стихотворении представлены все стихии природного мира. Так, стихотворение начинается со света, огненной стихии (герой смотрит против света вдаль). Герой очень ясно видит дорогу, таким образом, осуществляется переход к земной стихии. Затем следует плавный переход к водной стихии (дальнейший путь сравнивается с огромной рекой).

Во второй строфе птица в морских просторах ищет землю, то есть представлены две стихии – воды и земли. Далее автор обращается к воздушной стихии, говорит о небе («с неба исчезли облака печали»). Рассвет также связывается с небом, с воздухом. В четвертой строфе, когда автор говорит о Дереве желаний, все пространство, стихии, – все соединяется и простирается вширь. Завершается стихотворение вновь обращением к воздушной («я истрепан *ветрами*») и водной стихиям («буду *плыть* в *бесконечном потоке*»).

Таким образом, в стихотворении представлено несколько временных планов, происходит постоянное движение из одного в другой, при этом, общая направленность движения – в будущее. Движение взгляда по пространству также можно охарактеризовать как динамичное. Пространство непрерывно сужается и расширяется, достигая максимального расширения в конце стихотворения. Кроме, того происходит активное движение и среди природных стихий.

Таким образом, можно сделать следующие *выводы*:

Стихотворение насыщено метафорами и яркими образами, противопоставлениями на разных уровнях. Использование сложных слов и множества сравнений помогает автору показать многогранность будущего пути героя. Сам герой сначала сравнивается с листом, затем полностью с ним отождествляется, что демонстрирует начало перехода, изменение формы. Подбор лексики показывает противопоставление прошлого и настоящего. Глагольные формы и указательные местоимения дальнего плана также подчеркивают деление на прошлое и настоящее. Через глагольные формы осуществляется движение от воспоминаний через настоящее к перспективе «дальнейшего».

Будущий путь, который раньше видел герой перед собой, противопоставляется «бесконечному потоку». С помощью определений и их отсутствия, а также использования определенной лексики, подчеркивается материальность первого пути и нематериальность второго.

В стихотворении представлены все природные стихии, наблюдается последовательное движение от одной к другой. Движение взгляда в пространстве можно назвать динамичным: постоянно сменяются планы, за расширением следует сужение и наоборот.

2.5. Выводы.

Подводя итоги анализа произведений Ниралы, можно сделать вывод о том, какие образы являются ключевыми в его творчестве. Нирала в своих произведениях часто обращается к традиционным образам. Так, например, лотосы и облака, бутоны и пчелы воспринимаются автором как возлюбленные, которые стремятся встретиться друг с другом.

Часто Нирала обращается и к образу капель дождя под созвездием Свати, которые создают в раковинах жемчужины. Нирала наделяет образ дополнительным значением: благодатный дождь появляется только после бури, которая отождествляется

с началом перемен, а жемчуг – это дар болезненных, но необходимых изменений. Более того, жемчужины способны составить целое ожерелье, которое воспринимается как украшение поэзии.

Довольно часто в произведениях Ниралы появляется и образ океана. У этого образа может быть два значения: или океан неведения, непонимания, или океан, представленный в традиционном ключе как символ мирского бытия. Какое бы значение ни было вложено в этот образ, океан всегда связывается в произведениях Ниралы с необходимостью преодоления. Если это океан неведения, то преодолеть его – значит приблизиться к пониманию истины. Если это океан мирского бытия, то его преодоление означает переход в иной мир, коренную трансформацию. Кроме того, океан, как символ мирского бытия, обыденной жизни, противопоставляется вольному небу, символу духовной жизни.

Из образов, связанных с водной стихией, в стихотворениях Ниралы изображаются также озеро, река и поток. Озеро символизирует старую поэзию, также ассоциируется с расцветом жизни, любви и с гармонией. Образ реки больше напоминает образ жизненного пути или океана бытия: он также связывается с преодолением. Для переправы через океан или реку необходимо быть активным, поскольку жизненный путь мыслится Ниралой как полный преград и трудностей, в то время как образ потока связывается с максимальным принятием и смирением: нужно нестись вместе с ним туда, куда он сам течет. Поток – это путь слияния с абсолютным.

Еще один яркий образ в стихотворениях Ниралы – это образ нищего. Лирический герой часто отождествляется с нищим, бедняком. При этом, образ всегда связывается с каким-либо богатством (например, с золотом, см. стихотворение «Памяти Сароджи»). У нищего зачастую уже есть богатство или дар – он обладает любовью. Продолжая тему этого образа, нужно упомянуть и образ сокровища. Его приносит страдание, а, значит, и само страдание воспринимается автором как приобретение. Оно дается кем-то свыше, тем, кого никак нельзя помыслить. Страдание дается как испытание, но, в то же время, и как потенциал новых возможностей. Изначально явление негативное способно связываться в произведениях Ниралы с позитивным последствием: страдание – с сокровищем, а, к примеру, яд – с освобождением.

Образ ветра в произведениях Ниралы также появляется довольно часто. Ветер может ассоциироваться с молодостью и свободой, также он может знаменовать приход весны или, шире, расцвет жизни (если речь идет о ветре, полном аромата, о ветре, раскрывающем бутоны и почки на деревьях). Помимо этого, ветер может быть

символом радикальных перемен, он способен разрушать «оковы обманов», превратиться в бурю, преобразовать все на своем пути. Кроме того, ветер всегда движется куда-то, не стоит на месте, в этом смысле он связан с образом вечного путника. Также ветер может означать жизненные неурядицы и несчастья («я истрепан ветрами»).

В поэзии Ниралы часто появляются и женские образы. Обычно они связаны с благоприятными явлениями. Так, например, встречается образ Уши, богини зари, которая символизирует собой рассвет любви, жизни. Она способна пробудить все вокруг, придать всему цвет. В элегии «Памяти Сароджи» Нирала сравнивал юную девушку с зарей, вновь подарившей лирическому герою любовь и вдохновение. Встречается и образ Ганги, который в отличие от обычного образа реки (преодолимой или непреодолимой), связывается с источником энергии, вдохновения и благодати.

Важно затронуть и тему отношений лирического героя произведений Ниралы с высшей силой. Часто лирический герой ведет с ней разговор, обращаясь на «ты» как к реальному собеседнику. С одной стороны, Нирала постоянно намекает на идеальный характер высшей силы и на материальный – лирического героя, но, с другой стороны, показывая «диалог» между ними, он говорит о том, что бог гораздо ближе людям. Например, в стихотворении «Видение смерти» Нирала демонстрирует, что *шакти*, высшая сила, присутствует всегда в пространстве героя, она пребывает в настоящем моменте. Она способна сделать героя «бедным, несчастным» (снова ассоциация с образом нищего), но если она и лишает героя чего-либо, всегда дает что-то взамен. Герой может быть потерян, может бояться и страдать, а «героиня», шакти, предстает спокойной.

Всевышний в произведениях Ниралы связывается со всеми стихиями, он пребывает одновременно везде и во всем. И хотя встреча с ним должна произойти только «в конце», путь героя уже изначально связывается с этой встречей (в стихотворении «Пусть встретится...» жизненный путь героя в первой же строфе сравнивается с рекой, в последней строфе герой сливается с абсолютным в потоке).

Также Нирала часто говорит и о значении поэзии. Поэзия для него – синоним жизни, так же как и песнь. Сотворить песнь – то же самое, что дать основания для жизни. Возможность творить – это дар свыше. Поэзия, пение, музыка – возможность проявить свой дар. Сама идея «звучания» оказывается для Ниралы крайне важной: он сам творит поэзию; «ветер носится с песнями»; Сароджа сравнивается с песней его

жизни, с животворящей поэзией; он обращается и к высшей силе, чтобы она сотворила песни, спела неспетое.

Наряду с такими темами Нирала в своих произведениях выражает открытый протест обществу, обличает общественные пороки, пытается бороться с предрассудками. Так, он против бездумного выполнения ритуалов, против браков без любви, против традиционных устоев. Он возмущается и негодует, выступает против общественных установлений, а также против своей собственной судьбы, он жаждет побороть судьбу. Нирала выражает недовольство и по поводу вначале неудачно складывавшейся карьеры писателя, обличает редакторов, которые не оценили его произведения.

Глава 3. Анализ произведений Дж.Ш. Прасада

Нирала и Прасад зачастую используют одни те же образы (в том числе, и в символическом употреблении). Оба поэта обращаются и к традиционным художественным образам, и к образам новым. Однако сходные образы могут отличаться по семантическому наполнению и функционированию, могут приобретать различную окраску ввиду различных творческих установок и подходов авторов.

Данная глава посвящена анализу наиболее показательных произведений Джайшанкара Прасада, вошедших в сборник «Волна (1933)». Стихотворения Дж.Ш. Прасада рассматриваются в том же ключе, что и произведения С.Т. Ниралы, то есть анализируются верхний и средний уровни произведений, рассматриваются различные аспекты функционирования образов и мотивов.

3.1. Анализ стихотворения «В тот день, когда на жизненном пути...»

В тот день, когда на жизненном пути,
нищий забрел в этот город рядом,
в руках дрожащих у него - разбитая для подаяний чаша,
на устах - мольба о милостыне.

В тот день, когда на жизненном пути,
глаза людей взалкали,
сами стали просить,

вышла из берегов река и возжелала
отдать свое накопленное богатство.

В тот день, когда на жизненном пути,
распустились лепестки цветов,
глаза обрадовались;
но сердца не удержали подол, подставленный под дождь милостыни,
души опечалились.

В тот день, когда на жизненном пути,
наполнял сок ту разбитую чашу
и силой не вмещался;
сам, удивленный, не мог понять,
где спрятан был такой сладостный.

В тот день, когда на жизненном пути,
проливается благой дождь счастья,
тогда на колючках - жемчуг,
который, плача, собирает надежда,
решив, что это – её богатство [Lahar 1933, P.14].

Стихотворение состоит из пяти строф с рефреном «в тот день, когда на жизненном пути». Начать анализ необходимо с **общего литературоведческого комментирования**. В стихотворении речь идет о том, что в незнакомый город приходит один нищий с разбитой чашей для подаяния, чтобы просить милостыню. Образ нищего ассоциирован с нестабильностью: чаша разбита, руки трясутся. Он приходит просить, но даже если ему что-то дадут, он не сможет ничего удержать.

Во второй строфе говорится о том, что когда он приходит в город, люди вдруг понимают, что им нужно. Просить приходит нищий, но вслед за ним начинают просить все остальные. Как только это происходит, разливается поток, река, готовая отдать «все накопленное богатство». В третьей строфе показано, как люди радуются, начинают шутить, но они оказываются не в состоянии удержать доставшееся богатство. Их радость сменяется обеспокоенностью, и вместо того, чтобы чувствовать себя «разбогатевшими», они чувствуют себя опустошенными и обокраденными.

В четвертой строфе происходит нечто странное: разбитую чашу заполняет сок (используется слово «gasa»), он даже не может в неё вместиться. Этот сок сам не понимает, где же он, такой ароматный, был спрятан до сего времени.

В последней строфе говорится о том, что «когда идет благостный дождь, даже колючки надевают жемчуга, которые и собирает надежда, понимая, что обрела свое богатство». Надежда собирает не все капли дождя, а лишь появившиеся из-за него жемчужины на колючках, собирать их больно, оттого она и плачет. Тем самым Прасад говорит, что невозможно собрать все богатство, которое дается свыше, можно обрести лишь то, что дается через страдание. Невозможно получить, не отдав ничего взамен. Если что-то обрести случайно и постоянно желать больше и больше, то можно лишиться душевного равновесия, потерять покой.

3.1.1. Семантическая композиция

Обратимся теперь к рассмотрению **мотивов** стихотворения:

Первая строфа	«Взяв» (le), «пришел» (ā pahučā thā)
Вторая строфа	«Взалкали» (lalcāi), «пришли просить» (māgne ko āi), «разлилась» (uphnī), «заспешила отдать» (akulāi)
Третья строфа	«Раскрыли» (kholī), «начали шутить» (ṭhiṭholī karne lagī), «не удержали» (na samhāli), «стали чувствовать себя ограбленными» (luṭne lage)
Четвертая строфа	«Наполнял» (bhar ātā thā), «не вмещался» (na samātā thā), «не мог понять» (samajh na pātā), «был спрятан» (chipā thā)
Пятая строфа	«Бывал» (hotī), «надели» (pahnā), «собирала» (baṭor rahī thī), «поняв» (samajh), «досталось» (milā)

В первой строфе действие выражено плюсквамперфектом. В строфе всего две глагольных формы: абсолютив «взяв» и плюсквамперфект «пришел». Задается временная отнесенность к прежде происшедшему. По сравнению с остальными строфами действий в первой строфе крайне мало (в каждой строфе в среднем по четыре глагольных формы). Рефрен в начале стихотворения задает вполне конкретный план: «в *тот* день...». В строфе конкретный план поддерживается с помощью указательного местоимения ближнего плана, относящегося к слову «город»: «в *этом* неизвестный, близкий город». Обращает на себя внимание и характеристика нищего, на которую отводится целых два стиха, что также делает сам образ довольно конкретным. Само слово «нищий» вынесено в самый конец строфы, поэтому можно сказать, что именно на него приходится основной акцент. Единственная финитная форма глагола также в

последнем стихе. Таким образом, первая строфа вводит читателя в конкретный, внешний план и в план некоего прошлого, действия в котором уже совершены.

Во второй строфе есть несколько форм глаголов, все они употреблены в претерите, поэтому отнесенность к «предшествующему» прошлому отсутствует. Очевиден полный параллелизм синтаксической структуры строфы: претерит первого стиха (причастие совершенное «взлкали») совпадает с претеритом в третьем (причастие совершенное «разлилась»), а конструкция с инфинитивом второго стиха («пришли просить») повторяется полностью в четвертом («заспешила отдать»). Подобный параллелизм конструкции придает более яркий смысловой контраст всей строфе. Люди таким образом противопоставляются реке, потоку. Люди возжелали, захотели обрести что-то и пришли просить себе, а река, напротив, перелилась через край и заспешила отдать свое богатство. Таким образом, во второй строфе происходит постепенный переход из области конкретного в область более абстрактного, внешний план сменяется на внутренний.

В третьей строфе продолжают использоваться глаголы в претерите. Каждый стих является законченным предложением, имеет свой субъект и предикат. Все субъекты во множественном числе. Продолжается тема предыдущей строфы, то есть речь идет о людях. Кроме того, здесь также повторяется параллелизм синтаксических конструкций, как и во второй строфе. Претерит в первом стихе («раскрыли») совпадает с претеритом в третьем («не удержали»), начинательная конструкция с глаголом «lagñā» в претерите из второго стиха («начали шутить») – с такой же конструкцией в стихе четвертом («стали чувствовать себя ограбленными»). И снова наблюдается контраст: люди обрадовались (полученному богатству), начали шутить, но их сердца не удержали подола, подставленного под подаяния, а души ощутили себя ограбленными. Таким образом, автор показывает яркое противопоставление внешней радости и внутреннего разочарования, чувства опустошения.

Полный параллелизм синтаксических конструкций во второй и третьей строфах, единство темы, уход от конкретного плана к более общему, от внешнего к внутреннему плану после первой строфы, – это все объединяет вторую и третью строфы.

Глагольные формы четвертой строфы стоят в прошедшем общем времени. В данной строфе деятель всего один (по аналогии с первой строфой), а глагольных форм – четыре (совпадает со средним количеством глаголов в строфах стихотворения). Здесь есть отсылка к первой строфе – упоминание о разбитой чаше. Однако образ нищего больше не появляется в стихотворении. Главным действующим «героем» в строфе

становится сок, который заполняет непригодную, казалось бы, для подношений чашу и даже не может в неё вместиться. Два глагола из первых двух стихов (наполнять/наполняться, вмещать/вмещаться) конверсивные, то есть могут быть и переходными, и непереходными. Поскольку иной субъект действия отсутствует, следует предположить, что действие совершает сам сок, чему можно найти подтверждение в третьем стихе («сам, удивленный, не понимал» – однозначно ясен субъект действия).

Таким образом, видно что наиболее сильное сходство в отношении синтаксических конструкций у второй и третьей строфы. Первая и четвертая строфы связывает образ разбитой чаши. Заключительная строфа на фоне остальных выглядит более насыщенной: в ней использована одна форма прошедшего общего времени (с опущенной связкой), а также претерит, форма прошедшего продолженного времени, абсолютив и еще один претерит. В данной строфе сконцентрировано наибольшее количество мотивов во всем стихотворении, причем, все формы разные. Таким образом, Прасад создает определенный стилистический эффект: нарушается уже привычная читателю структура произведения, его монотонность, происходит разрушение читательских ожиданий. Поэту удастся обратить особое внимание читателей на содержание строфы.

Важным будет остановиться подробнее и на рефрене, который повторяется перед каждой строфой стихотворения («в тот день, когда на жизненном пути...»). Правила образования сложноподчиненных предложений хинди подразумевают вторую часть в подобных конструкциях, наличие главного предложения и придаточного. В данном стихотворении придаточное есть, а главное отсутствует (впрочем, лишь по формальному признаку: отсутствует союзное слово «тогда»). Опущение союзных слов характерно в большей степени для разговорного языка, возможно, тем самым автор придает стихотворению разговорную интонацию. В то же время можно попытаться вставить пропущенное «тогда» и завершить конструкцию сложного предложения. Не удастся это сделать в первой строфе, которая представляет собой простое распространенное предложение, в котором лишь одно сказуемое. Во второй строфе два субъекта, соответственно построить сложноподчиненное предложение будет легко. Восстановить конструкцию можно таким образом: «в тот день, когда на жизненном пути встали глаза людей, сами устремились что-то просить, [тогда] разлилась сладостная река и заторопилась отдать свое накопленное богатство». То же самое можно проделать и в третьей строфе. Однако в третьей строфе в каждом стихе свой собственный субъект действия: цветы, глаза, сердца и души. Поэтому союзное слово

можно вставить после любого из стихов. На помощь могут прийти знаки препинания: после второго стиха точка с запятой отделяет последующие два стиха. Получаем следующее: «в тот день, когда на жизненном пути цветы раскрыли лепестки, сердца начали шутить; [*тогда*] сердца не удержали подол, подставленный под дождь подаяний, опечаленные души почувствовали себя ограбленными».

В четвертой строфе деятель один, все действия совершаются им (сок наполнял, не вмещался, не понимал, был спрятан). Первые два стиха от последующих вновь отделяет точка с запятой, следовательно, логичнее всего поставить пропущенный союз именно после второго стиха. «В тот день, когда на жизненном пути наполнял сок разбитую чашу, даже силой не вмещался в неё; [*тогда*], сам удивленный, не мог понять, где же был спрятан такой ароматный?».

В заключительной строфе сначала невозможно найти место для союза. Здесь всего три деятеля, но в состав строфы входит еще одно сложноподчиненное предложение. «Колючки надели жемчуг, который собирала надежда» – на стыке второго и третьего стихов вставить союз не удастся, равно как и на стыке следующих: «который собирала плача / надежда, поняв, что обрела свое богатство». Однако в первых двух стихах есть резкое переключение временных планов: «в тот день, когда на жизненном пути *шел* благой дождь счастья, колючки *надели* жемчуг». Смена временных планов (прошедшее общее и претерит) является своеобразным сигналом того, что опущенное союзное слово может стоять именно на их стыке. Таким образом, если вставить союз после первого стиха, получится законченная синтагма: «в тот день, когда на жизненном пути шел благой дождь счастья, [*тогда*] колючки надели жемчуг, который собирает, плача, надежда...».

Можно сделать вывод, что среди всех строф данного стихотворения заключительная строфа наиболее «нестандартная» по стилистике и грамматике. В её состав входит еще одно сложноподчиненное предложение с придаточным определительным. Нигде в стихотворении не найти соотносительного союзного слова «тогда», возможно, оно намеренно опущено автором, чтобы придать стихотворению разговорную интонацию. Несмотря на это, союзное слово может быть легко восстановлено. Пропуск особенно заметен в заключительной строфе из-за резкой смены временных планов. Таким образом, можно говорить о том, что довольно ровный ритм стихотворения ускоряется к последней строфе, тем самым акцентируется внимание на образе «надежды».

Говоря об **эмоциональной окраске** стихотворения, необходимо упомянуть, что в нем часто повторяется эпитет «madhu» (сладкий, вкусный, медовый; мед, нектар): он характеризует и просьбу нищего о милостыне, и разливающийся поток, стремящийся отдать свое богатство, и сок, который наполняет разбитую чашу, и благостный дождь, который проливается и дарит жемчужины колючкам. Словно бы все в мире проникнуто сладостью, которая недоступна людям.

3.1.2. Ключевые образы

Теперь обратимся к ключевым **образам** стихотворения. Образ нищего упоминается лишь в первой строфе. Его можно интерпретировать как надежду, которая пришла к людям. Данная метафора (надежда как нищий) распространяется не на одну строфу, а на все стихотворение. Надежда «принесла разбитую чашу», чем изначально постулировано то, что она ничего не может удержать. Она вдохновила собой всех, — тогда и разлилась сладостная река. Она, робко просившая милостыни и даже неготовая её получить, собирающая жемчужины с острых колючек, оказывается способной обрести «богатство» и радоваться ему.

Люди, которые символизируют в стихотворении различные стремления, ухватились за надежду и устремились просить больше и больше. Все, что касается людей, представлено через «глаза» (слово встречается два раза во второй и третьей строфах), также через слова «сердца» и «души» — все они употреблены во множественном числе. Глаза традиционно сравниваются с лепестками цветов, поэтому сочетание этих двух образов в третьей строфе («цветы раскрыли лепестки, глаза стали шутить») не случайно: раскрытые лепестки цветов символизируют раскрытые глаза. В третьей строфе по вертикали выстраивается ряд «глаза-сердце-душа» (слово «man» в данном случае интерпретируем как «душа»), который также является традиционным. Люди не справились с тем, что им досталось, с тем, что они сами так жаждали обрести. Несмотря на то, что они обретают желанное, они не способны удержать подолы, подставленные под милостыню, в то время как разбитая чаша, непригодная для милостыни, переполняется соком. В заключительной строфе речь идет о том, что лишь надежда понимает: не нужно подставлять подол для подаяний, не стоит пытаться ухватить больше и не нужно ждать, что все достанется безусловно и сразу. Обрести что-то можно лишь путем страданий.

Для стихотворения характерно противопоставление нищего (то есть надежды) и чаяний всех остальных людей (то есть человеческих стремлений и желаний), противопоставление нищего и богатства. Нищий приходит просить, он беден, но в

стихотворении, как уже говорилось выше, сам образ упоминается лишь один раз. В качестве противопоставления образу нищего слова «богатство» и «сок» (как символ богатства, ведь он заполняет чашу для подаяний) упомянуты почти в каждой строфе.

Интересно обратиться и к образу жемчуга, который также символизирует богатство. Как и в произведениях Ниралы, жемчуг в стихах Прасада появляется в основном после «благодатного дождя» (отметим, что образ этот традиционный, считается, что жемчужины появляются в раковинах после того, как прольется осенний дождь под созвездием Свати). Кроме того, как и у Ниралы, образование жемчуга связывается не только с дождем, но и со страданием (у Ниралы в стихотворении «К другу» жемчуг появлялся лишь после разрушительной бури, у Прасада он тоже появляется не сразу, а чтобы собрать его, — нужно преодолеть боль). Однако в данном стихотворении, образование жемчуга происходит неправильным, нетрадиционным путем. Проходит благодатный дождь, и жемчужины появляются на колючках. Функционирование традиционного образа нарушается, соответственно, нарушаются и читательские ожидания. Таким образом, заключительная строфа нарушает монотонную структуру произведения на нескольких уровнях: на уровне синтаксиса, а также на идейно-образном уровне.

В стихотворении есть еще один значимый образ, который очень часто встречается в произведениях Прасада — это образ жизненного пути. Все, что описывается в стихотворении, произошло в какой-то день жизни. Как упоминалось выше, из первой строфы можно заключить поначалу, что речь идет о конкретном времени и месте, но постепенно становится понятно, что это стихотворение-метафора. Все это происходило не когда и с кем-то, а происходит в каждой жизни, с каждым. Стихотворение описывает жизненный путь в целом. Он представляется полным и радости, и разочарования, и сладости, и боли, и просьб, и благодарности. Главное — не желать больше, чем потребно. В этом смысле образ, раскрытый в произведении Прасада, представляется похожим на образ, возникающий в стихотворениях Ниралы. Оба поэта обращают внимание на сложность, многогранность, насыщенность пути, конечно, используя при этом свои авторские средства. Таким образом, стихотворение Прасада можно интерпретировать объемно: это и метафора о надежде, и метафора о трудностях жизненного пути, и метафора, говорящая о тщете людской неисчерпаемой корысти.

3.2. Анализ стихотворения «Пусть ночь бдит неустанно!»

Пусть ночь бдит неустанно!
 На этой земле все пусть уснут,
 Пусть ничего не происходит в этом покое.
 Дороги в зелени пускай уснут,
 и на ветвях засыпают цветы,
 Сонные звезды пусть растворятся в неге!
 Пусть весенний ветер-путник замирает,
 ускользнув тихонько из бутона,
 и создав тишину безмолвного покоя.
 Те, что спрятаны в груди,
 пусть спят, пока нет сердца,
 для их снов пусть не придет рассвет [Lahar 1933, P.28].

3.2.1. Семантическая композиция. Образы.

В стихотворении четыре строфы и отдельный вступительный стих. Начнем анализ с рассмотрения семантической композиции стихотворения и структуры **образов**:

Первый стих	«Ночь» (rāt)
Первая строфа	«Земля» (bhūtal), «бездействие» (nirīhtā), «поддержка» (sambal), «разговор» (bāt)
Вторая строфа	«Дороги» (path), «зелень» (hariyālī), «цветы» (suman), «ветка» (dālī), «линия звезд» (nakhat-pāt)
Третья строфа	«Спокойствие» (praśānti), «безмолвие» (maun), «побег» (kislay), «путник» (panthī), «ветер с гор Малая» (malay-vāt)
Четвертая строфа	«Грудь» (vakṣasthal), «сердце» (hrday), «отсутствие» (abhāv), «сны» (sapno), «рассвет» (prāt)

В первых трех строфах заметен акцент на описании явлений внешнего мира. «Пусть все уснут на этой земле, и не будет никаких разговоров» (или: пусть ничего не происходит) – речь идет о людях. Автор говорит о том, что должна прекратиться всякая деятельность людей, они должны уснуть, должна прекратиться и речь. Представлен максимально широкий и общий план. В первой строфе есть отсылка к теме пути: «взяв в пропитание бесстрашие, пусть ничего не движется». Здесь употреблено слово «sambal», первое значение которого – «продукты в дорогу» (также есть значения средства, ресурсы; помощь, поддержка). «Пусть заснут дороги, цветы и звезды» – вторая строфа начинается с детализации и приближения, далее следует взгляд вокруг, затем вниз, еще большее приближение и взгляд на небо, навверх, то есть расширение

представляемого пространства. Во второй строфе говорится о том, что заснуть должны пути. Они должны исчезнуть, слиться с окружающим пространством: «пусть уснут дороги в зелени». То есть исчезает сама возможность двигаться куда-либо (в первой строфе заснули люди – путники, а теперь и пути для них). Засыпают и цветы – значит, исчезает аромат. Засыпают звезды, прекращают свое движение – тогда останавливается и само время.

В третьей строфе говорится о ветре-путнике. Здесь снова следует расширение пространства: «создавая тишину безмолвного покоя...». Везде должен исчезнуть звук. Затем следует детализация, сужение: «ускользнув тихонько из бутона, пусть остановится весенний ветер-путник». Ветер-путник, который преодолевает пространство, создает повсюду тишину – единственный субъект действия в данной строфе. Продолжается тема пути, заданная в первой строфе. Кроме того, образ ветра традиционно связывается с дыханием, поэтому здесь может идти речь об остановке дыхания. Таким образом, проводя общую линию «остановок», можно сказать, что сначала должна прекратиться речь и всякая деятельность, затем зрение, обоняние, время (!), звук и слух и, наконец, дыхание. «Отключение» способности слышать и остановка дыхания являются конечными стадиями самопогружения. Таким образом, Прасад показывает, как прекращается всякая деятельность и восприятие, что, возможно, является символическим изображением йогического пути.

Последняя строфа резко отличается от всех остальных. Здесь заметен переход к внутреннему плану, интериоризация, сужение пространства («в груди»). В некотором смысле это строфа-загадка, поскольку субъект действия не обозначен, не называется прямо. Есть только один намек – наличие указательного и соотносительного местоимений: «*те, что* спрятаны в груди, пусть спят, пока сердца нет, *их* снов пусть не наступит рассвет». Использование множественного числа наводит на мысль о том, что это могут быть чувства. «Пусть не наступит рассвет для их снов» может означать: пусть чувства спят вечно, не просыпаясь, не изменяясь, и пусть они никак не трогают сердце.

Таким образом, если предположить, что в начале стихотворения есть фигура внешнего наблюдателя, в качестве которого выступает сама ночь, то видно, что общее движение – интериоризация, то есть от внешнего к внутреннему. Основной лейтмотив – пускай все уснет, успокоится, замолкнет. Пускай ничего не мешает пристальному и безмолвному созерцанию как вовне, так и внутри. Лишь ночь не должна спать, а должна следить за тем, чтобы все пребывало во сне. То, что все засыпает ночью, –

привычно и естественно. Но смысл заложен в том, чтобы уснули наконец чувства, «спрятанные в груди» и более никогда не просыпались.

3.2.2. Эмоциональная окраска

Первый стих	«Пристально» (apalak)
Первая строфа	<i>Определения отсутствуют</i>
Вторая строфа	«Ленивый» (alas), «сонный» (unīdī)
Третья строфа	«Беззвучный» (nīḡav), «тихонько» (cupke)
Четвертая строфа	<i>Определения отсутствуют</i>

Как можно заметить, в стихотворении содержится крайне мало эпитетов. Одно из немногочисленных определений относится к ночи. Она должна смотреть пристально, не смыкая «глаз», чтобы увидеть все происходящие трансформации, чтобы «стеречь» всеобщий сон. Н.А. Вишневская отмечает, что здесь обыгрывается символический образ безвекового глаза, который восходит к представлению буддистов и индуистов о «внутреннем оке», мистическом прозрении, постижении истины, недоступной «реальному» глазу. «Безвековые глаза» – это немигающие глаза, как бы невидящие окружающий мир и обращенные вовнутрь, в глубину души [Вишневская 2013, С.156].

Помимо того, два определения относятся к словосочетанию «звездная линия»: «пусть сонный ряд звезд будет ленивым», то есть пусть он не двигается, замрет. Если же ряд звезд замирает, это значит, что прекращается ход времени, следовательно, замирает абсолютно все.

Еще два определения относятся к третьей строфе, где речь идет о ветре (или о дыхании на символическом уровне). Ветер должен создать «тишину беззвучного покоя», то есть вокруг должны прекратиться любые звуки. Ветер сам тоже должен остановиться, что означает остановку и звуков, и движения, то есть также подразумевает остановку самого хода времени. Когда все успокаивается снаружи, начинается процесс внутреннего созерцания и остановки внутренних процессов.

Как и Нирала, Прасад в своих стихах тоже обращается к образу ветра, причем, довольно часто к традиционному образу ветра – ветра с гор Малая. Считается, что этот ветер приходит весной с юга Индии и приносит с собой аромат сандала. Это нежный, полный аромата ветер, который символизирует приход весны. И в сборнике «Волна», и в других произведениях (в поэме «Камаяни», в частности) Прасад использует этот традиционный образ. В рассматриваемом стихотворении ветер создает тишину, покой.

В некоторых произведениях Ниралы из сборника «Анамика» образ ветра функционирует также, то есть традиционно. Он связывается с началом весеннего сезона, расцветом, возлюбленной. Так, например: «Первые раскрытые бутоны на

обнаженных телах стеблей дрожат от прикосновений первого весеннего ветерка» (стихотворение «Возлюбленная») [Anāmikā 1937, P.14]; «пленительно звенят твои ножные браслеты, ты сияешь в полном убранстве, аромат кудрей приносит сладостный ветерок с Малая, утомленная в пути, ты засыпаешь в воспоминаниях об уснувшем возлюбленном» стихотворение «Возлюбленной» [Anāmikā 1937, P.40]; «несравненная весна, склонила голову, сегодня появился первый цветок лотоса, смотрит прекрасный, исполненный тайны, и веет ветер, одетый в благоухание» (стихотворение «Дар») [Anāmikā 1937, P.26]. Однако далеко не всегда ветер воспринимается исключительно как благодатная сила, несущая ароматы весны. У Ниралы ветер может превращаться в бурю, разрушать все на своем пути.

В произведениях Прасада, напротив, речь чаще идет о весеннем ароматном ветре. Так, например: «Дрожащие волны весеннего ветерка с гор Малая придут, поцелуй принесут и разбудят душу и глаза лотоса» (стихотворение «Это забытое время года вернулось на пару дней») [Lahar 1933, P.36]; «тихонько приходит ветер с гор Малая, любовь облаков снов» (стихотворение «Темнота черных глаз...») [Pratinidhi kavitaē~2004, P.42]; «...в каждой частице будет дрожь, а в душе будет аромат сандала, принесенный весенним ветром с Малая» (стихотворение «В глубине моих глаз») [Lahar 1933, P.25]; «в лучах смыкаются теперь все звезды тьмы глаз, веет приятный ветер с гор Малая, пробудись теперь, рассвет жизни!» (стихотворение «Пробудись, рассвет жизни») [Lahar 1933, P.21]; «Когда усталая, беспокойная мысль ищет минуты для сна, я – ветер с гор Малая, о сердце!» (поэма «Камаyani») [Pratinidhi kavitaē~2004, P.52] и т.д.

3.2.3. Мотивы

Первый стих	«Пусть бдит» (<i>jagtī ho</i>)
Первая строфа	«Пусть уснут» (<i>soe ho</i>), «пусть не идет» (<i>caltī na ho</i>)
Вторая строфа	«Пусть уснут» (<i>soye ho</i>), «пусть спят» (<i>so rahe ho</i>), «пусть будет» (<i>ho</i>)
Третья строфа	«Создав» (<i>banā</i>), «ускользнув» (<i>bichal</i>), «пробившийся» (<i>chanā</i>), «пусть замрет» (<i>thaktā ho</i>)
Четвертая строфа	«Спрятанные» (<i>chipe hue</i>), «пусть спят» (<i>sote ho</i>), «взяв» (<i>lie</i>), «не наступит» (<i>na ho</i>)

Интересным в данном стихотворении представляется анализ глагольных форм. Из 12-ти форм, которые есть в стихотворении, целых восемь употреблены в сослагательном наклонении. Две формы из них – совершенного вида (пусть уснут), четыре – несовершенного (пусть не идет, пусть замрет, пусть спят), одна – продолженного вида (пусть засыпают цветы). Глагол «спать» употребляется довольно

часто: как минимум одна форма есть в каждой строфе, кроме третьей. Во второй строфе встречаются две формы этого глагола в сослагательном наклонении: с причастием совершенным и с причастием продолженным:

Стих/строфа	1	2	3	4
1	soe hō	soye hō	<i>banā</i>	chipe hue
2	-	so rahe hō	<i>Bichal, chanā [huā]</i>	sote hō, lie
3	<i>caltī na ho</i>	<i>ho</i>	<i>thaktā ho</i>	<i>na ho</i>

В первом стихе первой строфы и в первом стихе второй строфы употреблены одни и те же глагольные формы – сослагательное наклонение с причастием совершенным («*пусть будут уснувшими*»). Кроме того, очевиден полный параллелизм синтаксической конструкции данных стихов: «*пусть все уснут на этой земле*» – «*пусть дороги уснут в зелени*» (*sab soe hõ is bhūtal mẽ – path soye hõ hariyālī mẽ*). Более того, только первые две строфы объединяет общее строение рифмы (AAB-AAB). Во втором стихе первой строфы глагольная форма отсутствует, в то время как во втором стихе второй строфы используется единственная в стихотворении форма сослагательного наклонения с причастием продолженным. «*Пусть цветы засыпают*» – возможно, тем самым подчеркивается процессуальность действия. Таким образом, можно сделать вывод, что первая и вторая строфы похожи по строению друг на друга.

Важно отметить, что тема пути поддерживается и на уровне мотивов. Так, в первой строфе употреблена форма от глагола *calnā* – «идти, двигаться». Буквально перевести эту строку можно таким образом: «*пусть не идет никакой разговор*», то есть пусть ничего не происходит. И в буквальном смысле, и на идиоматическом уровне подразумевается полная остановка.

В третьей строфе о ветре говорится: «*пусть замрет*». В отличие от других строф стихотворения, где часто используется глагол «спать», здесь используется глагол *thaknā*, который имеет следующие значения: «*уставать, утомляться; слабеть; прекращаться, останавливаться, замирать*». На действия ветра-путника отведена целая строфа, чувствуется определенный акцент. Прасад снова обращается к традиционному образу ветра с Малайских гор. Он подчеркивает, что это ветер-путник, и выбор данного глагола также усиливает тему пути. Автор говорит: «*пусть ветер устанет, пусть остановится, замедлит свой ход*», тем самым подчеркивая, что он преодолел длинный путь. Кроме того, в третьей строфе ветер является единственным субъектом действия, все глагольные формы относятся к нему. Возможно, изменение структуры строфы и

подразумевает то, что остановка слухового восприятия и дыхания – самые сложные, конечные стадии медитативного процесса.

В последней строфе заметен грамматический и стилистический контраст с остальными строфами стихотворения: это единственная строфа, в которой содержится сложноподчиненное предложение. В то же время, субъект действия опущен (и, видимо, неслучайно). Вновь используется форма глагола «спать», но здесь это форма сослагательного наклонения с причастием несовершенным («пусть спят»). Нарушение привычной структуры и опущение субъекта может здесь нести смысловую нагрузку. Общее движение в стихотворении, как мы видели, – от внешнего к внутреннему. Возможно, именно поэтому изменяется структура в третьей строфе, и по этой же причине изменяется структура заключительной строфы.

В стихотворении подробно описывается, каким образом все должно уснуть (в видовом отношении). Получается, что хотя все и должно замереть, остановиться и прекратить всякое движение, «действуют» в стихотворении именно глаголы, даже засыпать и замирать все должно по-разному. Прасад, затрагивая в стихотворении тему пути на разных уровнях, подспудно говорит о пути ином – о пути медитативного самосозерцания, то есть о йогическом пути. Для продвижения по такому пути должно совершаться движение абсолютно иного рода, которое выглядит извне как полная остановка движения и восприятия внешнего мира.

3.3. Анализ стихотворения «Видел ли ты где-нибудь того, кто любит меня?»

Видел ли ты где-нибудь того, кто любит меня?

Кто, поселившись в моих глазах, проливается слезами?

Того, кто наполнит пустой океан,

зажжет огонь в пустом небе,

растопит сердце, подобно золоту,

омоет вечер жизни?

Того, кто боится меня,

прячась в густом тумане,

в самом тепле жизни,

в легких частицах ночной тьмы?

Кто в своих безжалостных играх
вечно видит счастливые сны –
Разве дрогнул теперь он,
Глядя на умирающего в молчании? [Lahar 1933, P.34]

3.3.1. Семантическая композиция. Мотивы

Начнем анализ стихотворения с рассмотрения мотивов:

Первая строфа	«Видел» (dekhā hai), «любящего» (<i>pyār karnevāle ko</i>), «придя» (ākār), «став» (ban), «проливающегося» (<i>ḍharnevāle ko</i>)
Вторая строфа	«Зажигая» (jalākar), «растопив» (galākar), «омыв» (nahlākar), «наполняющего» (<i>bharnevāle ko</i>)
Третья строфа	«Спрятавшись» (chip), «боящегося» (<i>ḍarnevāle ko</i>)
Четвертая строфа	«продолжал смотреть» (dekhtā rahā), «начал дрожать» (kaṛne lagā hai), «увидев» (dekh), «умирающего» (<i>marnevāle ko</i>)

В стихотворении четыре строфы. В первой строфе автор обращается к некому воображаемому собеседнику на «ты»: «Видел ли ты где-либо любящего меня?» Соответственно, в стихотворении три лица: «ты», «я» и некто третий. Вопрос «видел ли ты того, кто...?» объединяет первые три строфы: «видел ли того, кто любит меня?», «того, кто наполняет пустой океан?», «того, кто боится меня?». Сам вопрос и обращение на «ты» более не повторяются. В первых трех строфах лирический герой через обращение к кому-то показывает, характеризует «третьего персонажа». Глагол «видеть» употреблен по отношению к «tum» («ты видел?»). «Третий персонаж» определяется через конструкцию глагола с адъективирующим формантом –vālā, который образует из глагола определение (дословно: тот, кто нечто делает, делающий). «Видел ли ты: любящего, проливающегося, наполняющего, испугавшегося?» Автор не использует для третьего персонажа никакого указательного или личного местоимения в первых трех строфах.

В четвертой строфе конструкция меняется: к «третьему персонажу» относятся финитные глаголы, в то время как глагол с формантом –vālā меняет свой субъект, тем самым устанавливается взаимоотношение между «третьим персонажем» и лирическим героем. В четвертой строфе снова используется глагол «видеть», но субъектом становится «он», тот самый третий (использовано сложноподчиненное предложение с придаточным определительным): «*тот, что смотрел и смотрел счастливые сны в своих жестоких играх, разве он задрожал сегодня, увидев молча умирающего?*» В первый раз по отношению к «нему» употреблено указательное местоимение. Говорится, что этот

некто третий постоянно смотрел счастливые сны. Здесь употреблена форма длительного типа действия глагола «видеть» в совершенном виде. Теперь же он смотрит на кого-то, и, возможно, на самого лирического героя. Конструкция с формантом –vālā в заключительной строфе относится не к третьему персонажу, не к «нему», а, скорее всего, к лирическому герою, «я» стихотворения. Таким образом, лирический герой и «третий персонаж» словно бы меняются местами.

Несмотря на повторение конструкции в стихотворении, действия третьего персонажа можно назвать разнообразными. Он активен и в восприятии лирического героя связан с действиями. Особенно ярко это демонстрирует вторая строфа, в которой содержится три формы абсолютива и один глагол с формантом –vālā. В третьей строфе подчеркивается его присутствие повсюду: и во тьме, и в «теплоте этого мира», и даже в тумане. С другой стороны, несмотря на то, что третий персонаж очень деятелен в восприятии лирического героя, в первых трех строфах для описания его действий используются лишь формы абсолютива и формы с показателем –vālā. Четвертая строфа, меняя угол зрения, добавляет и несколько других форм: длительного типа действия, начинательной конструкции с глаголом *lagnā* в перфекте, еще одного абсолютива. Лирический герой представлен крайне пассивно: чаще он выступает как объект действия. Сам лирический герой, «я» стихотворения, не совершает никаких действий. Однако единственное действие, где «я» выступает субъектом все же есть, но лишь в заключительной строфе. «Разве он задрожал теперь, увидев *умирающего молча?*» – скорее всего, «умирающий молча» относится именно к местоимению первого лица. Получается, что удел лирического героя – умирать в полном молчании, более он не совершает никаких действий. С другой стороны, он полностью уподобляется третьему, сливается с ним.

Таким образом, «третий персонаж» активен и совершает разнообразные действия. «Он» определяется через конструкцию с формантом –vālā в трех строфах стихотворения. Лирический герой же пассивен, но в четвертой строфе для него используется точно такая же конструкция. В грамматическом отношении «я» становится таким же, как «он», третий персонаж, занимает место лирического героя. И если в начале стихотворения автор спрашивал «видел ли ты его?», то в конце угол зрения меняется: «увидев [меня], умирающего, разве задрожал он?». «Он» становится наблюдателем за «я», а «я» полностью уподобляется ему.

3.3.2. Образы и эмоциональная окраска

Теперь обратимся к анализу **образов и эмоциональной** картины стихотворения:

Первая строфа	«Слезы» (āsū), «глаза» (ākho~me~)
Вторая строфа	«Небо» (nabh), «огонь» (āg), «сердце» (hrday), «вечер жизни» (jīvan sandhyā), «океан» (jaladhi)
Третья строфа	«Ночь» (rajnī), «частица тьмы» (tam kan), «мир» (jagṭī), «тепло» (ūṣmā), «лес» (van), «снег» (tuhin)
Четвертая строфа	«Игры» (khelo~par), «счастье» (sukh), «сны» (sapne)

Определения:

Первая строфа	<i>Определения отсутствуют</i>
Вторая строфа	«пустое небо» (sūne nabh me~), «подобное золоту сердце» (suvan-sā hrday), «пустой океан» (rikt jaladhi)
Третья строфа	«легкие частицы» (laghu-laghu tam kan), «густой снег» (saghan tuhin)
Четвертая строфа	«в жестоких играх» (niṣṭhur khelo~par), «молчащий» (maun)

В первой строфе встречается один традиционный образ: «[видел ли ты того], кто, войдя в мои глаза, поселившись в них, прольется моими слезами?». В индийской канонической поэзии в глазах лирического героя «поселяется» персонаж, им любимый, с которым герой разлучен; в средневековой поэзии бхакти таким далеким «возлюбленным» представляется бог.

Как можно увидеть из таблицы, во второй и третьей строфах используются в основном природные образы. Все они связываются с действиями третьего персонажа. Он зажигает солнце на *пустом* небе, устраивает закат, наполняет *пустой* океан, – таким образом следит за порядком, наполняет все смыслом. Пустой океан можно интерпретировать как жизнь в целом, и именно он способен наполнить её смыслом. Он также следит и за общим ходом времени и за ходом времени каждой жизни: «омывает вечер жизни», «прячется в каждой частице тьмы ночи». Он незримо присутствует во всех сферах: в темноте, в теплоте этого мира, в холодном, густом тумане. Таким образом, очевидно, что речь идет о боге. Все стихотворение обращено к нему, рассказывает об отношениях бога и человека.

В стихотворении встречается местоимение первого лица. В первой строфе встречаем две формы местоимения первого лица единственного числа (в объектном падеже и в притяжательной форме). Во второй строфе местоимение не употребляется. В третьей строфе оно снова появляется: «Того, кто скрылся в частицах тьмы, теплоте этого мира, в снегах (то есть растворенный во всем), кто боится *меня*, видел ли ты его?». Третья строфа, таким образом, выстраивает параллель с первой. В первой и третьей строфах действия «третьего персонажа» привязаны к главному герою. Во второй строфе показано, как этот некто действует до определенной степени автономно, что он

сам наполняет океан, омывает вечер жизни и т.д. В первой строфе эта привязка более ощутима (целых два местоимения первого лица), в третьей строфе – одно. В четвертой строфе, где появляется местоимение для третьего персонажа (указательно-личное местоимение «он, тот»), уже не остается места для местоимения первого лица, то есть «я» там исчезает. Присутствие «я» постепенно сходит на нет, то есть можно сделать вывод, что «я» и «он» меняются местами. «Он» постепенно вытесняет «я», а «я» постепенно сливается с «третьим персонажем», с богом. «Я» пассивно, единственное действие, совершаемое им, это умирание. Но именно в этом действии лирический герой сливается с богом.

Важно также отметить, что для местоимения второго лица «ты» в стихотворении нет ни одного определения. «Ты» больше нигде не фигурирует в стихотворении, за исключением первой строфы. Можно предположить, что данное обращение нужно лишь формально, чтобы обратиться к кому-то вопросом, чтобы рассказать кому-то об этом третьем. В конечном счете, разделение на «я» и «ты» тоже оказывается условным, прекращает быть при слиянии с божественным. «Третий персонаж», символизирующий бога, не претерпевает никаких изменений, не отрывается от своих снов. Все изменения – исчезновение собственного «я» и растворение в абсолюте – затрагивают именно лирического героя. Истинной реальностью является именно «он», третий, все остальное – его «игры» и счастливые сны.

Данное стихотворение можно сопоставить со стихотворением Ниралы «Пусть встретится смеющийся Господь в конце». Тема у обоих произведений одна и та же: встреча с абсолютом. Оба поэта раскрывают её, используя разные средства и символы. Прасад, однако, ни разу не называет «третьего», то есть бога. Он предстает как активный деятель, который творит и присутствует всегда и во всем. Лирический герой изображается как пассивное действующее лицо. О встрече с ним не сказано напрямую, но из анализа стихотворения можно увидеть, как эта встреча осуществляется. В стихотворении Ниралы, напротив, много сказано о лирическом герое, в то время как про бога - крайне мало. Нирала подчеркивает настоящее состояние лирического героя, говорит и о его прошлом. Лирический герой активен, совершает действия. Автор называет бога, но связывает его с перспективой неясного будущего. О встрече с ним говорится напрямую, но сама встреча описывается «размыто». Таким образом, в произведении Ниралы лирический герой представлен в настоящем, он еще обладает своим «я», а перспектива слияния с абсолютом предстает несколько туманной. В стихотворении Прасада – наоборот, лирический герой уже до некоторой степени лишен

своего «я», что проявляется в его пассивности. Сама встреча не отложена на неопределенное будущее, а происходит непосредственно сейчас.

3.4. Анализ стихотворения «Никогда не досталось мне любви»

Что за нетерпеливый нищий,
страдая и радуясь,
из вечно мучимого жаждой горла
раз за разом извлекает дрожащий звук
будто постыдное слово...
И тихонько раздается зов –
никогда не досталось мне любви.

Океан – безграничная мощь воды,
день за днем бесцельно падая и вздымаясь
объятием волн,
смотрит с любовью на каждую каплю,
и тихонько раздается зов –
никогда не досталось мне любви.

Проблеск света с безжалостной земли
жаждал слиться с воспоминанием,
в свете его все деяния
становятся чистыми, благими, нежными,
и тихонько раздается зов –
никогда не досталось мне любви.

Когда Уша простирает свою рагу,
мир выказывает ей свою неприязнь
обман, боль, презрение, соблазн, -
вместе они распространяют тьму,
и тихонько раздается зов –
никогда не досталось мне любви.

Ветви, полные небольших почек,

склонились, набрав бесподобный аромат,
 потеряли рассудок в яде скорби,
 изранены колючками,
 и тихонько раздаётся зов –
 никогда не досталось мне любви.

Под светом чистой луны ночи жизни
 не досталось ни одной капли под созвездием Свати,
 что попав в сердце-раковину, стала бы жемчужиной,
 наполнила бы длинное ожерелье,
 и тихонько раздаётся зов –
 никогда не досталось мне любви.

О, безумный! Разве встретишь её?
 Её все отдают,
 слезы по капле считая,
 ведь этот мир – взят нами в долг,
 так что же ты звучишь, зов?
 Никогда не досталось мне любви. [Lahar 1933, P.31-32]

В стихотворении семь строф, каждая строфа содержит шесть строк, две из которых – рефрен. Каждая строфа насыщена образами, поэтому рассмотрим все строфы отдельно.

3.4.1. Семантическая композиция. Образы

Первая строфа	«Горло» (kaṅṭh), «нищий» (akincan), «смысл» (arth), «звук» (dhvani)
Вторая строфа	«Океан» (sāgar), «волна» (lahar), «объятие» (āliṅgan), «вода» (jal), «богатство» (vaibhav), «капля» (kan)
Третья строфа	«Земля» (vasudhā), «отблеск» (jhalak), «воспоминание» (smṛt), «страстное желание» (lalak), «свет» (prakāś), «деяния» (karm)
Четвертая строфа	«Уша» (uṣā), «рага» (rāg), «мир» (jag), «отвращение» (virāg), «обман» (vañcaktā), «страдание» (pīṛā), «презрение» (ghṛṇā), «соблазн» (moh), «тьма» (andhakār)
Пятая строфа	«Ветви» (ḍāliyā), «почки» (mukul), «аромат» (surabh), «сок» (ras), «яд-печаль» (viśād-viṣ), «колючки» (kāṭo~se)
Шестая строфа	«Жизнь» (jīvan), «ночь» (rajnī), «луна» (indu), «Свати» (svātī),

	«капля» (bindu), «сердце-раковина» (hṛday-sīp), «жемчужина» (motī), «ожерелье» (lakṣahār)
Седьмая строфа	«Слезы» (āsū), «капли» (kaṅ-kaṅ), «мир» (viśv), «долг» (ṛṇ), «заем» (udhār)

Образы можно разделить на несколько категорий: явления природного мира, абстрактные понятия, понятия человеческого мира. Каждая строфа является своеобразной миниатюрой – описывает отдельный мир. Вторая, пятая и шестая строфы насыщены образами природного характера. В третьей и четвертой – больше абстрактных понятий. Первая и последняя строфы стоят немного отдельно, поэтому есть смысл рассматривать их в отрыве от других строф стихотворения.

Можно заметить ряд **противопоставлений**, общих для всего стихотворения:

- части и целого;
- негативного и позитивного;
- внешнего и внутреннего (интериоризация и экстериоризация)

Часть и целое. В первой строфе «нищий заставляет звук содрогнуться в своем горле», он извлекает звук, «похожий на крайне позорное, постыдное слово». Звук - часть этого нищего. Крик доносится из горла, поэтому горло можно обозначить и как часть (по отношению к нищему), и как целое (по отношению к звуку,местилище звука).

Образ нищего – возможно, это образ беспокойной души, которая вечно чем-то недовольна, которой постоянно чего-то недостает. Первая строфа – словно введение, открытый вопрос, на который автор своим стихотворением пытается дать ответ.

Во второй строфе часть и целое также противопоставлены. Целое – безграничный океан, часть – волны, вздымающиеся и падающие каждый день, и капли, на которые смотрит океан. Границы представленного пространства расширяются: перед читателем - целый океан, но сразу же происходит стремительное сужение пространства (океан смотрит на каплю). Однако не совсем правильно интерпретировать данные образы только как природные. Духовная и материальные сферы не только не противопоставляются в стихотворении, а, напротив, тесно взаимосвязаны и переплетены. Через природное выражается духовное. Обращение к природным образам – один из способов представить сферу духовного опыта. Тогда океан становится символом абсолюта. «Изо дня в день океан бесцельно падает и поднимается», т.е.

каждый день он отдает себя, не ожидая ничего взамен. Капли – как люди, на которых он смотрит. Человеку же мало такой любви, поэтому снова повторяется рефрен.

Третью строфу можно назвать переломной. Происходит трансформация пространства: начинается условный переход от материального мира к духовному. В предыдущей строфе духовное было представлено через понятия природного мира, здесь поэт говорит о духовном прямо, причем, начинает с «природной» темы: «проблеск поднимается с земли». Свет, поднимающийся с земли, стремится слиться с воспоминанием, отчего все деяния облагораживаются («становятся нежными, чистыми, щедрыми»). В этой строфе два раза использовано слово «свет»: «jhalak» (блеск, сверкание, сияние; отблеск, отсвет) и «pakaṣṣ» (свет; выражение, проявление; слава, известность; солнечное тепло). Частью является отблеск, а целым – свет. Отблеск, сливаясь с воспоминанием, становится светом, способным очистить деяния²³.

Четвертая строфа также начинается с природного явления – Уша-заря расстилает по миру свою рагу (страсть, мелодию, цвет). Продолжается линия, заданная в предыдущей строфе, тема света. «Весь мир выказывает ей свое неприятие». Уша выступает как часть этого мира. Она несет свет, но когда мир не готов принять её свет, никак не реагирует на её песнь (рагу), тьма поглощает мироздание. Все пороки, слившись воедино, распространяют вокруг тьму. Тьма выступает как целое, а обман, презрение, страдания и соблазны – как её части.

Таким образом, третья и четвертая строфы заметно выделяются на фоне предыдущих (и, как будет видно далее, на фоне последующих тоже). Эти строфы сходны в тематическом и в структурном отношении: в обеих строфах развивается тема света; начиная с природной сферы, автор в обоих случаях переходит к сфере духовной.

В пятой и шестой строфах также можно наблюдать противопоставление части и целого. Есть ветви и бутоны, бутоны и аромат. Бутоны распространяют свой аромат, но пронзают сами себя шипами, «теряют сознание в своей печали-яде». Здесь – возвращение к природному, материальному миру, предельная детализация, противопоставление предыдущим строфам. В шестой строфе говорится, что «не встретилось ни одной капли под созвездием Свати, которая бы стала жемчужиной в раковине-сердце и дополнила бы длинное ожерелье». Есть одна жемчужина и ожерелье, которое без неё целым не станет. Сердцу и не досталось любви, не досталось одной капельки.

²³ В поэзии ниргуна-бхакти «свет» - тоже символ абсолюта, и с ним должен слиться «светильник», «огонек» - человеческая душа как часть этого абсолюта. Здесь используются совершенно те же символы, что и в предыдущей строфе: океан и капля.

В заключительной строфе также продолжается заданное в начале стихотворения противопоставление. Есть «все люди», которые отдают эту любовь, считая по капле слезы. Есть целый мир, который лишь взят людьми взаймы. Даже этот мир взят нами в долг, мы не можем ничего получить, единственный выход – отдавать этот долг любовью. Интересно отметить, что и страдающую душу Прасад раскрывает через образ нищего. Нищий – тот, кто взял в долг, кто беден, кто жаждет обрести, кому постоянно чего-то не хватает. На самом же деле он уже богат этим миром, своим внутренним миром, которым он может делиться.

Ни эта жизнь, ни этот мир не принадлежат нам. Все, что у нас есть, – это чувства. И их нужно отдать другому, не думая о том, что достанется взамен, – в этом и состоит истинный смысл любви. Противопоставление «часть-целое», проходящее красной нитью через все стихотворение, повторяющееся в каждой строфе, возможно, несет важный дополнительный смысл. Автор словно в каждой строфе пытается подчеркнуть, что человек – неотделимая часть мироздания. Чтобы обрести настоящую любовь, нужно научиться жить по законам этого мира, увидев в природе отражение абсолюта, стремиться воплотить идеалы в жизнь. Автор показывает все это страждущей душе, но жалостный стон раздается по-прежнему.

Заключительная строфа начинается с обращения: «О, безумный!». Возможно, это обращение к тому самому нищему, о котором говорилось в первой строфе. Страдающее сердце человека жалуется, а в ответ автор показывает, что любовь не достается в дар, – напротив, этой любовью человеку надлежит оплатить свой долг. Всюду есть страдание: цветы с шипами, которые ранят сами себя, тонут в своей печали, но при этом дарят свой бесподобный аромат. Мир не может быть идеальным: океан – бескрайняя мощь воды, которую он обрушивает абсолютно бесцельно и равнодушно день за днем. В мире есть несправедливость, есть несовершенства. «Разве встретишь её?» – автор словно спорит с этим жалобным стоном, раздающимся повсюду. Но сколько ни объясняй, он все равно будет звучать, то есть человек будет так же стремиться обладать, а не отдавать. Кроме того, риторический вопрос, который появляется в конце, задает кольцевую форму всему стихотворению.

Интересно отметить также и то, что в «природных» строфах появляются определения или образы, связанные с человеческим миром, так, например:

- во второй строфе в описание океана вкраплены слова «объятие», «бесцельно», «смотреть пристально, с любовью»;

- в третьей строфе – «воспоминание», «страстное желание»;

- в пятой строфе – «печаль-яд», «лишенный сознания»;

- в шестой строфе – «ночь жизни», «раквина-сердце».

Таким образом, можно заключить, что природные образы и образы душевной жизни тесно переплетены в стихотворении. Описания внешнего, природного мира даны для того, чтобы отобразить внутренние, душевные процессы.

3.4.2. Эмоциональный мир

Если анализировать эмоциональную окраску стихотворения, то можно отметить, что большинство определений имеют негативное значение:

Первая строфа	«Долго испытывающий жажду» (cir tr̥ṣit), «довольный-страдающий» (tr̥pt-vidhur), «крайне нетерпеливый» (ati ātur), «крайне позорный» (atyant tiraskṛt)
Вторая строфа	«Бесцельный» (niṣphal), «безграничный» (sīmā-vihīn)
Третья строфа	«Безжалостная» (akarūṇ), «нежный» (komal), «чистый» (ujjval), «щедрый» (udār)
Четвертая строфа	<i>определения отсутствуют</i>
Пятая строфа	«Слабые» (dhal), «маленькие» (viral), «бесподобный» (atul), «лишенный сознания» (mūrcc̥hit)
Шестая строфа	«Чистая» (amal)
Седьмая строфа	«Безумный» (pāgal)

Как можно увидеть из таблицы, больше всего определений в самой первой строфе, она наиболее ярко окрашена эмоционально. Для образа нищего – то есть своей души – автор выделил довольно много определений, возможно, это нужно для того, чтобы сделать образ более наполненным, конкретным. Образ нищего сочетает в себе противопоставления: он и довольный, и страдающий, и мучим жаждой, и постоянно говорит. Он боится, говорит из крайне униженной позиции, из позиции недостачи.

Явления природы описаны эмоционально, так, в пятой строфе детально прописан образ ветвей с бутонами. Когда же речь идет о духовной сфере (не воспроизводимой через природные образы) определений становится явно меньше. Примером служит четвертая строфа: в ней определения отсутствуют.

Негативное-позитивное. Как было упомянуто выше, в стихотворении присутствует противопоставление негативное-позитивное.

Во второй строфе и третьей строфах происходит движение от негативного к позитивному: «бесцельное» движение океана сменяется на «взгляд с любовью»; от «безжалостной земли» переходим к «деяниям, становящимся более чистыми».

В четвертой строфе меняется направление – трансформация эмоции от позитивного к негативному (ср.: Уша, простирающая рагу, и ненависть, соблазн,

страдание, создающие тьму). Третья и четвертая строфы словно два перевертыша. В третьей строфе происходит движение от худшего в сторону лучших преобразований, в четвертой – наоборот, все ухудшается.

В пятой строфе повторяется движение из строфы предыдущей: от «плюса» к «минусу» (ароматные бутоны в начале и они же, потерянные от яда печали и пронзенные шипами в конце). Определения в предпоследней строфе не создают подобных противопоставлений (есть всего лишь «чистая луна»), однако мотивы говорят о недостатке (не досталось капли – причастие совершенного вида, претерит и предположительное наклонение в конце строфы – которая бы наполнила ожерелье). Таким образом, в предпоследней строфе сделан акцент на то, чего не хватило и что могло бы быть, но так и не случилось.

В начальной и заключительной строфах ситуация немного иная. В первой строфе перевешивают определения негативного характера. В заключительной строфе определение всего одно – в обращении «о, безумный». Возможно, это обращение – характеристика того самого нищего – беспокойной души. Тревожное сердце не может успокоиться. Если поставить знак этой строфе, то, исходя из мотивов, это тоже будет «минус», поскольку вопрос «Разве она встречается?» подразумевает, что она не встречается вообще. Автор меняет угол зрения на этот вопрос, на вечную жалобу беспокойного сердца: не нужно ждать, что любовь сама откуда-то придет, обретется, нужно действовать, отдавать себя, делиться, не ожидая ничего взамен. Любовь не достается просто так, напротив, нужно самому её отдавать. Таким образом, первая и последняя строфы остаются со знаком «минус». И хотя смысл объяснен, почему она не достается, и, казалось бы, не остается причин, чтобы зов звучал дальше, но он по-прежнему звучит.

3.4.3. Мотивы

Первая строфа	«Заставляющий дрожать» (kampit kartā), (рефрен: «зов поднимающийся» (uṭhtā), «не встретилось» (na milā))
Вторая строфа	«Поднявшись» (uṭhkar), «падающий» (girtā), «смотрит с любовью» (nihār rahā)
Третья строфа	«Остался жаждущим встретиться» (milne ko lalak rahā), «становятся» (bante)
Четвертая строфа	«Простирает» (phailātī hai), «мир говорит» (kahtā hai), «встретившись» (milkar), «распространяют» (bikherte)
Пятая строфа	«Склоняются» (jhuktī), «взяв» (liye), «пронзают себя» (bindhkar)
Шестая строфа	«Не встретилось» (na milā), «став» (ban), «заполнило бы» (pūrā kar)

	detā)
Седьмая строфа	«Встречается» (miltā hai), «отдают» (dete hai), «посчитав» (ginkar), «взяв» (liye hai), (рефрен: «поднимается» (uṭhtā hai), «не встретилось» (na milā))

В стихотворении всего 19 глагольных форм, из них: одно дуративное причастие, 4 причастия несовершенного вида, 5 абсолютивов, 5 форм в настоящем общем времени, 2 причастия совершенного вида, одна форма в перфекте, одна форма в условном наклонении. Форм несовершенного и совершенного видов примерно поровну, несколько больше форм несовершенного.

В стихотворении есть определенный параллелизм четвертой и седьмой строф – по времени и по количеству мотивов без учета рефрена. В четвертой строфе две формы настоящего общего времени, абсолютив и причастие несовершенное; в седьмой строфе также две формы настоящего общего времени, абсолютив и перфект. В данных строфах больше всего глагольных форм – четыре, в то время как среднее количество глагольных форм – три. Первая строфа тоже выбивается из общего ряда, имея только одну глагольную форму, причастие несовершенное.

В пятой и седьмой строфах можно отметить семантический параллелизм. Цветы делятся своим ароматом со всеми, сами оставаясь ранеными шипами, так же и люди отдают любовь, хоть и сами ее жаждут, страдая.

В стихотворении довольно часто встречается глагол *milnā* («встречаться, доставаться»). В каждом рефрене раз за разом он повторяется в форме перфекта (абсолютно во всех строфах). Помимо этого, глагол в форме инфинитива употреблен в третьей строфе («свет остался жаждущим встретиться с воспоминанием»). Подобное употребление в сочетании с послелогом «ко» дает значение цели. «Проблеск» жаждал слиться со светом. Стремление дает позитивный результат: деяния очищаются. Однако сама форма не финитная, нет акцента на совершении действия, есть только стремление его совершить.

В следующей строфе глагол употреблен в форме абсолютива («встретившись, распространяют тьму», то есть распространяют тьму вместе). Если принять во внимание буквальное значение, то можно иначе понять значение этой строфы. Сердце жалуется, что не встретилось любви, а на самом деле ему встретятся лишь боль, страдание, обман и соблазн.

В шестой строфе встречаем две формы глагола *milnā* в претерите («не досталось капли дождя под созвездием Свати», и «не досталось любви»). Поскольку форма точно

такая же, как и в рефрене, и присутствует сочетание «раковина-сердце», можно провести полную параллель с основной темой стихотворения. Сердце не получает одной капли дождя, т.е. любви, из-за этого в нем самом не рождается любовь, оно неспособно подарить её другим. Отсюда появляется и форма условного наклонения: «которая бы, став жемчужиной, дополнила ожерелье». Из прошлого перемещаемся в область несбывшегося, нереального. Не встретила, не упала в сердце капля любви, а в заключительной строфе ответ: «Да разве достается, встречается любовь?» И здесь глагол *milnā* в настоящем общем времени, происходит обращение к обычным законам реальности. Нужно растить в любовь в себе и делиться ей, а не ждать, пока достанется капелька любви в виде благодатного дождя с небес. Как отмечает Н.А. Вишневская, Свами Вивекананда также обращался к образу жемчужницы, когда говорил об уникальном моменте созревания души для откровения. Те, кто поймет, что истинная любовь состоит в самоотдаче, в принятии жизни со всеми её трудностями и противоречиями, в служении ближнему, они смогут найти в своем сердце жемчужину – любовь [Вишневская 1988, С.75]. Рефрен последней строфы несколько отличается от рефренов в остальных строфах: везде употреблено причастие несовершенное («доносящийся зов»), а здесь – полноценная форма настоящего общего времени («почему же ты доносишься, зов?»). Вторая строка повторяется полностью, такой же перфект от глагола *milnā*. Прасад обращается к самому зову на «ты», тем самым нарушая монотонность конструкции. Автор показывает, что жалоба никогда не прекратится, людям всегда будет недоставать любви.

Внешнее и внутреннее. Интересно отметить то, что все явления мира душевного показаны через образы мира внешнего, природного. Образ души, внутреннего «я» – представлен в стихотворении через образ нищего. Душа беспокойная, тревожная, она жалуется. Автор пытается её убедить, усмирить и показать ей истинную суть любви. Мир людей представлен как враждебный (так, он выказывает свое недовольство, отвращение заре).

В стихотворении Прасад довольно часто обращается к образу слез или капель. Еще в первой строфе о нищем говорится, что он испытывает жажду давно, тем самым взволнованная душа говорит, что ей не хватает любви. Первое упоминание капель находим во второй строфе («океан пристально смотрит на капельки»). Капли – объект действия. Малое, на что обращает внимание нечто большее. Океан – безграничное целое, но при этом созерцает каждую каплю. Образ океана можно интерпретировать в традиционном ключе, как абсолют, а капли как всех людей.

В шестой строфе говорится о капле под созвездием Свати, которая не досталась раковине-сердцу. Прасад снова обращается к излюбленному традицией образу. В данном стихотворении капли дождя под созвездием Свати отождествляются с любовью, а раковина, в которую они должны попасть, – с сердцем. Но эти капли не достаются легким путем, именно поэтому и не рождается жемчужина в сердце – любовь. Прасад говорит о несбывшейся возможности, о любви, которая не достается просто так. Одна капля, которая способна преобразовать пространство, дополнить ожерелье, то есть дать любовь сердцу. В седьмой строфе снова появляется образ капли-слезы: это капельки слез, которыми люди отдают любовь, возмещая свой долг.

3.5. Выводы

Подводя **итоги** анализа произведений Джайшанкара Прасада, необходимо сказать, что Прасад, как и Нирала, активно работает над формой стихотворений и стилем. Поэт использует звуковые повторы, рефрены, работает над рифмой и строфикой. Прасад употребляет яркие метафоры, параллелизмы на различных уровнях (синтаксическом, лексическом, образном).

Общее движение в произведениях Прасада от внешнего к внутреннему плану, от конкретного к абстрактному, от материального к духовному. Часто его стихотворения начинаются с конкретных зарисовок, но и они оказываются метафорами, которые можно разгадать, только прочитав произведение полностью. Такое же движение можно наблюдать и во многих произведениях Ниралы.

Самыми характерными для поэзии Прасада художественными образами являются природные образы, которые символизируют движения человеческой души. Часто в его произведениях встречается образ благодатного дождя и жемчужин, появляющихся в раковинах. Жемчужины символизируют дар свыше, любовь, обрести которую можно лишь пройдя через страдания и только делясь любовью с другими. Как и в произведениях Ниралы, жемчуг в стихах Прасада появляется после «благодатного дождя». Кроме того, как и у Ниралы, образование жемчуга связывается не только с дождем, но и со страданием (у Прасада жемчуг тоже появляется не сразу, а чтобы собрать его, — нужно преодолеть боль). В стихотворении «В тот день, когда на жизненном пути» образование жемчуга происходит неправильным, нетрадиционным путем. Проходит благодатный дождь, и жемчужины появляются на колючках. Функционирование традиционного образа в данном случае нарушается.

В традиционном ключе использует Прасад и образ океана. Океан по Прасаду может быть как символом абсолюта, так и символом жизни. В отличие от Ниралы, Прасад не говорит о том, что океан нужно непременно преодолевать. Если в произведении говорится, что «океан с любовью смотрит на капли», подразумевается, что океан – абсолют, а капли – части. Если океан является символом жизни, то говорится, что лишь бог способен наполнить его смыслом.

Кроме того, абсолют может быть обозначен через образ света, а человеческая душа обозначается как проблеск, который должен слиться с высшим светом. Это также традиционное прочтение образа. В элегии Ниралы Сароджа ассоциировалась со светом, который сливался со светом высшим.

Прасад также обращается к образу реки и потока. Однако данный образ воспринимается Прасадом несколько иначе, чем Ниралой: река готова «отдать накопленное богатство», она не создает преград и трудностей. Скорее, наоборот, река делится тем, что имеет, и помогает двигаться вперед. Практически в каждом стихотворении Прасад обращается к образу волны (образ является настолько значимым, что автор выносит его даже в заглавие сборника). Данный образ символизирует постоянное движение, волны никогда не останавливаются. Волна – это метафора жизни с её взлетами и падениями. В произведениях Ниралы образ волны не обладает подобной самостоятельностью: чаще всего ветер заставляет волны вздыматься. Таким образом, символом непрерывного движения у Прасада является волна, а у Ниралы – ветер.

Хотя Прасад тоже обращается к образу ветра. Но в его поэзии преобладает традиционный образ весеннего ветра с Малайских гор. В отличие от Ниралы, в произведениях Прасада ветер не является символом изменений, он не способен разрушать все вокруг, трансформировать пространство или обращаться в бурю. Образ ветра в стихотворениях Прасада исключительно канонический: он приносит ароматы весны и создает тишину. Однако, как и в произведениях Ниралы, у Прасада ветер – тоже путник, преодолевающий расстояния.

В контексте традиции Прасад говорит и о глазах: они могут сравниваться с лепестками, могут стоять в одном ряду с такими понятиями как «душа» (манас) и «сердце». Кроме того, именно в глазах может «поселиться» божество, что тоже является традиционным мотивом. Взгляд или глаза могут ассоциироваться с внутренним взором, то есть с самосозерцанием, взглядом не вовне, а внутрь.

Образ нищего также появляется в стихотворениях у Прасада. Как можно было увидеть, этот образ символизирует беспокойное сердце, которое постоянно требует любви к себе. Прасад говорит о том, что любовь может встретиться, но она требует самоотдачи, самопожертвования, отказа от ожиданий получить что-либо. В этом состоит отличие образа нищего от подобного образа в произведениях Ниралы. У Ниралы нищий уже обладает богатством, то есть любовью. Однако у обоих поэтов образ бедняка употребляется в контексте понятий, связанных с богатством.

Для творчества обоих поэтов также характерно наличие разных женских образов. Прасад и Нирала часто обращаются к образу Уши, богини зари, который символизирует рассвет жизни, зарю любви. У Прасада Уша не просто пробуждает все вокруг, она простирает свою рагу (мелодию, песнь). Тема мелодии, звучащей песни, таким образом, и у Прасада является ресурсной.

Оба поэта затрагивают образ расы, «сока». Без него, как и без благодатного дождя, природа становится неживой. В мире все должно быть проникнуто живительным соком-расой, в том числе и песни, то есть произведения поэтов.

Взаимоотношения лирического героя и бога в произведениях Прасада несколько иные. Лирический герой не на «ты» с высшей силой. Бог воспринимается как некто третий, он не называется. Слияние с ним осуществляется в настоящий момент, это вполне конкретная трансформация. Бог предстает активным деятелем в произведениях Прасада, именно он создает свет, именно он наполняет жизнь смыслом. В стихотворении Ниралы растворение в абсолюте, встреча с ним отнесена к неясному, неопределенному будущему, поэтому нельзя сказать, что бог предстает как активное деятельное начало.

В целом, в произведениях Дж.Ш. Прасада, входящих в сборник «Волна», не актуализируются тема человек и общество и их взаимоотношения. Его произведения целиком посвящены внутреннему миру человека, автор погружен в исследование самих тонких движений человеческой души.

Заключение.

В ходе проведенного исследования была рассмотрена система художественных образов в поэзии Ниралы и Джайшанкара Прасада. Методы исследования лирического произведения, разработанные М.Л. Гаспаровым для анализа поэзии, созданной в европейской традиции, оказываются в значительной степени релевантными и для исследования новой поэзии хинди. Однако, в силу своеобразия индийской литературы, необходимо иметь в виду, что произведения индийских авторов уместно рассматривать и с точки зрения классических для индийской традиции приемов. Такого рода рассмотрению отдают предпочтение индийские литературные критики и авторы научных работ, посвященных творчеству поэтов чхаявада и осмыслению отдельных произведений этих авторов.

Однако нами был выработан «равновесный» подход к исследованию произведений новой литературы на хинди первой половины XX в., опирающийся одновременно на разные по происхождению методы анализа поэтических произведений и сочетающий возможности разных систем их оценки. Этот подход сложился эмпирически в ходе решения поставленных для диссертации задач, и выработка его может служить одним из важных выводов данной работы: в ее процессе сформировался определенный набор характеристик, в достаточной мере отвечающих задачам

исследования образной системы поэтического произведения литературы хинди нового времени с точки зрения современного литературоведения.

Рассматривая особенности авторского стиля поэтов, необходимо отметить, что стиль и Ниралы, и Прасада, можно охарактеризовать как сочетание традиционных средств и новых, оригинальных с точки зрения индийского традиционализма, способов выражения. Нирала и Прасад экспериментируют со структурой произведений, рифмой, ритмом, по-новому интерпретируют традиционные образы, наделяя их специфическим символическим смыслом, и вырабатывают новую, индивидуально-авторскую систему символов.

Произведения Ниралы и Дж.Ш. Прасада насыщены метафорами и яркими образами, а также противопоставлениями на таких уровнях как: прошлое-настоящее-будущее, внутреннее-внешнее, макрокосмос-микрокосмос, материальное-нематериальное. Глагольные формы, употребление или опущение местоимений, использование определенной лексики могут подчеркивать эти противопоставления, выражая многомерность эмоциональных содержаний.

На уровне образов и мотивов в ходе проведенного исследования были выявлены особенности идейно-образной структуры стихотворений. Основным материалом для сопоставления образности двух авторов содержится в анализе их произведений и в итоговых выводах, сделанных в конце посвященных им глав. Однако в заключение можно выделить в сравнительном плане некоторые наиболее яркие стороны образности произведений этих поэтов и их творческого подхода.

Ярким образом в творчестве обоих поэтов является образ нищего. И у Прасада, и у Ниралы этот образ всегда связывается с каким-либо богатством (с золотом, жемчужинами, нектаром). Лирический герой Ниралы зачастую уже обладает сокровищем – любовью. В стихотворениях у Прасада этот образ символизирует беспокойное сердце, требующее любви. Тем самым Прасад говорит, что любовь встречается, но она требует самопожертвования.

Прасад обращается к традиционному образу ветра, который приносит весенние ароматы с Малайских гор, в то время как в произведениях Ниралы ветер оказывается символом радикальных изменений. У Ниралы ветер способен обратиться в бурю и трансформировать все пространство. Кроме того, ветер в стихотворениях Ниралы является символом постоянного движения. У Прасада такое наполнение обретает образ вечно падающей и поднимающейся волны.

Для творчества обоих поэтов характерно наличие разных женских образов. В элегии «Памяти Сароджи» Нирала сравнивал юную девушку с Ушей, богиней зари, вновь подарившей лирическому герою вдохновение. В произведениях Ниралы Уша пробуждает все вокруг. У Прасада Уша не просто будит все живое и придает всему цвет, но она делится с миром своей рагой. Кроме того, в произведениях Ниралы встречается и образ Ганги, который в отличие от обычного образа реки, связывается с источником энергии, очищения и благодати.

Общими для обоих авторов темами, как мы смогли убедиться в ходе анализа, являются отношения человека и мироздания (природы), бога и человека, постоянно меняющаяся природа человека, разные стадии его духовного пути и эмоционального развития.

В поэзии Прасада, в отличие от поэзии Ниралы, никак не проявлены отношения поэта и общества. Его произведения из сборника «Волна» посвящены внутреннему миру человека, автор погружен в исследование самих тонких чувств и эмоций человека, его лирический герой абстрагирован от социума, сего мира и его отношений и нужд. В произведениях Ниралы из сборника «Анамика» очевидно выражен протест против сложившихся стереотипов (в том числе – творческих), традиционных устоев современного ему общества, желание побороть социальные и литературно-художественные предрассудки.

В целом, интерпретация и перевод на русский язык стихотворений С.Т. Ниралы, входящих в сборник «Анамика», а также стихотворений Джайшанкара Прасада из сборника «Волна» могут считаться удавшимися. Безусловно, вариант прочтения рассматриваемых произведений и их интерпретации, представленные в данной магистерской диссертации, не являются единственно возможными. Однако полные переводы данных произведений поэта могут быть представлены на рассмотрение читателю.

Список источников и литературы

1. *Anāmikā 1937* – Sūryakānt Tripāṭhī Nirālā. Anāmikā – Dillī, 2012
2. *Lahar 1933* – Jayśaṅkar Prasād. Lahar - Dillī, 2009
3. *Pratinidhi kavitaē~2004* – Jayśaṅkar Prasād. Pratinidhi kavitaē~ – Dillī, 2004
4. *Вишневская 1988* – Вишневская Н.А. *Чхаявад и проблемы формирования новой литературной системы в поэзии хинди XX в.* – М., 1988
5. *Вишневская 2006* – Вишневская Н.А. «Философия неоиндуизма и литература хинди первой трети XX в.» // Религии в развитии литератур Азии и Африки XX века / Отв. ред. Никулин Н.И. – М.: Наука, 2006 – СС. 176-207
6. *Вишневская 2013* – Вишневская Н.А. Фет – Индия – Шопенгауэр. Типологические связи романтизма. – М., 2013
7. *Гаспаров 2005-1* – Гаспаров М.Л. «К анализу композиции лирического стихотворения» // Анализ художественного текста. Лирическое произведение. / Сост. и примечания Магомедова Д.М., Бройтман С.Н. – М., 2005 – СС. 238-239
8. *Гаспаров 2005-2* – Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною...» Методика анализа стихотворного текста // Анализ художественного текста. Лирическое

- произведение. /Сост. и примечания Магомедова Д.М., Бройтман С.Н. – М., 2005 – СС.10-24
9. *Котин, Успенская 2005* – Котин И.Ю., Успенская Е.Н. «Календарные обычаи и обряды хиндустанцев» // Индийские праздники: общее и локальное в календарной обрядности / Научн. ред. Котин И.Ю, Маретина С.А – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2005
 10. *Краткая история литератур Индии 1974* – Краткая история литератур Индии. Курс лекций /Отв. ред. В.И. Балин, В.А. Новикова – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1974
 11. *Левин 2005* – Левин Ю.И. «Лексико-семантический анализ одного стихотворения О.Мандельштама» // Анализ художественного текста. Лирическое произведение. Хрестоматия / Сост. и примечания Магомедова Д.М., Бройтман С.Н. – М., 2005 – СС. 138-148
 12. *Очерки истории литератур Индии 2014* – Очерки истории литератур Индии (X-XX вв.) / отв. ред. С.О. Цветкова – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2014
 13. *Потабенко 1958* – Потабенко С. «Джайшанкар Прасад» // Литературы Индии: сборник статей – Москва: Издательство восточной литературы, 1958
 14. *Рыбаков 1981* – Рыбаков Р.Б. Буржуазная реформация индуизма – Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1981
 15. *Северцев 1973* – Северцев С. Праздник огней. Современная поэзия хинди / Составители Е.П. Чельшев и Прабхакар Мачве – Москва: Издательство «Прогресс», 1973
 16. *Сенкевич 1989* – Сенкевич А.Н. Общество. Культура. Поэзия (Поэзия хинди периода независимости). – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989
 17. *Цветкова 2011* – Цветкова С.О. Средневековая поэзия Северной Индии. Часть I (Амир Хусро Дехлеви. Кабир) – СПб.: Издательство РХГА, 2011
 18. *Чельшев 1961* – Чельшев Е.П. Предисловие // Сурьякант Трипатхи Нирала. Поток. Стихи, песни, поэмы – М.: Гос. издательство художественной литературы, 1961
 19. *Чельшев 1965* – Чельшев Е.П. Современная поэзия хинди (Традиции и новаторство в творчестве Сумитранандана Панта и Сурьяканта Трипатхи Ниралы) – М.: издательство «Наука», 1965

20. *Чельшев 1978* – Чельшев Е.П. Сурьякант Трипатхи Нирала – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1978
21. *Чельшев 2001* – Чельшев Е.П. Избранные труды. В 3-х томах. Т. 1. – М.: «Наука», 2001
22. *Chaturvedi 2011* – Pr. R.P. Chaturvedi, D. Litt. Great personalities – Agra, Upkar prakashan, 2011
23. *Dimitrova 2004* – Dimitrova D. Western Tradition and Naturalistic Hindi Theatre – Peter Lang, 2004
24. *Mohan Lal 1992* – Mohan Lal. Encyclopaedia of Indian Literature: Sasay to Zorgot – New Delhi, Sahitya Akademi, 1992
25. *Sisir Kumar Das 1995* – Sisir Kumar Das. History of Indian Literature: 1911-1956, struggle for freedom: triumph and tragedy – New Delhi, Sahitya Akademi, 1995
26. *Kapūr 1999* – Kapūr Śyāmacandra. Hindī sāhitya kā itihās – Naī Dillī, Granth Akādamī, 1999
27. *Kṣem 1956* – Pr. Kṣem. Chāyāvād ke gaurav-cihn – Vārāṇasi, Hindi Pracārak Pustakālay, 1956
28. *Śarmā 1955* – Pr. Rāmvilās Śarmā. Nirālā – Āgrā, Pustak prakāśak tathā vikretā, 1955
29. *Sinh* – Candrabalī Sinh. Lok drṣṭi aur hindi sāhitya – Vārāṇasi, 6/r

Приложение

Сурьякант Трипатхи Нирала. К другу

[1]

Говоришь: Эту безвкусную

Песнь прекрати!

Где в ней ритм, где чувство,

Где здесь душа?

Ведь было же древнее озеро,

Слышались крики гусей-журавлей,

И лотосы-облака ²⁴

Подвластны были любви.

Плеск волн доносился

И бой воды в берега-барабаны,

Там ветер носился

Со счастливыми песнями.

[2]

Верно, верно, друг, говоришь:

²⁴ В стихотворении употреблено выражение «vāṅij-vāṅid» - буквально «рожденные в воде и дающие воду», т.е. лотосы и облака.

Там не было громыханья,
Не было рёва и скрежета.
А здесь – денно и ночью
Свищет ветер,
И зной палит,
А капли дождя, упасть не успев,
Исчезают.
Вот высохли полные влаги пруды,
Увяли зеленеющие деревья,
Хвост павлина стал
Толщиной со змею.

[3]

Видел ли ты в это же время
Другие пейзажи?
Волны зелени
В этом палящем зное?
Много бутонов и юных побегов,
В волнении пчелы кружат.
Гирлянды цветов отданы
В жертву лишь девушкам.
И аромат этот –
Сладостный морок.
Тебе не встречалось всё это,
Друг, закрыты двери
твоей души!

[4]

В это самое время ветки клонились
Под тяжестью манго;
Глядя на мир, ты
Не замечал никогда?
Ни звука хвалебного гимна
В недрах мира не слышал?

О, небеса, другу на долю
Досталось одно пепелище.
Твои уши остались закрыты
К песням кукушки, гармонии полным²⁵,
На душе твоей – древний штамп,
И камень на сердце.

[5]

Ты вспомни
То чистое чувство,
В котором, оставив рознь,
Вражда и дружба сплелись.
Тебе осталось повернуться;
Скажи, милый друг, там,
Где любовь и согласие,
Какое соперничество?
Оставаясь все прежним
И чувствуя то же,
Как ты можешь неодолимый
Тьмы океан одолеть?

[6]

О, друг, сильный ветер дует,
Не стихнуть ему,
Устал ты смотреть,
Он же дуть не устал.
Вспомни первый тот год,
Бесконечную вольную радость
И пылкую молодости борьбу.
В полдень надо всем
Жег зной,
Этот ветер носился

²⁵ В стихотворении употреблено выражение «Kuharit bhī pañcam svar», «песня в пятом тоне гаммы, спетая кукушкой». По индийским представлениям считается, что кукушки поют именно в пятом тоне, и их песни являются самыми гармоничными.

Со свистом,
Качая деревья.

[7]

Что ушло,
То ушло, вот скажи,
Насытит ли пыл
Разгоревшегося огня?
Все древние страницы,
Обветшалые,
Бессмысленные, осыпаясь,
Повсюду лежат.
Любил безмерно
И бесплодно их ты –
Потому теперь
Беспричинно печален.

[8]

С причитаниями веял ветер,
Разрушая оковы
Ненужных обманов²⁶,
В комнате тогда ты
Отдыхал
Или мир создавал,
Мир ушедшей, былой красоты.
Ветер в пустыне сбился с пути,
Проносился повсюду,
Сжег свой траур,
И, беспечальный,
Раскрасил всё радостью.

²⁶ Употребленное в стихотворении слово «chand» можно перевести не только как «иллюзия, обман», но и как «стихотворный размер». Тогда пада приобретает дополнительный смысл – ветер перемен разрушает традиционные стихотворные размеры.

[9]

Нигде места отдохновения
Не нашел и, влекомый
Слепым движением,
Удалился к океану.
В миг он поднял
Сотни волн.
Взволновал встревоженные
Синие тела,
Преодолея преграды,
Увидев, что они неодолимы,
И превратился в ураган,
Перевернув все смыслы.

[10]

И вот, теперь, спокойным стал,
Обретя тихое пристанище,
Ты больше не боишься, друг,
К защите не взываешь.
Унесенные дождя те капли,
Которые в мире этом дождем
Пролились благодатным,
Жемчужинами заблестали,
Появившись в недрах раковин.
Взгляни усталым взором,
Кто на грудь Сарасвати
Возложил свое ожерелье?

Памяти Сароджи

Едва ступив на девятнадцатую ступень,
ты переправилась через жизни океан,
о, дочь моя, ты опустила юный лик,

навсегда попрощалась с отцом, алая...
О, песнь моя, оставила ты свой облик и имя,
избрала вечный покой,
завершила восемнадцать глав
чистейшей и невинной жизни,
быстрой поступью вошла на челн смерти
и произнесла: «Отец, я выбираю чистый свет –
не смерть.
Прибежище света – переправа для лотоса²⁷».
Озвучивая слова, оставшиеся на её безмолвных губах,
я повторял: ведь я же поэт,
обрел немного света и
теперь навсегда останусь у стоп спасенной светом.
О, животворящая поэзия, ты оставила отца,
пронзенного сотнями стрел, на этой земле
и отправилась на небеса.
Твой смиренный уход означал:
«Когда обессиленный и ничего несведущий
отец преодолеет этот путь,
уже набравшаяся сил я схвачу его за руку
и вытащу из мрака неведения»?
Ведь и не могло быть у тебя иного стремления!
О, молодая луна, ты преодолела
застывшую тьму неба в месяц шраван²⁸!
О, благая, я был негодным отцом,
для тебя ничего не смог сделать!
Знал только, как обрести богатство,
всё ждал прибыли, но так ничего и не достиг,
в корыстной битве потерпел поражение,
не переставая глядеть на ведущий к богатству путь.
О, чистая, не смог я тебя сохранить,

²⁷ Прибежище света – солнце. Здесь наблюдается игра слов: «Сароджа» может означать как имя дочери поэта, так и лотос.

²⁸ Шраван – соответствует июлю-августу, сезон дождей.

одевая даже в шелка²⁹, о, амритоликая.³⁰

У слабых никогда не отнимал я пищи,
не мог видеть их несчастные глаза,
потому замечал в своих слезах
лишь свои переживания.

Склонившись, часто размышлял:

«Это дар любви хинди,
не мое поражение, это мой выбор,
выбор неземной, драгоценный, лучший».

А если я не прав, то все свои помыслы отдал туда,
где чувства чисты,
а литература цветет мастерством и искусством.

Вот и оправдание полученного дара!

Но рядом другие, знатоки прозы и поэзии,
положат искусную руку, да пусть судят!

Старшие, смеясь, со стороны взирали на сражение,
когда в раз, сотни кружащих ударов обрушивались на меня,
а я, не мигая, стоял и глядел на бросание стрел и боевой пыл.
Уже давно отзвучал страдальческий крик –
плод жестокой битвы.

И красота эта принесет еще больше плодов.

Пусть солнце каждой жизни!

Взгляни, какими чистыми цветами
нежная кисть-искусство с любовью наполняет
желанную, но запятнанную красоту!

Пусть и не сумел обрести я достаток,
когда ты была рядом!

Склонив голову от собственного величия,
я даже не смог как следует позаботиться о дочери,
что жила в отчем доме, прежде чем оставить брренное тело.

Заплаканный взор не излил всех слез,
в душе осталась затаенная скорбь,
говорящая со вздохом:

²⁹ Более узкое значение – красные шелка.

³⁰ Подобная луне.

а ведь думал, что потом насмотрюсь на неё еще.
О, нежная, тебе был всего-то год с четвертью,
когда в стремлении познать всё,
ты стала узнавать лицо матери,
обласканная, наполняла эту жизнь новой жизнью,
а она закончила все земные дела и покинула этот мир.
Ты выросла у бабушки на коленях,
в её доме ты и совершала все открытия,
радовалась там дни напролет.
Ударил тебя как-то брат,
растерянно заплакала –
глаза-цветы, полные лепестков-слёз.
Долго я глядел на тебя, целовал,
а потом вместе мы шли гулять по песчаному берегу Ганги,
ты хваталась за мою руку, резво шла рядом,
утирая с лица слёзы, смеялась
и смотрела на разливающийся простор и блеск волн.
Но даже тогда я по-прежнему тщетно был занят поэзией,
неудержимо писал свободные стихи,
редакторы поспешно их прочитывали
и возвращали без радости обратно,
выжав из себя лишь пару строк в ответ.
Я расстраивался, брал в руки возвращенные произведения
и подолгу смотрел на небо,
и так сидел в одиночестве, пытался пережить
нанесенные удары, про себя перебирал
достоинства редактора. Привычно
разбрасывал вокруг вырванную траву,
тем самым воздавая дань своих чувств к редактору³¹.
Помню, как ты, красавица,
играла в первых лучах солнца.
Я вернулся после двух лет разлуки,
хотел повидать своих близких,
сидел во дворе у порога

³¹ Дословно: приносил траву в жертву своим чувствам к редактору.

на плетеном стуле с гороскопом в руках –
длинным рассказом о своей жизни.
Прочитал – предсказаны два счастливых брака –
и рассмеялся, усомнился в своем будущем,
захотелось в душе разрушить расчеты судьбы.

До этого родные мне ласково говорили,
что жизнь будет счастливой,
только женись! Красавица – та, что образована.
Да и предложений было много,
но я спокойно прощался со всеми,
кто с мольбою в глазах ожидал благого исхода.
Когда равнодушно отвечал им:
«злая моя судьба», они молча слушали
и уходили прочь.
На сей же раз пришло предложение,
что меня обнадежило.
Очарование её глаз заполнило
мое сердце, и теща сказала:
«Они – очень славные, хорошие люди, сынок!
Да и девушка, говорили мне, учиться поступила.
Жениху – двадцать шесть,
невесте – восемнадцать, самое то!
Меня они упрашивали:
«Жаль, что он никак не женится,
ведь такой замечательный, образованный человек.
А какой хороший поэт, ученый!
Имя его великое!
Она-то – девушка образованная и красивая,
просто должна ему подойти!».
Просили, чтобы я с тобой поговорила,
про нее тебе рассказала,
обещали, жених будет доволен.
Завтра придут». Я рассеянно глядел в сторону,

ты уже стала совсем красавица...
Ты звонко засмеялась, и я вновь собрался с мыслями,
стал обдумывать возможный брак.
Показал тебе гороскоп,
отдал его и сказал: «Возьми вот, поиграй!».
Теща совершила омовение,
распустила волосы и нарядная, с таинственной улыбкой на устах,
пришла поучаствовать в грядущем разговоре.
Я без капли сожаления лишь показал на пол,
где лежал порванный гороскоп,
а теща в изумлении увидела,
как ты сидела на его обрывках.
Жизнь пошла вновь своим чередом,
ты покинула возраст детских забав,
вошла в рощу юности.
Словно рага малакауш звучит на новой вине³²,
так затрепетала и нежность, обернувшаяся красотой.
Будто заря ты медленно-медленно разбила ночной сон,
пробудилась сама, исполнилась собственным великолепием и расцвела.
И тогда затрепетали все страны света, и лес задрожал.
Расцветало всё по мере знакомства с зарей –
небо, земля, леса, бутоны, маленькие ростки.
Какой же вид! Словно несущая влагу безбрежная Ганга
поднялась вверх из глубин,
разлилась волнующая синева вод,
но вода была пленена прекрасной плотиной-телом,
переполняя её, из глаз выплескивалась вода.
Какой прекрасный голос зазвучал –
в нем воедино слились мелодичность материнского
и горделивость отчего голосов.
Расцвела весна музыки!
О, дочь, став прирожденной певицей,
ты так искусно заключаешь в себе музыку моего голоса,

³² Рага – тип мелодии, построенный в соответствии с канонем, рага малкауш – одна из многочисленных вариантов раг. Вина – музыкальный инструмент.

какое живое, искусное его воплощение!
Я ведь и представить не мог, каково мое наследие!
И без обучения голос стал твой таким,
какого еще никогда не слышал на земле.
Я лишь понимал: когда дочка-кукушонок,
взращенная в чужом гнезде, готова к полету,
она впервые пробует свой голос на весь молчаливый лес.
В твоих глазах отразилась моя красота,
в облике твоём – мои достоинства,
и вот тогда пробудился в душе твой любимый поэт,
задул новый ветер неведанного,
создавая неистовый, опьяняющий гул.
Он раскачивал деревья, ростки, бутоны цветов,
целовал твои волосы, юное тело,
а ты же смотрела на все это немигающим взором,
и я понял: вот твоя жизнь...

Однажды теща сказала:
«Сынок, мы уже больше не можем,
вырастили-воспитали её, дело своё сделали,
теперь Сароджу нужно отдать в руки счастливой судьбы³³,
в руки хорошего жениха, да смотреть, чтоб родовитый был –
таков твой высший долг.
Теперь на пару дней забирай её к себе,
найди жениха, подходящего на твой взгляд
за такого замуж и выдавай,
а я тебе с радостью помогу».
Я все это послушал, чуть поразмышлял, промолчал
и даже ничего не сказал в ответ – ни «Ох!» ни «Ах!».
Увел тебя в свой дом, а чувствовал себя,
словно нищий принес под сень своего дома
звенящее золото своей жизни,
чистый свет, что достался ему волей небес.
Снова и снова в глубине измученной души думал:

³³ Или: в благой дом.

«Эти молодые люди из рода каньякубджа³⁴,
что позорят свой род, платят черной неблагодарностью³⁵,
в их-то руки дочь отдать, преследуя выгоду, –
это ядовитый плод на древе забот,
выжженная пустыня, не живительной влаги источник!»
Затем думал: «Мои предки шли путем,
которым и мне подобает идти,
поэтому исполню этот мирской обычай,
хотя и не боюсь разрушать старые, отжившие идеи.
Не смогу вынести древний груз,
но и не могу покорно отдать дочь просто так,
преступая сердечные узы.
Они, что бродят по топким берегам Ямуны,
приверженцы ритуалов, – рты, поевшие на дармовщину,
напившиеся масла, – они втиснулись в тесные башмаки,
отнимают наши жизни...
Слепой и бездушный я человек,
если преклонюсь к их скверным стопам!
Ни за что не стану служить им!
Такую свадьбу, как у Парвати с Шивой³⁶,
устраивать не хочу».

Потом вдруг вспомнил, что как-то встретился мне
хороший человек, образованный,
молодой, одаренный литератор, из рода каньякубджа.
Как же хорошо, что я вспомнил про него!
Это настоящее, отрадное благо для меня,
к которому можно прикоснуться и с которым можно поздравить.
Чувство созрело, решение пришло,
раскрылся источник любви!
Тут же написал ему письмо, отправил,
а юноша-то какой рассудительный, разумный.

³⁴ Высокий брахманский род.

³⁵ Дословно: проедают тарелки до дыр.

³⁶ Имеется в виду традиционный свадебный обряд.

Рассказал ему: «Я сейчас беден,
исследованиями поглощен,
всё, что имею, – досталось мне от предков.
Если отдам всё той семье, то смогу устроить свадьбу,
но не хочу так поступать.
Отдам приданое – прослыву глупцом, неправильно это,
устрою свадьбу – попусту истрачусь,
неподходящее сейчас время...
Ты женись,
я первым нарушу традиции свадьбы,
сам прочту все мантры, если пандит не согласится.
Всё, что моё, конечно, считай, есть её,
приносящей счастье роду».
Родовитые пандиты на свадьбу пришли,
приглашенные литераторы с семьями –
посмотреть на новый, небывалый обряд.
Вода из кувшина благопожеланий пролилась на тебя.
Ты глядишь на меня, меж губ – улыбки молния.
Красота наполняла собой дрожащую грудь,
ты вздохнула, в любви признаваясь без слов,
крепкой верой исполнилась,
я видел, как отблеск опущенных глаз, отраженный,
затрепетал на губах.
Она – воплощенная молитва –
первая песнь моей весны.
Чувство любви, не обретшее форму,
во весь дух запело в поэзии вместе с божественной возлюбленной.
Наполняя душу радостью,
оно обрело облик любви, превратив небо в землю.

Свадьба состоялась, близких родственников не было,
да и приглашения им не рассылали,
свадебный пир
не наполнял дом сутки напролет.

Жених, исполненный молчаливой песней,
принял эту новую жизнь.
Вместо матери я всему тебя научил,
сам убрал цветами твое брачное ложе,
а в душе думал: «Она – Шакунтала,
но текст иной, иная красота!».

На пару дней ты с радостью осталась дома,
у любящей бабушки на коленях.
Дядя и тетя по-прежнему любили тебя,
как облака любят землю³⁷.

Они всегда жили твоими радостями и печальями,
всегда о тебе заботились, –
на этой лозе ты раскрылась бутоном, зацвела, привыкла к любви,
там же в конце свое прибежище нашла, смежив очи, себе смерть избрала.

Года ли, века ли минули с тех пор,
как ослабла ты, неспособной стала
меня поддержать,
осталась лишь печальная повесть о несчастной жизни,
да и что сказать мне сегодня, чего еще не говорил?

Обрушится на карму удар молнии дхармы,
то навсегда на этом пути останусь со склоненной головой,
все мои дела разобьются пусть вдребезги,
как рассыпаются зимой от холода лотосов лепестки.

О дочь, все свои деяния, –
всё приношу тебе в память!

Видение смерти

Скажи, чего еще не говорила!
Дыхание жизни,
сотвори свои молодые и вечные песни!

Мир безграничен,

³⁷По традиционным индийским представлениям считается, что облака и земля – возлюбленные, облака всегда тянутся к земле, чтобы излить животворящую влагу.

а ты все больше связываешь меня,
делая несчастным от горя!

Говоришь: «Закон печали –
это данное тебе новое сокровище;
отняты были крылья у птицы,
и была обращена она в рыбу морскую,
исчезло вольное небо –
пусть будет для жизни теперь океан!»

Все преднамеренно;
когда я не мог этого понять,
тогда мучился!

Те поцелуй любви, что были даны,
обратились теперь в чаши с густым ядом;
смеясь, говоришь: «Пей, любимый, пей,
что еще ты можешь поделать, любимый?
Я – освобождение, пришедшее в смерти, не бойся!»

В конце пусть встретится смеющийся Господь

Помню, как длился тот золотистый день,
когда смотрел я против света
на протянутую вдаль пыльную, огромную дорогу в будущее,
которая все лишь запутаннее от указаний;
то прямая, то скрученная – словно тонкие нити;
то груба, то нежна – словно смех;
полная, будто огромная, многоликая река – то неодолимая, то преодолимая.

Воображение устало,
словно птица, сидящая на мачте корабля,
которая искала в морских просторах берега,
и, утомившись, возвращалась на все ту же мачту печали.

И не осталось былого трепета,
как у листа, истрепанного ветром.
Настал покой, с неба исчезли
все печальные облака.

До сих пор помню рассвет той любви,
когда лучи
озаряли молодость.
Те глаза
рисовали картины своего счастья.

Двигалась кисть усердия и прозрений,
по миру простиралась новая вера.
Новые побеги выросли у Древа желаний.

Я уже истрепан ветрами,
если сорвусь с ветви, – что с того?
Буду плыть в бесконечном потоке до тех пор,
пока не забуду, кто я есть, –
пусть встретится смеющийся Господь в конце.

Джайшанкар Прасад. В тот день, когда на жизненном пути

В тот день, когда на жизненном пути,
нищий забрел в этот город рядом,
в руках дрожащих у него - разбитая для подаяний чаша,
на устах - мольба о милостыне.

В тот день, когда на жизненном пути,
глаза людей взалкали,
сами стали просить,
вышла из берегов река и возжелала
отдать свое накопленное богатство.

В тот день, когда на жизненном пути,
распустились лепестки цветов,
глаза обрадовались;
но сердца не удержали подол, подставленный под дождь милостыни,
души опечалились.

В тот день, когда на жизненном пути,
наполнял сок ту разбитую чашу
и силой не вмещался;
сам, удивленный, не мог понять,
где спрятан был такой сладостный.

В тот день, когда на жизненном пути,
проливается благой дождь счастья,
тогда на колючках - жемчуг,
который, плача, собирает надежда,
решив, что это – её богатство

Пусть бдит ночь неустанно!

Пусть бдит ночь неустанно!
На этой земле все пусть уснут,
Пусть ничего не происходит в этом покое.
Дороги в зелени пускай уснут,
и на ветвях засыпают цветы,
Сонные звезды пусть растворятся в неге!
Пусть весенний ветер-путник замирает,
ускользнув тихонько из бутона,
и создав тишину безмолвного покоя.
Те, что спрятаны в груди,
пусть спят, пока нет сердца,
для их снов пусть не придет рассвет

Видел ли ты где-нибудь того, кто любит меня?

Видел ли ты где-нибудь того, кто любит меня?

Кто, поселившись в моих глазах, проливается слезами?

Того, кто наполнит пустой океан,
зажжет огонь в пустом небе,
растопит сердце, подобно золоту,
омоет вечер жизни?

Того, кто боится меня,
прячась в густом тумане,
в самом тепле жизни,
в легких частицах ночной тьмы?

Кто в своих безжалостных играх
вечно видит счастливые сны –
Разве дрогнул теперь он,
Глядя на умирающего в молчании?

Никогда не досталось мне любви

Что за нетерпеливый нищий,
страдая и радуясь,
из вечно мучимого жаждой горла
раз за разом извлекает дрожащий звук
будто постыдное слово...
И тихонько раздается зов –
никогда не досталось мне любви.

Океан – безграничная мощь воды,
день за днем бесцельно падая и вздымаясь
объятием волн,

смотрит с любовью на каждую каплю,
и тихонько раздаётся зов –
никогда не досталось мне любви.

Проблеск света с безжалостной земли
жаждал слиться с воспоминанием,
в свете его все деяния
становятся чистыми, благими, нежными,
и тихонько раздаётся зов –
никогда не досталось мне любви.

Когда Уша простирает свою рагу,
мир выказывает ей свою неприязнь
обман, боль, презрение, соблазн, -
вместе они распространяют тьму,
и тихонько раздаётся зов –
никогда не досталось мне любви.

Ветви, полные небольших почек,
склонились, набрав неподобный аромат,
потеряли рассудок в яде скорби,
изранены колючками,
и тихонько раздаётся зов –
никогда не досталось мне любви.

Под светом чистой луны ночи жизни
не досталось ни одной капли под созвездием Свати,
что попав в сердце-раковину, стала бы жемчужиной,
заполнила бы длинное ожерелье,
и тихонько раздаётся зов –
никогда не досталось мне любви.

О, безумный! Разве встретишь её?
Её все отдают,

слезы по капле считая,
ведь этот мир – взят нами в долг,
так что же ты звучишь, зов?
Никогда не досталось мне любви.