

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

ТАРАН АЛЕКСАНДРА ЯРОСЛАВОВНА

***ПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ИНДИЙСКОЙ ТРАДИЦИИ И ИХ
ОТРАЖЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ АГЪЕИ***

Направление: 41.04.03 «Востоковедение и африканистика»

Магистерская диссертация

(Профиль: *Литература народов Азии и Африки*)

Научный руководитель: *к.ф.н., доцент Тавастшерна
Сергей Сергеевич*

Рецензент: *к.ф.н., старший научный сотрудник
института восточных рукописей РАН Иванов
Владимир Павлович*

Санкт-Петербург

2016

Оглавление

Оглавление.....	2
Введение.....	3
1. Основные эстетические категории санскритского литературного канона	
1.1. Роль художественного слова в Индии и общие особенности поэтологических трактатов.....	5
1.2. Теория аланкар.....	9
1.3. Механизм теории скрытого смысла: логика прочтения поэзии дхвани.....	15
1.4. Теория расы.....	22
1.5. Жанр поэзии малых форм и обоснование выбора материала.....	26
1.6. Образная система поэзии кавья.....	30
2. Поэзия Агъеи: анализ ключевых тем и образов, их связь с индийской поэтической традицией	
2.1. Краткий обзор истории поэзии хинди.....	55
2.2. Поэзия Агъеи: краткая биография автора, анализ образов и тематики подборки стихотворений.....	59
Заключение.....	88
Список литературы и источников.....	91
Приложение.....	94

Введение

Целью данной работы является рассмотрение традиционных индийских образов в системе и взаимодействии с теориями индийского эстетического канона на примере санскритской лирической поэзии малых форм, а также анализ тем и образов в подборке стихотворений одного из ведущих поэтов-модернистов хинди на предмет того, насколько и в каком качестве поэзия индийского модерна сохраняет связь с традицией индийского поэтического канона.

Актуальность работы заключается в рассмотрении традиционного индийского образного словаря как части единой системы канона, в отрыве от которой ни одна из канонических поэтологических теорий не могла бы функционировать. Автором были составлены наглядные схемы, иллюстрирующие сложные канонические представления о средствах выразительности. Другой аспект актуальности работы касается поэзии одного из ведущих авторов современности, творчество и теоретические взгляды которого в прямом смысле обновили поэзию на языке хинди, придали ей звучание живой, а не искусственной речи. Автором работы отобрано и переведено более 40 стихотворений основателя индийского модернизма, что является на сегодняшний день достаточно полным представлением поэзии этого автора на русском языке, так как обзорные антологии поэзии хинди обычно содержат не более десятка его стихотворений. Некоторые среди выбранных для перевода стихотворений уже были переведены на русский язык, однако автор данной работы после ознакомления с оригинальными текстами пришел к выводу, что иногда в отечественных переводах в стремлении зарифмовать то, что в оригинале зарифмовано не было, искажался смысл стихов. Более того, индийская поэзия, даже если она была создана не так давно, все равно несет отпечаток другой культуры и кардинально другого мировоззрения. Автор работы, проведя параллели с традицией и поясняя некоторые культурные аспекты, надеется облегчить инокультурному читателю знакомство с еще одной выдающейся поэзией современности.

В ходе написания диссертации автором был поставлен и решен ряд задач:

- подбор оптимального источника для исследования классической санскритской образной системы. В качестве материала исследования автор отдал предпочтение лирическим строфам из антологии Видьякары «Субхашитаратнакоша» - «Скоровищница драгоценных строф», которая не является собранием стихов одного автора, но представляет собой синхроническую панораму индийского поэтического творчества классического периода, сложившуюся к XII веку.

- художественный перевод санскритских строф;

- анализ образов и попытка привести наблюдения и тенденции в систему;

- подбор источника для исследования поэзии индийского модерна. В качестве такого источника были взяты стихотворения из трех сборников поэта Агъеи – основателя индийского модернизма, среди которых самый известный и многократно цитируемый в работах исследователей сборник - «В скольких лодках - сколько раз»;

- художественный перевод отобранных стихотворений;

- анализ основных тем и образов, характерных для поэзии Агъеи;

- выявление характера связи традиционных индийских эстетических категорий и эстетических установок, присущих индийскому модернизму на примере творчества Агъеи.

Структура работы следует порядку указанных задач и состоит из двух основных частей, которые в свою очередь подразделяются на подглавы для удобства подачи и восприятия материала. Также у работы есть введение, заключение, список источников и литературы, приложение с переводами.

Оформление переводов санскритских строф: сначала идет номер строфы в антологии, затем транслитерация, перевод, имя автора стихотворения в квадратных скобках, если указано¹, и дополнительный комментарий, если требуется. Комментарии по реалиям даны в постраничных сносках. Если перевод строфы приведен не в главе «Комментированный перевод строф из антологии Видьякары», а прямо в тексте работы, то указывается транслитерация и перевод, остальное – в постраничных сносках. Переводы из сборников Агъеи выстроены в порядке следования стихотворений в сборнике, указывается также название соответствующего сборника и его датировка.

¹ Выбраны атрибуции Дэниэла Ингэллза.

1. Основные эстетические категории санскритского литературного канона

1.1. Роль художественного слова в Индии и общие особенности поэтологических трактатов

Художественное слово в классических индийских трактатах о поэтическом искусстве принято называть кавьей. На протяжении веков индийские поэты, ученые, мистики, мыслители² пытались отыскать сущность художественного слова, те качества, что его отличают от речи нехудожественной. Индийские поэтологи применяли здесь слово «атман», называя сущность кавьи душой, имеющей природу Абсолюта.

Подобный характер осмысления литературы носят труды современных индийских авторов. Хазари Прасад Дживеди пишет: «Понимание литературы возвышает человека над его естественными, по сути, животными потребностями, что дает человеку шанс стать богом. Именно это важно, а не приверженность добродетели, благонравию и щедрости, как считает большинство. В добродетели и благонравии, если они совершаются осознанно, по своему выбору, нет вреда, но это еще не делает человека по-настоящему человеком...» [Dvivedī, 2012: p.94] Далее автор статьи говорит о роли и могуществе настоящего поэта, рассказывая историю создания Рамаяны, являющейся, по индийским представлениям, первой поэмой. Когда первый поэт - автор эпоса о Раме, Вальмики - увидел разлученную пару птиц-краунчей, увидел тоску самца краунча по своей подруге, убитой охотником, то в душе Вальмики зародился дар стихосложения, он познал стихотворный размер. Однако Вальмики не знал, как применить этот дар, каким сюжетом его наполнить. Он бродил, охваченный жаром творчества, и ему на пути повстречался небесный мудрец Нарада. Вальмики сказал Нараде: «Во мне раскрылся жар стихосложения, доступный ранее одним лишь богам. Боги посредством стихов воплощались людьми. А теперь я хочу своим даром превратить человека в бога. Нарада, подскажи мне, пожалуйста, сюжет, достойный моей задумки». Нарада напомнил Вальмики

²Философия в Индии всегда оставалась переосмыслением, раскрытием индуизма, поскольку индуизм не является догматической религией, но скорее представляет собой свод различных философских систем, верований и практик, а научные трактаты часто были написаны в стихотворной форме, поэтому в Индии мистик мог одновременно быть и поэтом, и ученым, и, конечно, мыслителем.

про историю Рамы, царя Айодхьи. Вальмики ответил, что не обладает всей фактической полнотой жизни и деяний Рамы и боится исказить истину. Тогда Нарада сказал: «Ничего из того, что происходит в этом мире, полностью не состоит из истины. Твори, поэт! Что изречешь, то истиной и станет» [Dvivedī, 2012: p.94-95].

Авторы санскритских поэтик такие, как Бхамаха, Рудрата, Кунтака, Вишванатха, а вслед за ними и Тулсидас, поэт XVI века, автор «Рамачаритаманас» - поэмы на народном языке на сюжет Рамаяны, считали, что кавья приносит человеку достижение четырех жизненных целей³. [Śarmā, 1966: p.22]

Представление об особенном воздействии художественного слова и особенной роли поэта повторяется неоднократно и в разных контекстах. В отрывке из славословия богини Кали возможность стать великим поэтом приравнена к возможности стать повелителем мира: «О, Кали, всякий, кто в полночь вторника, произнеся Твою Мантру, совершает подношение волос своей Шакти (спутницы) с преданностью Тебе даже один раз на месте кремации, становится великим поэтом, повелителем земли и совершает свой путь верхом на слоне»⁴. [Кинсли, 2007: с.105] Считалось также, что большая поэма, написанная в согласии с каноном поэтического слова, дарит процветание. Об этом писал Бхамаха, первый из известных индийских поэтологов [Русанов, 2002: с.5-6].

Художественная речь воспринимается наравне с благами, сверхъестественными способностями и коренным образом отличается от речи нехудожественной, потому что обладает ритуальной силой и, соответственно, требует правильного обращения - защиты от загрязняющего влияния профанного мира. Ошибки в обращении с художественным словом могут причинить вред.

Первые науки возникали, чтобы предотвратить ошибки в ритуалах. Чтобы правильно возвести алтарь, индийцы разработали геометрию. Чтобы рассчитать правильное время для жертвы, понадобилась астрономия-астрология. Первые науки о языке возникли с целью уберечь и сохранить произношение ведических гимнов. При совершении ритуала присутствовал брахман, в чьи задачи входило фиксировать и исправлять допущенные ошибки. В одной из редакций Яджурведы⁵ есть любопытная

³Совокупность этих четырех целей индуизм полагает венцом любой деятельности человека в мире: артха – польза, выгода; кама – желание, страсть, дхарма – успешное своего долга, предначертанного рождением в определенной касте и жизненным этапом; мокша –освобождение от затемненного мира перерождений. В любом виде деятельности и на каждом временном этапе жизни человека наблюдается преобладание одной из целей над остальными. Например, в «Камасутре» говорится, что гетера должна в первую очередь стремиться к артхе, выгоде, хотя на ее пути главных целей две: кама и артха, но артха должна преобладать над камой. □ И только художественное слово позволяет одновременно достигнуть всех четырех целей.

⁴Среди наград за поклонение другой богине-махавидье Чхиннамасте в одном ряду перечисляются следующие блага: «дар поэтической речи, благополучие и стабильность, контроль над врагами, способность привлекать других (особенно женщин), умение влиять на царей и освобождение (*мокша* и ли *мукти*)» [Кинсли, 2007: с.208].

⁵Яджурведа - веда жертвенных формул.

легенда о последствии ошибок. У небесного творца всех форм Тваштара был сын Вишварупа. Громовержец Индра отрубил Вишварупе все его три головы. После этого Тваштар совершил жертвоприношение опьяняющего напитка сомы и намеренно лишил Индру доли. Индра, тем не менее, отнял сому и прервал обряд. Тогда Тваштар собрал остатки сомы, совершил возлияние на огонь со словами: «Будь Индрашатру!» Так из сомы возник еще один сын Тваштара, Вритра. Сложное слово «indra-shatru» можно трактовать по-разному. Если акцентное ударение падает на вторую часть композита, получается сложное слово татпуруша с генетивной связью и смыслом, который задумывал Тваштар для своего сына: «Убийца Индры». Однако Тваштар по ошибке произнес «indra-shatru» с акцентом на слове «indra», и получилось сложное слово бахуврихи, означающее «Тот, чей убийца – Индра» [TaittiriyaSamhita 2.5 1-2]. Так Вритре пришлось погибнуть от рук Индры, а Тваштару не удалось осуществить свою месть из-за единственной ошибки в речи. «Как в знании правильных слов содержится религиозная заслуга, так в знании неправильных слов содержится грех... Мы должны изучать грамматику для того, чтобы избегать произнесения неверных слов», - пишет грамматист Патанджали⁶ [Серебряков, 1983: с.22].

Необходимость содержать речь в ритуальной чистоте передалась по наследству речи художественной и отразилась в подробных правилах канона. Требования к поэту также входили в канон. Раджашекхара, поэт и автор трактата о поэтическом творчестве «Кавьямиманса»⁷, пишет: «...поэт всегда должен быть чистым. Чистота же – трех видов: чистота речи, чистота мысли, чистота тела. [...] Соблюдение чистоты, как утверждают, - это средство обретения милостей Сарасвати»⁸ [Кавьямиманса, 1996: с.185]. Чистота слова, мысли и действия (тела) – это чистота ритуальная, поскольку именно ритуал требует единства слова, мысли и действия. Поэт должен быть идеальным сосудом, чтобы не осквернить силу художественного слова, пропуская ее через себя. Поэт также несет большую ответственность за свое творчество: «Лучше быть не-поэтом, чем плохим поэтом. Потому что быть плохим поэтом – это значит быть заживо мертвым» [Кавьямиманса, 1996: с.183].

Канон кавьи формировался на протяжении многих веков. Постепенно одни течения дополнялись другими. Однако нельзя сказать, что авторы-поэтологи нарочно придумывали систему, а потом поэзия подчинялась ей. Скорее, они переосмыслили уже сложившуюся поэтическую ситуацию, классифицировали художественные явления, давно бытовавшие в словесности, дополняли классификацию своими примерами. По-новому осмысленное

6III-Швв. до н.э.

7 Ориентировочно конец IX – начало X века [Кавьямиманса, 1996: с.166].

8 Сарасвати – богиня, жена Брахмы, покровительница мудрости, искусств, поэзии.

течение могло войти «в моду» и преобладать по сравнению со старыми нормами в творчестве поэтов-современников.

Вопрос об отличительных свойствах художественного слова - ключевая проблема, которую пытались решить авторы поэтик. Каждый автор стремился сформулировать свою точку зрения, выбирал характеристики, свойства, отвечающие, по его мнению, за художественную выразительность текста. Далее шел практический раздел, где автор сжато описывал отдельные пункты своей системы, классифицировал их и на каждый «пункт» приводил примеры стихов, которые мог взять у других авторов, а мог придумать и сам [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.7]. Одна из традиционных форм индийского поэтологического трактата – комментарии к сочинению предшественника. Форма комментария активно развивалась индийцами, к ней прибегали в различных областях исследований. Если автор не прибегал к форме комментария, в своем трактате он все равно ссылался на мнения предшественников: соглашался и развивал их теорию, или вступал с ними в полемику. Трактаты о поэтическом искусстве в первую очередь направлены на авторов произведений: в каких направлениях можно двигаться, где можно импровизировать и в каких рамках, чтобы максимально проявить выразительный потенциал языка.

1.2. Теория аланкар

Самое раннее определение художественного слова принадлежит Бхамахе, автору начала VII века⁹: «Кавья – это слово и смысл, соединенные вместе; она (кавья) бывает двоякого рода: в стихах или прозе – и может создаваться на санскрите, пракрите или апабхрэмша¹⁰» [Гринцер, 1987: с. 12] В дальнейшем авторы брали это определение за основу своих определений кавьи, дополняя его новыми критериями художественности. Бхамаха в своем определении подчеркивал соединении звука и смысла в художественном произведении, неотделимость плана выражения (т.н. формы) и плана содержания. Санскритский термин для «литературы», перешедший в хинди, - «сахитья» - буквально значит «соединение» [Гринцер, 1987: с.13]. Применительно к художественному слову традиционно индийцы не делали разграничения между прозой и поэзией, рассматривали прозаическую речь как частный случай речи поэтической, хотя и считали прозу менее совершенным видом бытования художественного слова [Лидова, 2008: с.470-471].

Первый из сохранившихся образцов поэтологической мысли – несколько глав в составе «Натьяшастры»¹¹, посвященных задачам и характеристикам поэтического текста внутри драматических произведений. Здесь уже звучат понятия аланкар – украшений художественной речи, есть представления о достоинствах поэтического текста, гунах, и о недостатках – дошах, перечислены 36 признаков, которыми обладает поэтический текст. [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.5] При перечислении первым идет признак «украшенность» - «bhūṣaṇa» В более поздних поэтиках теория этих признаков развития не получила, среди «открытий» Натьяшастры в сфере художественного слова внимание поэтологов привлекли понятия аланкар, гун и дош. [Лидова, 2008: с.476-477]

Бхамаха, автор знаменитого определения кавьи, в своей поэтике «Кавья-аланкара» («Украшение поэзии») вводит понятие «гнутой речи» (vakrokti) [Гринцер, 1987: с. 16].

⁹[Кавьядарша, 1996: с.111]

¹⁰Пракриты – это средне-индийские языки, развивавшиеся параллельно с санскритом сначала в качестве более упрощенного, разговорного языка. Но затем, после развития литературной пракритской традиции, уже как противопоставление литературным пракритам возникают упрощенные апабхрэмша. На счет происхождения и смысла самих названий ученые не пришли к единому мнению. Наиболее популярно возводить «пракрит» к санскритскому «пракрити» - природа, то есть такой язык, который люди могли понимать без особых трудностей. «Апабхрэмша», скорее всего, переводится, как «испорченный язык», что вполне понятно, ведь апабхрэмша появились путем вкрапления форм местных диалектов в постепенно устоявшиеся пракриты [Keith, 1996: p.26, 32-34].

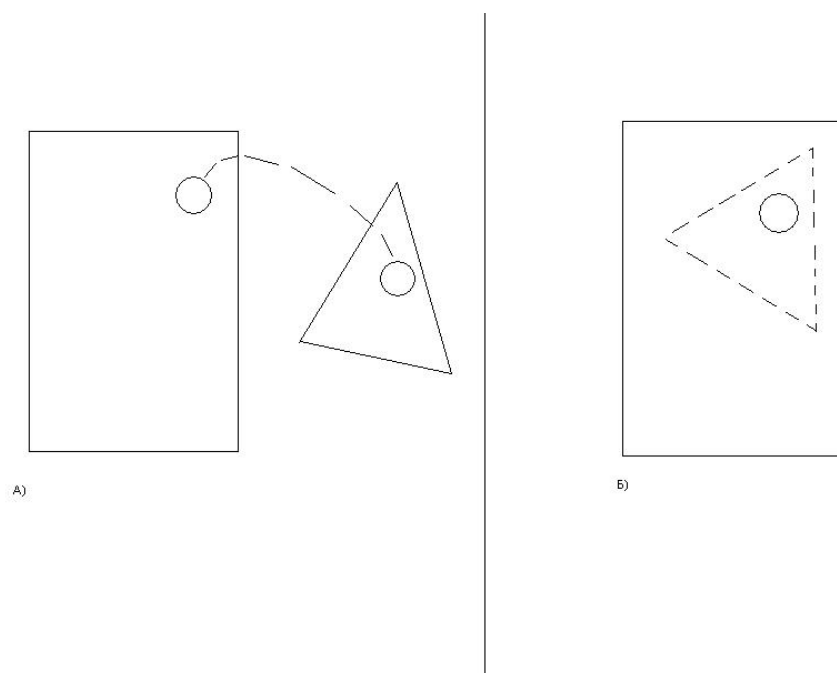
¹¹Время создания Натьяшастры, трактата о драматическом искусстве, написанного легендарным мудрецом Бхаратой, не установлено, возможно, это был длительный процесс. Однако существующие в науке датировки охватывают диапазон более чем в одно тысячелетие – сIVв. до н.э. по XIIIв. н.э. Скорее всего, текст под названием «Натьяшастра Бхараты» возник в середине Iтысячелетия до н.э. и закончил свое формирование к первым векам н.э. [Лидова, 2010: с.48-49]

Есть речь профанная, прямая, а есть – «гнутая», видоизмененная, не такая, какую привычно слышать в повседневной жизни, но требующая и от автора, и от ценителя повышенного внимания и сосредоточения.

По мнению Бхамахи и его последователей поэзия, в отличие от разговорной речи, от языка философских, научных, религиозных трактатов «не призвана передавать обыденные вещи или всякого рода мысли — она выражает то, что обыденным языком не вырази́мо: «красоту», «удивительность» мира, необыденное, поэтическое его восприятие» [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.6]. «Удивительность», «красота» мира не могут быть выражены прямолинейно, потому что сами не являются прямыми, непосредственно и легко и однозначно воспринимаемыми «объектами». В понятиях удивительного и красивого сквозит изогнутость мира и жизни. Удивительное – это когда что-то идет наперекор законам, привычке, ожиданию. Красота, удивительность скрываются в глубине жизни, как в глубине существа человека, по индийским представлениям, заложена вся вселенная в виде атмана. Поскольку «предмет» поэзии нелинеен, удивителен, поэзия не может иметь линейную структуру, иначе она не вместит свой предмет без искажений.

Поэзия «использует специфические способы, дающие возможность «непрямого» выражения авторского замысла» [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.6]. Эти «способы» в индийской поэтологической традиции получили название «аланкары» или украшения. Именно их Бхамаха называл отличительным признаком речи, который делает ее «гнутой». [Гринцер, 1987: с. 16]

Аланкары по методу построения отличаются от известных западной поэтике тропов и фигур речи. Аланкары строятся на целом множестве разнообразных приемов: уподобление, сопоставление, противопоставление, создание противоречия, игра слов, синтаксический параллелизм. Однако прослеживается единый механизм действия аланкар - «*описание одной вещи (предмета описания) посредством или под видом другой вещи (объекта описания)*» [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.6]. То есть намеренно описывается одно, но подразумевается другое, чтобы создать ситуацию для узнавания. По сути, действие, обратное привычной западной метафоре, которая дает объект и предмет в сопоставлении или сравнении, а читателю нужно узнать сходство, увидеть их скрытую похожесть. Сходство может быть также названо, но из-за его непривычности оно все равно остается неожиданным, и читателю нужно разглядеть его, осознать, почувствовать. Индийским поэтическим фигурам свойственно укрывать предмет за объектом. Задача читателя – прийти к предмету по проложенной тропинке сходства, которая начинается с «вида другой вещи» - объекта.



Для наглядности можно воспользоваться схемой. Слева, А) – это механизм действия западной метафоры: явлены предмет (треугольник) и объект (прямоугольник), читателю нужно понять, что у них сходного, общего и построить сравнение. Справа, Б) – это механизм действия индийской аланкары, когда читателю явлен только объект сравнения, может быть дан общий признак или это признак из традиционного канонического контекста, а читатель сам должен достроить скрытый за объектом предмет высказывания.

Бхамаха разделяет аланкары на шабда-аланкары (словесные) и артха-аланкары (смысловые). «Артха» - смысл, и смысловые аланкары, которых по количеству значительно больше, чем словесных, имеют в качестве основания для сопоставления выраженного объекта и подразумеваемого предмета их смысловое сопоставление, то есть смысловые аланкары «работают» с планом содержания. «Шабда» значит «слово», а в данном контексте имеется в виду звуковая оболочка слова. В шабда-аланкарах под видом одного слова или сочетания звуков предстает другое слово или обнаруживается дополнительный смысл. Здесь сопоставление понятий происходит автоматически, на основании схожести или совпадения их планов выражения. Игра слов – типичный представитель шабда-аланкары. Исключения составляет такая игра слов, где два варианта прочтения приводят к понятиям, тем или иным образом соотношенным между собой по смыслу [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.7, 97].

Игра с планом выражения может раскрыть и дополнительное содержание, дополнительную причину. Тогда, по сути, происходит сочетание шабда и артха-аланкар: выраженный объект принадлежит категории шабда, а подразумеваемый предмет –

категории артха. Например, седьмая глава романа Дандина "Приключения десяти царевичей" написана без единого губного звука, так как у рассказчика, царевича Митрагупты, поранены губы¹² после ночи любви... Еще один вариант смешения шабда- и артха-аланкар был обнаружен в ходе работы над переводом санскритских стихов.

smita-jyotsnā-dhautam sphurad-adhara-patram mrgadr̥ṣāṃ**mukhābjam** cet-pītam tad-alam-iha
pīyūṣa-kathayā | aho mohaḥ ko'yam śatamakha-mukhānāṃ**sumanasām** yad-asyārthe'tyartham
jaladhi-mathanāyāsam-aviśan ||432||

№432

Яркий, свежий, лунный свет улыбки,
губы, точно лепестки, дрожат, -
лотоса-лица газелеокой
я испил немислимую прелесть,
и теперь не нужно мне рассказов
про нектар бессмертья. Не иначе,
как в безумство впали **боги**, если
во главе с державным Индрой взялись
за пахтанье океана. Столько
сил потрачено. И что в итоге?

В индийской поэзии не существовало рифмы. Был аналог рифмы – шабда-аланкара «ямака», когда в любом месте стихотворения могло один или несколько раз повторяться уже звучавшее ранее сочетание слогов, но так, чтобы содержание эти слоги передавали иное. Существовала обширная классификация ямак по длине и расположению в строфе [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.66]. В этом стихотворении можно наблюдать явление, в некотором смысле обратное ямаке.

Начало строфы занимает описание красавицы: развернутое сравнение лица и лотоса: губы-лепестки раскрываются под игрой лунного света-улыбки (есть вид т.н. ночных лотосов, которые, по представлениям индийцев, раскрываются при лунном свете, а не при солнечном). В цепочке традиционных ассоциаций «лунный» значит белый и приятный, белый – цвет смеха (белые зубы). Еще луна состоит из амриты, нектара бессмертия, который как раз и добывали боги во время пахтанья океана. Однако не только

¹² Ранки, царапины, удары – обязательные элементы индийской эротики, но об этом подробнее будет сказано в следующих главах.

губы-лепестки и улыбка-свет не являются с индийской классической точки зрения фигурами речи, но и всё это описание лотоса-лица, в западном понимании развернутая метафора, не аланкара, потому что в нем нет скрытого предмета. И аланкары пока нет намеренно: внимание читателя берегут до финала: утверждение в конце стихотворения о том, что боги - безумцы, раз взялись пахтать океан ради нектара бессмертия – вот объект аланкары. Предмет – то, что амрита добывается легко и приятно, если искать ее не в океане, а в лотосе-лице красавицы. Но хотелось бы отметить еще другую деталь.

Санскрит – язык развитой полисемии и синонимии: почти любое слово не ограничивается одним значением и, наоборот, есть очень много слов для одного значения. Например, для каждого из значений: «царь», «бог», «гора», «лотос», «вода», «земля», - существует несколько десятков синонимов. В стихотворении для передачи смысла «боги» употреблено очень редкое слово «*sumanas*». Нет, слово часто встречается, только значит оно «цветок». Значение «бог» оказывается одним из последних, редких значений. До этого шло развернутое сравнение лица красавицы с цветком лотоса, и непременно «*sumanas*» прежде, чем стать «богом», эхом напомним о предыдущем сравнении. То есть получается рифма, но не по совпадению планов выражения, а по созвучию планов содержания, по смыслу. Причем, по тому смыслу, в котором реализуется слово в стихотворении, а по дополнительному значению, в то время как классическая ямака – это созвучие планов выражения при разных планах содержания. Причем в случае классической ямаки совпадение планов выражения опять-таки кажущееся, как и в «ямаке смысловой» – боги только притворились цветком на мгновение, чтобы совпасть с лотосом лица¹³.

Некоторые ученые считают склонность индийской канонической поэзии к орнаментальности, вычурной украшательности фундаментальным свойством кавьи, наметившимся еще в «Натьяшастре», где первой среди поэтических признаков названа

13[□] Похожая смысловая рифмовка встречается в современных литературных течениях. Например, у В. Ерофеева в поэме «Москва-Петушки» есть два с этой точки зрения любопытных отрывка. "О, тщета! О, эфемерность! О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа — время от рассвета до открытия магазинов! Сколько лишних седин оно влело во всех нас, в **бездомных** и тоскующих **шатенов**. **Иди**, Веничка, **иди**." Нужно обратить внимание на слово "шатен". С одной стороны, это просто характеристика внешности, цвет волос, не более. Но в данном контексте сразу напрашивается созвучие с корнем слова "шататься". "Шатен" - тот, кто шатается, тот, для кого шататься – привычное свойство облика, как для других, скажем, рост или цвет волос. И «шататься» по смыслу рифмуется со словами «бездомный» и повелительным наклонением «Иди!» И правда, чем еще настоящему **шатену** заниматься? Второй отрывок: "Зря я это опять про херес, зря! Он их сразу взорвал. Все трое подхватили меня под руки и через весь зал — о, боль такого позора! — через весь зал провели меня и **вытолкнули** на воздух. Следом за мной чемоданчик с гостинцами — тоже **вытолкнули**. Опять на воздух. О, **пустопорожность**! О, **звериный оскал бытия!**" Тут интересно слово "пустопорожность". Если прислушаться к диалогу корней в слове, а это "пустой" и "порог", то "пустопорожность" - состояние, когда все пороги пустые (что может быть страшнее?), когда нигде тебе нет приюта, когда именно для тебя порог любого гостеприимного и многолюдного дома пуст. Ты словно человек-невидимка. Человек-невидимка - это, наверное, и есть человек, которого никто не ждет. Внутри фразы «пустопорожность» рифмуется с действием по отношению к герою – «вытолкнули» и с состоянием, чувством, которое передает фраза: «звериный оскал бытия».

«украшенность» [Лидова, 2008: с.477]. Если судить о литературе из привычной западному мышлению системы отсчета, тогда напрашивается именно этот вывод. Мы обращаем внимание совсем не на те вещи в индийской классической поэзии, на которые обращает внимание индийский «классический» читатель. Для нас непривычны индийские традиционные сравнения и связи между предметом и объектом, поэтому мы на них сосредотачиваемся. Мы ищем свои метафоры и находим их здесь в изобилии, в то время как для читателя индийского эти «метафоры» - не более чем единицы поэтического словаря, они не приносят нового, они не удивляют. С другой стороны, мы не обращаем внимания на главную красоту индийских канонических стихов, потому что у нас нет навыка считывать их классический поэтический язык.

1.3. Механизм теории скрытого смысла: логика прочтения поэзии дхвани

Со временем система аланкар сильно разрослась.¹⁴ Ученые углубляются в частности и детали, переставая замечать смысловую оправданность исходного понятия. Украшения, действительно, смещались в сферу орнаментального, авторы поэтик все чаще относили их к «телу» поэзии. «Душу» поэзии начали искать в других понятиях и теориях, во многом уже существовавших в рамках теории аланкар, но со временем отошедших на дальний план.

Грамматист Бхартрихари в VI веке разработал языковую теорию высказывания, согласно которой высказывание живет только в контексте и нельзя трактовать его, просто складывая значения входящих в состав фразы словарных лексических единиц. В конце IX века кашмирский ученый Анандавардхана пишет трактат «Дхваньялока» - «Свет дхвани», прямо ссылаясь на лингвистическое открытие Бхартрихари [Kunjunnīṛāja, 1963: p. 277-278]. На рубеже X – XI веков кашмирский мистик-тантрист Абхинавагупта создает комментарий к «Дхваньялоке», интерпретируя многие утверждения Анандавардханы, в частности, и с позиций мистико-религиозной традиции [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.9]. В начале теория Анандавардханы подверглась критике [Анандавардхана, 1974: с.14], но впоследствии стала ведущей теорией индийской поэтики. Осмысляя теорию дхвани, некоторые ученые возвращаются к достижениям Бхамахи и теории аланкар, переделывая их классификацию с учетом новой тенденции.

«Дхвани» - дословно значит «отзвук». На вопрос, почему Анандавардхана назвал свою теорию «дхвани», можно будет ответить, остановившись на ключевых пунктах этой теории.

1) В контексте теории дхвани слово «кавья» из художественного слова вообще превращается в «поэтическое высказывание». То есть Анандавардхана вводит в поэтику лингвистический подход и рассматривает не характеристики поэтической речи в целом, а концентрируется на единице поэтической речи – высказывании [Анандавардхана, 1974: с.33].

2) Поэтическая единица понимается как сообщение, следовательно, подразумевает наличие не только автора, но и адресата - ценителя поэзии. Таким образом, у поэтического высказывания появляется цель и дополнительные обстоятельства, которым отныне подчинен выбор стилистических и выразительных приемов [Анандавардхана, 1974: с.33].

¹⁴Бхамаха насчитывает 39(+4) аланкары, Рудрата — 68; более поздние авторы: Руйяка — около 80, Аппайя Дикшита —115 [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.7].

3) Семантическая двуплановость - главный признак, противопоставляющий поэтическое высказывание непоэтическому. Согласно «Дхваньялоке» любое поэтическое высказывание имеет два слоя:

а) слой выраженного значения;

б) слой невыраженного или угадываемого значения.

Невыраженное значение относится ко всему высказыванию, как и слой выраженного значения; возникают оба семантических слоя параллельно, и в зависимости от характера их взаимодействия и взаимной обусловленности поэзия дхвани подпадает под дальнейшую классификацию. Анандавардхана приводит сравнение¹⁵, поясняющее это теоретическое положение: «поэтическое высказывание, подобно лампе, освещая самое себя, свое собственное значение, одновременно делает явным и нечто иное» [Анандавардхана, 1974: с.33-34].

До Анандавардханы грамматики и логики находили у слова две основные функции: первичную или номинативную, отвечающую за прямое значение слова, а также метафорическую функцию, или функцию переноса (транспозитивная функция), которая, согласно индийским лингвистам, относится к базовым свойствам языка. Это способность лексических единиц и синтагм нести дополнительное конкретное значение, выходящее за рамки словарных значений данной лексемы или буквальной трактовки синтагмы и возникающее только в определенном контексте. Потенциально метафорической функцией обладают все лексические единицы, но проявляют ее в зависимости от условий реализации лексемы или синтагмы в речи¹⁶. Эту языковую функцию индийские лингвисты называют по-разному, самое употребительное наименование – лакшана¹⁷ [KunjūnniRaja, 1963: p. 230].

15[□] Сравнение со светом и освещаемым предметом Анандавардхана позаимствовал у Бхартрихари. Грамматист говорил о том, что звуковая форма слова, наподобие света, видима сама, но и освещает значение слова. То есть если значение слова остается непонятым, звуковая форма слова все равно не исчезает, потому что обладает своим независимым бытием.

16 Хорошо объясняет индийскую лингвистическую логику один пример проявления метафорической функции языка. Если где-то случайно человек видит своего давнего знакомого, с которым они долго не встречались, и окликает его: «Никак это тот самый Девадатта!» По индийским трактовкам, фраза – проявление лакшаны, потому что Девадатта, которого сейчас видит человек, – не тот Девадатта, каким он был на момент их последней встречи. Значит, когда в этом Девадатте узнают того Девадатту, этому Девадатте придают дополнительное значение, которым в данный момент времени он не обладает. Но теперь, благодаря лакшане, этот Девадатта содержит того Девадатту. Именно благодаря метафорической способности слова вмещать в себя то, чем это слово непосредственно не является, знаменитая формула упанишад «то есть ты» достигает кульминации своего смысла. В человеке, на первый взгляд, нет брахмана, нет вселенной. Но если применить механизм метафоры и узнать внутри человека атман, «ты» расширяет семантический спектр и превращается в «То» [KunjūnniRaja, 1963: p. 251-254].

17 Полный список названий: lakṣaṇā upasāra, gaunī vṛtti, bhakti [KunjūnniRaja, 1963: p. 230].

Анандавардхана вводит третью речевую функцию – предположительную, суггестивную, или функцию проявления – *вянджана*. Анандавардхана пишет: «Итак, есть три рода функций, присущих слову: способность выражения, способность вторичного обозначения и способность проявления. В том случае, когда благодаря способности проявления проявляемый смысл – главное, [это] *дхвани*» [Гринцер, 1987: с.208-210]. Суггестивная функция не может реализоваться в слове, отделенном от условий и цели сообщения, она не существует вне поэтического высказывания и его первого, выраженного значения. Подходим к последнему из столпов теории *дхвани*:

4) В поэтическом высказывании, которое можно отнести к поэзии *дхвани*, слой невыраженного значения *всегда* главенствует над слоем значения выраженного. Если превосходства не наблюдается, значит, это не *дхвани*, а *аланкара*.

Становится очевидной связь поэтологической теории Анандавардханы с достижениями грамматистов. Поэтическое высказывание *дхвани* функционирует подобно тому, как функционирует «высказывание» согласно теории Бхартрихари: только контекстная реализация значима, без нее высказывание теряет самый главный смысл.

Интересна еще одна интерпретация названия поэтического принципа Анандавардханы: связь слова «*дхвани*» со звучанием не случайна. По индийским представлениям звук не соприкасается непосредственно с нашим органом слуха, но передается через воздушные колебания, в отличие от зрительного восприятия предметов, которое, согласно мысли индийцев, происходит, когда глаз напрямую касается объекта зрения: из глаза словно невидимое щупальце истекает огненная стихия, *tejas*, она и охватывает предмет зрения, поглощая его. Поэтому поэзия без скрытого смысла называется «картинка» - *citra*. Поэзия, где прямой смысл гласит одно, а понимать, на самом деле, следует другое, - это *дхвани*, «отзвук». И этот, последний вид поэзии считается высшим [Щербатской, 1902: с.9].

В качестве примеров *дхвани* поэтологи часто приводят стихи поэтов прошлых веков, поэтов, которые не могли быть знакомы с теорией. Это лишний раз подтверждает, что Анандавардхана в своем трактате не выдумал нечто искусственное, но подвел итоги индийского литературного процесса. [Анандавардхана, 1974: с.32-33].

В системе *аланкар* также во многом была предвосхищена теория «*дхвани*». Среди *аланкар* видна тенденция «работать» со всем поэтическим высказыванием. В некоторых *аланкарах* именно предположительный, проявляемый смысл играет главную роль. Следует упомянуть *аланкару* «*акшепу*» - «скрытое возражение», в которой истинная цель

сообщения противоречит цели высказанной. Типичный пример акшепы находим в сборнике стихов Амару¹⁸ – «Амарушатаке»:

[Подруга говорит герою в присутствии героини]

Ты ведь долго ее и любил, и лелеял,
а теперь оскорбил, ни с того, ни с сего,
будто боги тебе приказали.
Это горе стерпеть тяжело, и не думай
заклинанием сладостных слов
ее чувство в покой превратить.
Беспощадный! Оставь ты подругу,
пусть срывает голос, рыдая.

Герою, на самом деле, советуют продолжать утешать героиню, а не бросать ее. Поданный в такой форме совет приобретает эмоциональный оттенок укора, потому что указывается правота героини, перед которой провинившийся герой должен выглядеть бессильным. Более того, подруга пытается оправдать героя перед героиней, говоря, что герой оскорбил героиню, будто ему приказали боги, значит, не по своей воле, а по воле судьбы.

Еще напоминают теорию дхвани по механизму образования и зависимости от контекста так называемые «мнимые» ошибки. В «Натьяшастре» при разговоре о художественном слове помимо аланкар упоминались гуны – положительные качества и доши – ошибки. Авторы поэтик также обращают свое внимание на ошибки, снижающие уровень художественности. Ошибки для наглядности иллюстрируются неудачными стихами. Затем поэтологи объясняют, в чем состоит нарушение, из-за чего эффект от стихов снизился и как поэтам избежать подобных ошибок. Ошибки-доши идут в парах с достоинствами-гунами, и ошибка – это не добавочная характеристика, а, напротив, отсутствие необходимого, ожидаемого в данном контексте достоинства.

Однако ошибки в определенном контексте могут стать достоинствами. Дандин приводит следующие примеры таких «мнимых» ошибок. «Нестройное пение девушек, напуганных взмахами качелей, вызывает у влюбленных прилив страсти» [Кавьядарша,

¹⁸ Согласно упоминаниям об Амару, можно предположить, что сборник 100 строф, то есть шатака написана до 750 г., но нижнюю границу провести труднее. Нельзя сказать, был ли Амару современником Калидасы, предшествовал ли Бхартрихари. Однако согласно своему стилистическому мастерству поэт жил после 650 г. [Keith, 1996: с.183]

1996: с.147]. С точки зрения традиции сразу бросается в глаза ошибка: нестройное пение не вызывает страсть, но, напротив, делает ее слабой. Однако нестройное пение возникло из-за робости девушек, напуганных качелями. А девичья робость - возбудитель любви [Кавьядарша, 1996: с.165]. Значит, на самом деле поэту удалось изящно передать любовное чувство, в итоге так и не назвав его.

Еще один пример, тоже из трактата Дандина: «Открытый познанию, ты непознаваем; приносящий пользу, ты бесполезен; единый, ты многообразен – слава тебе, вмещающему в себе все сущее!» [Кавьядарша, 1996: с.147] Надо сказать, что индийский канон, несмотря на все утверждения о «гнутой речи», был построен с соблюдением правил логики [Гринцер, 1987: с.64]. Логика может быть нарушена только при наличии какого-то другого логического аргумента. Неаргументированное нарушение логики - недостаток, затрудняющий, а то и вовсе делающий невозможным восприятие поэзии. В приведенном выше примере логической ошибки нет, потому что индийский читатель понимает, что речь идет о Параматмане – «верховой субстанции мира, абсолюте, совмещающем в себе противоположные начала» [Кавьядарша, 1996: с.165].

Тем не менее, именно Анандавардхане удалось собрать в единую теорию проблематики «суггестии», накопленные наследием индийской литературы и словесности. Ф.И.Щербатской отмечает принципиальное отличие механизма «дхвани» от «аланкара». Если поэт прямо высказывает то, что имеет в виду намек на известный смысл и тем самым делает явной связь между буквальным и скрытым смыслами, значит, это аланкара, но не дхвани. Далее следует пример: «Плутовка (красавица) сообразив, что у любовника на уме вертится мысль о времени свидания, улыбнулась, подмигнула ему и сомкнула лепестки цветка лотоса, которым она кокетничала, (держа его в руках)». Лотосы закрываются на закате, и девушка, смыкая лепестки цветка, намекает свидание после захода солнца. Хотя тут есть намек на время свидания, но описан он «напрямую», явно, а не через какой-нибудь другой, буквальный смысл, поэтому это стихотворение к поэзии «дхвани» не имеет отношения [Щербатской, 1902: с.319].

Аланкара оставляет на виду выраженный объект, а также каноническую связь между данным объектом и спрятанным предметом, и по этим двум компонентам читатель восстанавливает спрятанный предмет. «Дхвани» усложняет задачу. В поэзии скрытого смысла явлен смысл буквальный. Читателю приходится совершить три действия вместо одного: 1) догадаться, что что-то не так и поэтическое высказывание буквальным смыслом не исчерпывается; на этом этапе как раз работает механизм «мнимой ошибки»; 2) построить цепочку умозаключений, следующих из того, что буквальный смысл в целом – неправда в контексте данного стихотворения, однако части этого смысла остаются

верными утверждениями, то есть иная интерпретация этих составляющих буквального смысла – основа для дальнейших размышлений; 3) эта цепочка рассуждений, напоминающая метод доказательства «от противного», превращается в недостающую связь между буквальным и скрытым смыслом, которая, собственно, приводит читателя к истинному предмету поэтического высказывания.

Можно посмотреть, как работает способ проявления скрытого смысла на примере: «Гордо прохаживается молодая жена охотника среди своих (старших) соперниц: ее украшения состоят из павлиньих перьев, которые она носит за ушами, тогда как другие носят украшения из жемчуга» [Щербатской, 1902: с.320].

1) Павлиньи перья – дешевы, а жемчуг дорог, следовательно, одеты богаче старшие жены охотника, значит, им нужно гордиться, поскольку одежда и украшения воспринимаются как показатели социального статуса, в том числе и в семье. Одеты богаче – а кто их обеспечивает? Муж. Значит, муж им уделяет больше внимания, чем другой, бедно одетой жене. И авторитета у старших жен должно быть больше. Так почему же гордится бедно одетая жена? Таким образом, несостоятельность буквального смысла доказана, осталось найти причину мнимой ошибки.

2) Части буквального смысла остаются в силе, но складываются в другое целое. Есть противопоставление молодой и старших жен, молодая жена появилась в доме недавно. Противопоставление повторяется в украшениях женщин и в их настроениях. Все жены связаны с мужем. Вероятно, их противопоставление/противостояние тоже связано с мужем. Муж занимается охотой, и чтобы ей заниматься, мужу нужна физическая сила. По представлениям индийцев физическую силу муж может тратить на работу, а может – на любовные утехи с женами. Старшие жены носят жемчуг. Поскольку муж – охотник, он охотится на животных. Жемчуг по традиционным представлениям индийцев можно добыть не только из створки раковин, но и из головы слона. Чтобы убить слона, а тем более – многих слонов, так как жемчуга на женах много, нужно потратить много сил. Значит, когда охотник был со своими старшими женами, у него оставалось много сил, чтобы тратить на охоту. Более того, раз охотник женился снова и снова, а еще у него оставались силы на охоту, значит, старшие жены не были искусны в любви. Считалось, что искусство любви – главное предназначение женщины. Молодая жена носит павлиньи перья. Павлин – птица, охотится на него легко. Когда в доме появилась молодая жена, охотник не хочет тратить силы на охоту, а тратит их, проводя время с новой женой, потому что молодая жена искусна в любви. Конечно, она гордится своей искусностью, за счет которой, младшая среди жен, она получает более высокий статус.

3) Скрытый смысл – описание искусности в любви, чтобы вызвать в читателе сопереживание любовной эмоции. Неявный намек на то, что стихотворение связано с любовным чувством, - выбор в качестве украшений павлиньих перьев и жемчужин. Павлины, согласно традиционной системе образов, соотносятся с сезоном дождей, который, в свою очередь, усиливает влияние любовного чувства в мире. Жемчужины, по одной из версий, возникают, если капли дождевой воды попадают в створки раковины, когда луна находится в созвездии Свати, - эти капли превращаются в жемчуг. Опять видна связь с сезоном дождей. Здесь интересно отметить, что крики павлинов знаменуют начало сезона дождей, луна же входит в созвездие Свати и символизирует завершение этого времени года, а вместе с тем спад любовного накала. Молодая жена, получающая больше любви, связана с павлинами, а старшие жены – с жемчугом, то есть с неявным указанием на меньшую долю любви по сравнению с молодой женой. Другая версия происхождения жемчуга, как указывалось выше, - из головы слона. Слоны традиционного сравниваются с дождевыми тучами, что тоже у индийского читателя вызывает воспоминание о сезоне дождей и намекает на скрытую связь стихотворения с любовной эмоцией.

Из примера видно: читателю, не знакомому с индийской поэтической системой, практически невозможно добраться до скрытого смысла. Поэтиками рассматривается фигура ценителя поэзии, человека с согласным сердцем, «са-хридая», подробно разбираются оптимальные условия для восприятия произведения искусства ценителем, к которому наравне с поэтом традиция предъявляет высокие требования. Фигура реципиента нужна, чтобы показать авторам, как воспринимается их творчество, а, значит, как сделать так, чтобы их произведение оказалось наиболее художественным, наиболее «эффективным». Эффект, который поэзия производит на ценителя, рассматривает еще одна тенденция в индийской поэтологической науке – теория эстетической эмоции - расы.

1.4. Теория расы

Концепция расы изначально разрабатывалась применительно к драматическому искусству и находит свое первое воплощение в «Натьяшастре» Бхараты [Тавастшерна,

Цветкова, 2009: с.8]. Во время представления в результате умелого сочетания текста и деталей, жестов, обстановки, мимики, музыкального сопровождения etc актерам удавалось создавать череду настроений, изображать сменяющие или дополняющие друг друга чувства – бхавы, делившиеся на постоянные и преходящие. Преходящие бхавы – это второстепенные чувства, попеременно сменяющие друг друга и вспомогательные по отношению к постоянным бхавам [Лидова, 2010: с.68]. Преходящие бхавы - средства выразительности «второго порядка» и приводят к возникновению бхавы постоянной. Таким образом, постоянная бхава – предел актерского мастерства, итог того, что происходит на сцене, а раса – эмоциональный результат восприятия, «вкушения» зрителями этой постоянной бхавы. «Здесь сказано: каково значение слова «раса». Говорится: [оно возникло] из-за вкушения. [Спросят:] Как вкушается раса? Как мудрые люди, вкушающие искусно приготовленную пищу с различными приправами, наслаждаются вкусами и достигают радости и других [положительных эмоций], так и мудрые зрители наслаждаются постоянными бхавами, украшенными [другими] различными бхавами и способами изображения...» [Лидова, 2010: с.71]

Если исключить зрителя, понятие расы для Натъяшастры избыточно. Названия и описания восьми рас и восьми постоянных бхав практически совпадают. Вот список рас и соответствующих им постоянных бхав: «желанная», «любовная» - «любовь», «наслаждение»; «смеховая» - «смех»; «печальная» - «печаль»; «яростная» - «гнев»; «геройство» - «отвага»; «страшная» - «страх»; «отвращение» - «омерзение»; «чудесная» - «удивление» [Лидова, 2010: с.66]. Преобразование постоянной бхавы в расу называют прорывом. В «Натъяшастре» сказано: «Когда содержание согласуется с сердцем, чувство порождает расу; тело охватывается ею, как сухое дерево - огнем» [Гринцер, 1987: с.168].

В «Натъяшастре» говорится: «эти сорок девять бхав, [являющиеся] основой для проявления драматических рас, должны восходить [к ним]. И из них возникают расы благодаря соединению с качеством всеобщности» [Лидова, 2010: с.72]. Более поздние теоретики, Бхатта Наяка и Абхинавагупта¹⁹, считали, что в процессе восприятия произведения искусства, вкушения его «расы», человек реализует свою универсальную сущность, выявляя в индивидуальном «я» абсолютное «Я», или Брахмана, который есть не что иное, как блаженство [Гринцер, 1987: с.170]. Абхинавагупта пишет: «Все расы имеют главным своим свойством радость, поскольку суть их в блаженстве, в сладости самопознания» [Гринцер, 1987: с.172].

¹⁹ Бхатта Наяка жил в конце IX–начале X века [Гринцер, 1987: с.158], Абхинавагупта – в конце X – начале XI. [Гринцер, 1987: с.11]

Качество всеобщности понадобилось теоретикам в связи с коренным отличием переживания чувств, которое позволяет искусство, от жизненных, мирских переживаний. Вишванатха пишет: «...горестная и другие расы рожают одну только радость, доказательство этому – восприятие знатоков... Иначе «Рамаяна» и подобные ей [произведения] были бы причиной страдания... Но как возникает радость от причин, связанных со страданием? Отвечаю: пусть в жизни скорбь, радость и т.п., которые называют мирскими, поскольку они принадлежат обыденному миру, становятся причинами скорби, радости и т.п. Можно ли отрицать, что, приобщаясь к миру поэзии, они превращаются в идеальные возбудители, и от всех них рождается только радость? Те события, которые в земной жизни справедливо считаются причинами страдания (например, изгнание в лес), став достоянием театра или поэзии, приобретают функцию идеальных возбудителей и соответственно их следует называть уже не «причинами», а «идеальными возбудителями». От них возникает только радость, как от укусов или царапин во время любовного наслаждения. Итак, лишь в обычной жизни есть правило, что земные скорбь, радость и т.д. – соответственно причины скорби, радости и т.д. В поэзии, напротив, от любых возбудителей рождается только удовольствие. И это правило без исключений». В принципе, деление рас на виды – условность, все они суть одно. Абхинавагупта связывает деление рас с «разнообразием их окраски», которой наделяют «всеобщее чувство» конкретные виды бхав, однако все расы неотделимы от наслаждения и в основании имеют единую природу [Гринцер, 1987: с.172-173].

Ранние поэтологи не обошли вниманием концепцию расы, и в трудах Бхамахи, Дандина, Ваманы, Удбхаты раса представлена в качестве одного из «свойств» украшенности поэзии, а выражение расы входило в задачу нескольких аланкар (*rasavat*, *īrjasvī*, *preyaḥ*), а также считалось гуной (достоинством) языка. [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.8]

Со времен Удбхаты в поэтике принято различать девять рас. В литературном произведении должна главенствовать одна из рас, другие же должны сочетаться с ней и быть ей подчинены. В поэтике этот принцип был развит в общую теорию «сообразности» всех элементов произведения проявляемой расе. Раса не должна быть названа в произведении, как не может быть названа бхава, от вкушения которой рождается раса. Бхаву не называют и не изображают непосредственно. Бхава возникает как целое, как результат совокупности изображенных в произведении возбудителей чувства – вибхав и симптомов чувства – анубхав. Вибхавы - воссоздают ситуацию, способствующую зарождению чувства, а анубхавы – это видимые проявления того, что чувство зародилось [Тавастшерна, Цветкова, 2009: с.8].

Вибхавы бывают главными и второстепенными. Например, главные возбудители любовного чувства - герой и героиня. Второстепенными – их одежда, местность, где проходит свидания. Среди таких второстепенных возбудителей наиболее популярны: весна, сезон дождей, лунный свет, берег реки, сад, развалины храма, пещера или жилище подруги героини, муссонные облака, пение павлинов, весенний ветер с Малабарского побережья, сандаловое дерево, растущее на юге, и его аромат, который приносит весенний ветер, цветок лотоса [Щербатской, 1902: с.306-307]. В качестве места для свиданий подойдут непроходимые заросли, они могут также замаскировать следы любовного наслаждения: царапины и следы от укусов героиня часто оправдывает тем, что ее поцарапали колючие кусты, придумав предварительно, зачем ей понадобилось через эти заросли пробираться. К списку возбудителей любовного чувства также относятся все растения и животные, проявляющие свою активность либо в сезон дождей, либо весной. Слоны не только сравниваются с дождевыми тучами, но известно, что течка слонов происходит в сезон дождей, слоны пьянеют от мады – черной жидкости, выступающей у них на висках. Такие слоны могут быть сравнением, подходящим для выражения гневного или героического чувства. Танец павлинов тоже связан с приходом сезона дождей. Кукушки-кокилы поют весной, их пение вызывает любовное томление. Расцветающее дерево манго, красные цветы ашоки, кимшуки, белые и ароматные цветы жасмина – символы прихода весны. Доходит и до поэтической условности. Например, существует соответствие цветов различным чувствам: любви – красный, гневу – черный, смеху и славе – белый [Щербатской, 1902: с.306-307]. Черный или темно синий цвет может также вызвать любовное томление, потому что муссонные тучи темного цвета, а одно чувство спровоцировать или усилить другое: гнев героини часто доводит до предела любовное томление героя. Наиболее популярные симптомы влюбленности у человека: его взгляды нежны, кокетливы, «подвижны» (особенно касается взоров героинь), переживая любовное волнение или удовольствие, человек прикрывает глаза, покрывается потом, зевает, покрывается мурашками, волоски по всему его телу «встают дыбом».

Без перечисления подходящих возбудителей и симптомов не обходится ни один трактат по поэтике [Щербатской, 1902: с.306-307]. Становится очевидным, что понять индийскую лирику нельзя, не ознакомившись «со списком действующих лиц»: с основными типажам героев, с этикетным, принятым поведением для того или иного момента, с устоявшимися метафорами и традиционными представлениями, например, о связи погоды, упоминаемых растений, поведения животных с чувствами героев, слабости в теле с любовными наслаждениями, потери веса с тоской и разлукой etc. Элементы традиционного сравнения могут опускаться, и на том, что оказалось между строк, будет

построено все эмоциональное содержание стихотворения. Например, сказано, что танцует павлин, а это будет означать, что близок сезон дождей, в который особенно усиливается любовное томление. И если при этом с запястий героини спадают браслеты, значит, она худеет, следовательно, тоскует. Тоскует, потому что с ней нет возлюбленного, так как он ушел в путешествие и вряд ли успеет вернуться, ведь в сезон дождей дороги размывает...

Так теория расы смыкается с теорией дхвани, и, на самом деле, эти две концепции не только не конфликтуют, но, напротив, развитие одной способствует развитию другой. По сути дхвани и некоторые аланкары - механизм работы поэтического высказывания. Понятие «скрытого смысла» предполагает нечто, что будет этим смыслом. Принципа дхвани недостаточно, чтобы сделать речь поэтической. То, что «скрывается» должно очаровывать ценителя. Именно теория Анандавардханы в такой широкой мере привнесла теорию расы в поэзию и вывела ее за пределы аланкары или одного из достоинств поэтической речи [Kunjunnīṭaja, 1963: p.285].

Согласно теории Анандавардханы скрытый смысл может быть а) простой вещью, б) украшением и в) эмоцией – расой [Анандавардхана, 1974: с.34]. Но, в конечном итоге, и простая вещь, и подразумеваемое украшение приводят к эмоции, к тому, что ценитель схватывает поэтическое чувство.

1.5. Жанр поэзии малых форм и обоснование выбора материала

Понятие кавьи охватывает широкую группу текстов: поэмы, отдельные стихотворения, романы, повести, драмы. Можно говорить об элементах кавьи в Ведах и в эпосе. Помимо того, что большинство научных работ написано стихотворным размером, в некоторых трудах по астрономии, алгебре встречаются яркие описания природы и замысловатые поэтические фигуры, вполне отвечающие специфике канона [Lienhard, 1984: p.3]. Кавья не ограничена строгими временными, географическими и лингвистическими рамками. На санскрите, пракритах и апабхрмша ее полноценное развитие приходится скорее на первое тысячелетие н.э. Однако после того, как к этому канону обратились новоиндийские, дравидийские языки, а также разговорные языки Цейлона, Непала, Камбоджи, Индонезии, Тайланда и Мьянмы, - стран, попадающих в область индийского культурного влияния, жизнь кавьи оказалась продлена на неопределенный срок. На диалектах хинди в этом плане существенным стал период Ритикаль, приходящийся на 1650-1850 годы, когда не только создавались новые литературные образцы, выдержанные в классической манере, но были попытки переосмыслить нормы самого канона, что способствовало появлению ряда новых иллюстративных поэтик. Конечно, кавья, воплощенная этой палитрой языков, редко достигала масштабов расцвета кавьи на санскрите или пракритах, однако местные авторы расширили ее тематику, привнесли уникальные размеры и понятие рифмы, отсутствовавшее в санскрите, где вместо нее встречались аллитерации и звуковой повтор. Кавья наполнялась региональным колоритом реалий, традиций, нововведений, что позволяло ей бесконечно перерождаться, не умирая [Lienhard, 1984: p. 50-51]. Поэтому определение «классическая» по отношению к индийской литературе указывает не на временные рамки, не на качество или уровень этой литературы, но должно применяться к ней исключительно в той мере, насколько она отвечает канону [Lienhard, 1984: p.2].

Канон кавьи изначально мыслился комплексным подходом к бытованию художественного слова. Правила для драм не перерабатывались отдельно, например, для поэзии или романов, но применялись в режиме «по умолчанию»²⁰. Действие канона в контексте больших произведений сосредотачивается в пределах строфы или нескольких строк для прозы. В трактате Дандина «Зеркало поэзии» перечислены и разъяснены возможные поэтические средства: все они, кроме одного, применяются к строфе. Только аланкара «бхавика» - «выразительность» - качество, свойственное всему произведению [Кавьядарша, 1996: с.143]. Однако это уже не средство, а скорее цель. Если «бхавика» возникает, то она - нарастающее впечатление от произведения, качество, которое

²⁰Этим можно объяснить достаточно позднее начало описания кавьи. Первая поэтика, «Кавья-аланкара» Бхамахи, принадлежит началу VII века, что на два века позже времени творчества Калидасы и более чем на тысячелетие – начала создания Натьяшастры.

накапливается от строфы к строфе. Неумелые или неподходящие описания обрывают течение «выразительности». Таким образом, именно строфы определяют достоинство произведения и, согласно Анандавардхане, являются поэтической единицей. Строфа не теряет свою ценность в отрыве от структурной оправы произведения, поэтому для авторов поэтик и составителей антологий было обычной практикой выхватывать понравившуюся строфу из контекста, разбирать ее достоинства и недостатки в отдельности от целого.

Строфы из двух, трех, четырех, шести и редко больше строк в контексте кавьи обозначают термином «субхашита». Причем субхашита из двух строк самые распространенные. Термин применим к поэзии на санскрите, пракритах и новоиндийских языках [Бхартрихари, 1979: с.32-33].

Субхашита, в переводе «хорошо сказанное», встречается как жанр в течение всего литературно-исторического процесса в Индии. Еще Ригведу называли собранием сукта, что, как и субхашита, значит «хорошо сказанное» [Бхартрихари, 1979: с.32-33]. Интересно, что сам термин выводит на первый план качество речи, а не жанровую принадлежность.

Начиная с середины I тыс. н.э. субхашита собирали в антологии по тому или иному свойству, например, по близости содержания, по авторству или по метрическим характеристикам. Если объединяли от одной до пяти²¹ строф, то такие «объединения» можно сравнить со стансами в европейской литературоведческой традиции. Их рассматривали как художественное целое. Если объединялось больше строф, то это уже считали антологиями, и их классифицировали согласно принципу объединения. Например, коша – собрание несвязанных, но тематически близких строф одного или разных авторов. Классификация производилась и по количеству включенных в антологию строф: если сто – антологию называли шатакой, семьсот – сапташати, триста – тришати... [Бхартрихари, 1979: с.32-33]

Некоторые поэмы напоминают авторские антологии. Например, «Облако-вестник» Калидасы содержит немногим больше 100 строф, но связывающий их сюжет играет роль невыдающегося фона: внимание читателя сосредоточено не на ходе событий, а на описаниях природы и страданий в разлуке [Гринцер, 1984: с.44]. Композиционно близки антологиям и индийские сказочные сборники, и санскритские романы, постоянно прибегающие к приему обрамляющей повести. То есть руководящий для кавьи принцип «строфы как художественной единицы» возникал параллельно становлению индийской литературы. В поэтических антологиях вместо обрамляющей повести могла выступать выбранная тема.

²¹ По данным Хемачандры до 14 [Бхартрихари, 1979: с.33]

Набор тем был фиксирован и совпадал с возможными проявленными чувствами-бхавами, потому что вне проявления чувств художественной речи не существовало. В больших произведениях чувства могли комбинироваться, сочетаться друг с другом, сменяться, но всегда находились в подчинении главному чувству. Однако, не все чувства сочетались друг с другом, некоторые сочетания запрещались традицией [Ingalls, 1965: p.14-15]. Чтобы сочетать и комбинировать чувства, нужно было обладать вкусом и поэтическим чутьем. В поэзии не раз встречался образ неумелого сочетания двух рас как образ беспорядка. Например, в «Притхвирадх Расо» есть следующие слова: «Когда шутивная раса сменяется вдруг гневной – такая суматоха» [Балин, 1990: с.14]. В поэзии малых форм ввиду «ограниченного пространства» внутри стихотворения-строфы всей палитры возможных чувств передать было невозможно. Среди рас главными считались любовная и героическая расы. Чаще всего даже в контексте крупных произведений именно героические поступки или любовные отношения становились основными «чувствами»-темами, подчиняющими остальные. Главной темой поэзии малых форм стала тема любовная [Русанов, 2002: с.101]. Также, в силу своей подвижности и самоценности, поэзия малых форм оказалась значительно более восприимчивой ко вкусам эпохи в художественной речи, и к изменениям предпочтений в выборе тематики или средств выразительности [Русанов, 2002: с.101].

Раздел 1.6 данной работы выполнен на материале антологии Видьякары «Субхашита-ратнакоша» - «Сокровищница изящных стихов». Антология всецело оправдывает свое название: по представленному объему поэзии малых форм и палитре тем ей нет равных в индийской традиции.

Первый вариант этой санскритской антологии был подготовлен уже к 1100 году буддийским ученым Видьякарой. Считается, что для своей цели он пользовался богатой библиотекой при монастыре Джагаддала. Руины этого монастыря сохранились в области Мальда, в нескольких километрах на восток от современной границы между Западной и Восточной Бенгалией. Второй вариант антологии, увеличенный на одну треть, был составлен несколькими годами спустя самим Видьякарой. До наших дней дошли по одной рукописи каждого из вариантов. Антология Видьякары содержит стихи свыше двухсот поэтов. Даты жизни большинства поэтов приходятся на промежуток с VIII по XI вв. Многие из произведений, откуда Видьякара выбирал строфы для своей коллекции, потеряны, и все знание о них сводится к строфам в антологии Видьякары и в одной или двух более поздних антологиях [Ingalls, 1965: p.V].

Несмотря на то, что Видьякара считался буддийским монахом, в его коллекции затронут весь спектр тем, занимавших поэтов классического периода. Описания

индуистских богов, жизненные наставления, изобличение и высмеивание пороков, похвала достойному поведению... В антологии стихи сгруппированы по темам, и с большим отрывом лидируют темы лирической поэзии: описания времен года, которые не мыслятся в отрыве от любовной тематики, описания юных девушек, женщин, полюбивших впервые, наслаждение любовным чувством, тоска и страдания в разлуке с любимым etc. Есть даже маленький раздел, посвященный лампе как свидетельнице любовных наслаждений.

Антология Видьякары не посвящена одному автору, но представляет собой срез состояния поэтической речи к XII веку, поэтому подходит для знакомства с классической санскритской поэзией. Следует отметить художественный вкус, с которым составлена антология. Видьякара был истинным ценителем санскритской поэзии, отвечавшим всем самым строгим правилам классического канона.

1.6. Образная система поэзии кавья

Маммата пишет: «Всего превышеречь поэта, создающая творения, свободные от ограничений судьбы, исполненные только лишь наслаждения, ни от чего не зависящие,

приятные девятью расами. Ограниченный в силу необходимости, по природе своей связанный с радостью, горем и заблуждением; зависящий от материальных причин, в частности законов кармы; наделенный шестью вкусами и потому не только приятный – таков этот мир – творение Брахмы. Иное по сути своей – творение поэта, и потому оно превыше всего» [Гринцер, 1987: с.172]. Вкушение расы, то есть вкушение поэтического произведения обязательно обладало «качеством всеобщности». Качество всеобщности, сопричастность высшему, над-мирному может возникнуть только в случае восприятия не жизни, а идеала. Сделать поэзию идеальной – вот к чему стремится разветвленная традиция канона.

Иностранные критики часто упрекали кавью и ее образность в орнаментальности, излишней украшательности. Здесь две проблемы. Первая – восприятие индийцами украшенности как нормы, а неукрашенности – как нарушения нормы. Если разобрать и перевести по частям слово «аланкара» (alamkara) – «украшение», получается: «alam kara» – «делать достаточным». Таким образом, что-то неукрашенное – это убожество, нечто недостойное, неполноценное. Не украшают себя вдовы – женщины на периферии индийского общества. Счастье, радость, цвет, украшенность, избыток – норма. Индийский Бог – счастливый в прямом смысле слова. На санскрите к Господу обращаются «bhagavat», что поморфемно соответствует русскому «с-част-ливый», переносные значения обоих слов также совпадают. Божественный оптимизм передается и человеческому сознанию: где у русских²² «беда не приходит одна», у индийцев «saṃpat-saṃpadaṃ-anubadhnāti» – «удача притягивает (привязывает) удачу».

Во-вторых, читателю, чуждому индийской системе образов и их взаимосвязей, будут казаться украшения там, где их, на самом деле, нет. Для западного читателя привычно из текста знать предмет и объект сравнения и удивляться новой, неожиданной связи между ними. Причем связь эта будет неожиданной из-за неожиданного подбора объекта и предмета сравнения. Для индийского читателя и предмет, и объект, и связь – известны заранее, они – кирпичики идеального мира канонической поэзии. Индийский читатель не удивляется, как мы, сравнению походки красавицы и слоницы, не удивляется слонам на небе в виде грозовых облаков, не удивляется лотосам, чем они ни были: руками, губами, глазами, лицом, стопами, смехом, вечером²³, друзьями солнца²⁴, врагами луны,

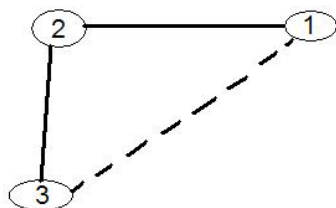
22А у англичан: “An evil chance seldom comes alone” (Плохое в одиночку не приходит), “It never rains but it pours” (Дождь всегда превращается в ливень), “One misfortune comes on the back of another” (Неудачу привозит на спине другая неудача), “Troubles never come singly” (Проблемы не приходят в единственном числе).

23[□] Лотосы закрываются вечером, поэтому в определенном контексте могут означать это время суток.

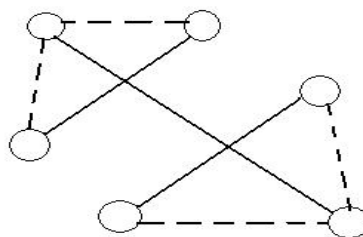
24[□] Под лучами солнца лотосы раскрываются, под лучами луны – наоборот. Отсюда их дружеские предпочтения. Однако есть группа лотосов, которые ведут себя ровным счетом наоборот, т.н. ночные лотосы.

богатством или благополучием²⁵. Неизвестен предмет в данном поэтическом высказывании, но он известен внутри канонизированной тройки объекта, предмета и связи. Индийскому читателю остается вывести из двух известных другое известное, но спрятанное в этом конкретном высказывании.

Механизмы работы аланкар и дхвани рушатся, если нет перечня объектов, предметов сравнения и фиксированной связи между ними. Индийская поэтологическая система состоятельна и функциональна внутри системы тем и образов, включающей в себя также связи между темами, образами и чувствами, которые они могут вызывать. И как следствие, в классической поэзии нет отдельных образов, один образ автоматически подразумевает целую образную закономерность. Например, если один предмет связан каким-то качеством с другим предметом, а этот другой предмет еще по какой-нибудь характеристике соотносится с третьим, то часто второй предмет, переходное звено сравнения, пропускается, и возникает новая самостоятельная тройка предмет-связь объект (см. рис.а).



а)



б)

Однако если потом внутри строфы одна тройка целиком сопоставляется с другой тройкой, то пропущенные звенья могут возникнуть заново и даже стать опорой для происходящего сопоставления «троек» (см. рис. б). Происходит удлинение и расширение образной цепи.

Жесткая структура канона, тем не менее, не умаляет его детализации. Индийцы замечают мельчайшие детали в природе, в человеческом облике и поведении. Например, перед тем, как выпустить почки красных бутонов, кончики ветвей кимшуки²⁶ темнеют, будто тлеют, а от этого роща становится дымного цвета²⁷. Индийцы обратили внимание на

25²⁵ Лотос – символ супруги Вишну – Лакшми, богини благополучия и богатства.

26²⁶ Кимшука – кустовое растение, по весне цветет ярко-красными цветами.

27²⁷ Вот реализация образа в одном стихотворении из сбоника Видьякары:

vahnir manye himajalamiṣāt saṃśritaḥ kiṃśukeṣu śyāmaṃ dhūmaiḥ sa khalu kurute kānanaṃ korakākhyaiḥ /
saṃtāpārthaṃ katham itarathā pānthaśimantīnīnām puṣpavyājād visrjati śikhāśreṇim udgāḍhaśoṇīm //

№176

Мне кажется, снега и града зимой испугался огонь
и в кимшуки спрятался: почки как будто дымились,
а роща темнела. Иначе теперь

с чего бы ещё жёнам путников жаром томиться?

Конечно, под видом цветов полыхает багровое пламя!

складочки на животе красавицы, которые во многих стихах сравниваются с водной рябью, а девушка уподобляется священной реке Ганге – источнику спасения. Однако детали обобщаются: не у конкретной девушки нижняя губа похожа на бутон - у всех красивых – идеальных - девушек губы-бутоны, лица-луны и руки-лианы. Возникают типы деталей как фрагменты идеальной красоты - именно их ищут во всем.

Индийцев интересуют не частные случаи, а закономерности: подчинение закономерностям символизирует порядок-космос, на котором держится индийская вселенная. Закономерности одинаково действуют и в мире людей, и в мире богов, спокойно могут опираться на «данные» мифологической реальности. Интересно в этих условиях реализуется операция «сравнения-связывания»: если предмет образно уподоблен другому предмету, то перенимает не какое-то одно смежное свойство, но всю совокупность закономерностей сразу. Например, следующую строфу нельзя понять, не учитывая «переноса закономерностей»: «Отчего божественный утренний свет солнца твоих ног, касаясь рук-лотосов [вассальных царей], заставляет их, точно почки, сложить ладони?» [Кавьядарша, 1996: с.134] Для наглядности можно представить разбор строфы «по действиям»:

- 1) Ноги верховного правителя по красоте и нежному цвету сравниваются с утренним солнечным светом.
- 2) Руки вассальных царей по тем же признакам уподобляются лотосам. (1, 2 – стандартные традиционные метафоры)
- 3) Известно, что от солнечных лучей дневные лотосы (а здесь именно такие имелись в виду) распускаются.
- 4) Утверждение 3) по «правилу закономерностей» переносится на исходные объекты (ноги и руки): то есть перед ногами верховного правителя (естественно предполагается, что вассалы склонились перед «начальником») ладони вассальных царей должны быть раскрыты.
- 5) «Исходные объекты» ведут себя несообразно тому, как должны себя вести согласно п.4), потому что в знак уважения вассальные цари складывают ладони в традиционное индийское «приветствие» - анджали, действительно напоминающее по форме большую почку.
- 6) Индийский читатель удивлен, следовательно, задерживает внимание на стихотворении. Более того, стихотворение косвенно указывает на особенную силу «главного правителя», которая преодолевает даже законы природы, - получается, что

[Поутаяни]

таким изящным способом главного правителя сравнили с чудом: у читателя строфа, посвященная царю, вызвала те же чувства, какие обычно вызывают стихи про «чудесное».

Благодаря «правилу закономерности» сравниваемые между собой предметы иногда бывают непохожими друг на друга: они сравниваются по какому-то свойству, значит, все остальные свойства автоматически становятся общими. Например, почему лицо называют лотосом? У них общие «абстрактные» признаки красота, чистота, нежность, и совершенно неважно, что фактически черты лотоса и лица вообще ни в чем не совпадают. И лотосом будет не только лицо, но все «красивое», «чистое», «нежное».

Ни географические, ни исторические детали индийцев не интересуют, что доставляет немало трудностей ученым, пытающимся определить хронологию тех или иных событий [Щербатской, 1902: с.299]. Индийский ум гораздо больше занимает не расположенность фактов на временной оси, но взаимосвязи между ними: ведь один раз «связавшись» друг с другом, события сохраняют память друг о друге в любой момент времени. И в одном событии можно будет узнать другое.

Язык свидетельствует о подсознательном приравнении индийцами «связи» и «смысла». Например, на санскрите «a-saṃbaddham», буквально «не-связанное», употребляется в значении «ерунда», «бессмыслица». Когда хотят сказать, что так поступать нехорошо (то есть в действии не будет смысла, блага), часто используют выражение «idamkartuṃnauyate» - дословно: «это сделать (инфинитив в значении субъекта, «делания») – не связывается». У Бхартрихари есть стихотворение:

На горячем металле вода
исчезает, следа не оставив;
спит у лотоса на лепестках,
наполняясь жемчужным блеском...
Но лишь в раковину морскую
под созвездием Свати попав,
она подлинным жемчугом станет. –
Всем известно, плохое свойство
или среднее, или хорошее
только в соединении с чем-то
возникает в любом предмете.²⁸

28 Оригинал см. [Тавастшерна, 2003:с.59]

В стихотворении поэт прибегает к традиционному образу-мифу о возникновении жемчуга. Бхартрихари использует этот образ вместе с двумя другими, вполне эмпирическими наблюдениями, в качестве доказательства, аргумента, наглядной иллюстрации идеи, высказанной в конце стихотворения. Так делать – для индийцев привычная практика.

Если важна связь между событиями, но не важна их последовательность, время из направленной оси превращается в цикл. Есть цикличное мифологическое время, и есть только продолженное сейчас. Цикличное время – время идеальное, замкнутая, повторяющаяся система. Когда индийцы описывают цепочку событий, все действия превращаются в описания, вопросы о длительности времени исчезают. Повествования прыгает с одного значимого события к другому, что было между ними – неважно. Причем, в описаниях высоких миров, божественной жизни время исчезает абсолютно [Русанов, 2002: с.30]. А низший мир интересует индийцев постольку поскольку, ведь они заняты гораздо более важными вещами: они ищут идеал, потому что этот идеал совсем близко. В отличие от христианского идеала, индуистский идеал не удален ни во времени, ни в пространстве.

Индийский идеал не удален во времени, потому что времени в европейском понимании у индийцев не существует, а при циклическом времени мифологическая реальность, во-первых, имманентна текущей действительности; во-вторых, сама перестает быть хронологически упорядоченной. Каждый последующий момент времени учитывает всю предыдущую траекторию и не растрчивает ее. Достаточно вспомнить индийский канон изображения многоруких и многоголовых божественных персонажей. Есть миф, разъясняющий это «изобилие». Когда Брахма, томимый одиночеством, разделился надвое, второй его половиной оказалась женщина. Он назвал ее Савитри и все не мог насмотреться на ее красоту. Смущенная неотрывным взглядом Брахмы, Савитри отошла вправо. Тогда у Брахмы появилась вторая голова, обращенная вправо. Она отошла влево, у Брахмы возникла третья голова, обращенная влево; Савитри попыталась спрятаться за спиной Брахмы, но тут у него выросла четвертая голова, обращенная назад. Савитри взлетела к небесам – у Брахмы стало пять голов [Темкин, 2000: с.133]. В таком случае поворот в одну сторону не исключает поворота в другую, а многоголовый образ бога целиком вбирает всю полноту траектории.

Эта способность мыслить не моментами, а траекторией отражается в непосредственном созерцании происходящего. Бхартрихари описывает красавицу: «та, у которой на ногах-лотосах звенят браслеты-лебеди» [Тавастшерна, 2003: с.27]. Смысл тут не в том, что браслеты, как лебеди, белые, но в том, что лебеди кружат вокруг лотосов:

браслеты повторяют рисунок их траектории вокруг лотосов-ног. Браслеты – «идеальные лебеди» или лебеди в любой момент времени. Таким образом, путь превращается в некоторое свойство предмета. Конкретика шагов теряет значение, дорога существует вне зависимости от того, идет по ней кто-нибудь или нет. На санскрите есть выражение «сидеть на правильном пути» [Тавастшерна, 2003: с.67], то есть путь, подобно реке, обладает течением. Он не складывается из шагов, не формируется ими, но, напротив, словно подхватывает того, кто выбрал эту дорогу, и полностью определяет его дальнейшее движение.

Индийский идеал не удален в пространстве, потому что индийцы привыкли видеть невидимое, что отчасти отразилось и в популярности теории скрытого смысла. Для начала можно вспомнить идею реинкарнации, когда человек несет в себе груз всех рождений, который в этой жизни невидим, но именно этот скрытый смысл определяет отнюдь не невидимые удачи или неудачи, приключаящиеся с человеком. То есть скрытый, невидимый смысл предыдущих деяний главнее «буквальной», видимой данности жизни. Механизм кармы замыкает эту цепь: то, что делает человек в жизни, не проходит с течением времени, как это может показаться, если воспринимать события «буквально». Каждое действие вызревает в соответствующий кармический плод и определяет дальнейшее движение существа (карма охватывает всех, не только людей) по ступенькам перевоплощений.

Ритуальная чистота, стержень индуизма на всех этапах его развития, тоже невидима. Пища или предмет, к которым притронулся человек нечистой касты, на вид остались прежними, однако для индуиста они уже осквернены и требуют очистительных обрядов или вовсе выбрасываются. «Невидимо» и понятие дхармы, социально-религиозного долга, который определяется для человека набором факторов: рождением, родом занятий, стадией жизни, семейным положением etc.. Но дхарма несет ощутимую силу. В «Натьяшастре» сказано, что «печальная» раса²⁹ бывает трех видов. И первой названа раса, порожденная нарушением дхармы [Натьяшастра, 2010: с.115]. Представления о дхарме очень древние, и понимание дхармы практически одинаково как в Индии, так и в странах «индийского культурного ареала». Закон действия дхармы ярко иллюстрируется рассказом о легендарном прародителе сингалов Сихабаху, в эпизоде, когда Сихабаху пытается убить своего отца-льва. Пока отец-лев исполнен любви и сострадания к своему сыну (а эти чувства составляют его отцовскую дхарму), стрелы Сихабаху отскакивают от его шкуры, не ранят. Но как только отец-лев наконец разозлился

²⁹Раса – эстетическая эмоция. Теория расы будет рассмотрена далее.

на сына и тем самым нарушил свою дхарму, сразу прекратилось и ее «охранное действие»: стрела пронзила отца-льва, и он погиб [Краснодембская, 1982: с.191].

Также в индийском восприятии «невидимые» миры богов и мифологических существ находятся в постоянном взаимодействии с миром смертных. Слово «мир» почти всегда замещается словосочетанием «три мира»: небо (мир богов), земля (мир людей) и мир низших существ. Раджашекхара в научно-философском трактате о поэтическом творчестве пишет: «Здесь было дано описание трех видов учеников – однако в трех мирах [действительность] бывает [более] разнообразна» [Кавьямиманса, 1996: с.184]. У индийских царей и героев обязательно где-нибудь в прошлом был предок-небожитель. Считается, что наги (полубоги, полузмеи) и гандхарвы (небесные музыканты) меняют облик по желанию и часто являются среди людей в человеческом образе. Можно услышать, как с небес раздаются голоса веселящихся гандхарвов. А когда небо безоблачно, взорам смертных иногда предстает в чистом воздухе призрачный город с высокими башнями, дворцами – это город гандхарвов, и по народным поверьям горе ждет того, кто случайно увидел такое [Темкин, 2000: с.44-45]. Дандин в пример на аланкару «выражение расы» приводит строфу: «Глоток за глотком отхлебывая из своих ладоней-чаш кровь твоих врагов, танцуют вместе с кабандхами³⁰ увитые кишками ракшасы» [Кавьядарша, 1996: с.137]. В индийской литературе почти во всех батальных сценах вместе с людьми фигурирует разная нечисть: ей кровь и человеческое мясо служат пищей. В Натьяшастре говорится, что успех драмы бывает двух видов: божественный (упомянут на первом месте!) и человеческий [Натьяшастра, 2010: с.92], а среди описания факторов, порождающих страх, в одном ряду перечислены: пустые дома, угрозы, тьма в непогоду, крики совы или ночных демонов... [Натьяшастра, 2010: с.130]

Облик, поведение мифологических существ индийцам хорошо известны. Настолько хорошо, что повадки божеств и демонов служат разъяснением жизненных ситуаций или поступков людей. Механизм и причины отождествления видны из частного случая: «Итак, [раса] по имени «яростная» происходит из постоянной бхавы «гнев». Она имеет природу ракшасов, данавов³¹ и заносчивых людей, в [ней] причина сражений». [Натьяшастра, 2010: с. 107] «Здесь сказано: разве раса «яростная» определена [только] для ракшасов, данавов и прочих. Разве для других нет? Говорится: для других тоже существует раса «яростная». Однако же здесь принято [такое] правило: ведь [ракшасы и данавы] – они яростны по своей природе. [Спросят -] отчего? [Оттого что они] многоруки, многолики, с

³⁰ «Кабандхи – род демонов с туловищами без головы» [Кавьядарша, 1996: с.159].

³¹ Данавы – вид демонов, часто предстают в виде гигантов, связаны с водной стихией.

всклокоченными, распущенными, рыжими волосами, с красными выпученными глазами, а также черные [и] страшные на вид». [Натъяшастра, 2010: с.108-109]

Надо учесть, что так написано в Натъяшастре – практическом пособии по драматическому искусству. То есть мифологические образы содержат качества в их полноте, без примесей, а вот в мире людей эти качества преломляются. К земной реальности и миру людей индийцы относятся полушутя: «Покорив весь мир, царь развлекается с женами гарема, а сонм [его] врагов, попав на небо, развлекается с апсарами³²» [Кавьядарша, 1996: с.124]. «Краски [жизни в театре должны быть] полностью проявлены, хотя в [реальном]³³ мире красочность труднодостижима. Представленное же со старанием [на сцене] приводит к прорыву [при переходе бхавы в расу]» [Натъяшастра, 2010: с.141], - еще одна цитата из «Натъяшастры».

Для индийцев характерно искать в жизненных ситуациях параллели с мифологическим образом, прототипом. Изображать героя или героиню с подробностями их земного существования – это украсть у них шанс стать по-настоящему, по-индийски, реальными. Традиция разработала типы героев, и через причисление к ним герой получает оправдание своего бытия. [Ingalls, 1965: p.26] В индийской классической литературе действуют не люди, а модели качеств, манекены, которым традицией предназначен набор вариантов поведения [Ingalls, 1965: p.17]. То же происходит с ассортиментом жизненных ситуаций, предложенных для художественного описания. В этом смысле индийское искусство не сужает жизнь конкретикой [Ingalls, 1965: p.26].

Если есть ассортимент идеальных героев и ситуаций, значит нужно построить их классификацию. «Хорошо известно тяготение древнеиндийских авторов к скрупулезным классификациям, проявляющееся буквально во всех отраслях знания, о чем бы ни шла речь³⁴, — здесь классифицируются жесты и мелодии, ступени чередования звуков и периоды жизни, виды пьес и человеческие аффекты. Подчас объекты подобного описания таковы, что соответствующая классификация невольно воспринимается нами как курьез [...]. В таких случаях важно отвлечься от привычных оценок и ассоциаций и постараться воспринять эту черту (наряду со многими другими специфичными особенностями

32[□]Апсары – прекрасные небесные девы, составляют компанию гандхарвам.

33[□]Переводчик добавляет сюда слово «реальный» в качестве пояснения, однако оно здесь не очень годится, потому что индийское понимание реального как раз подразумевает не видимый мир, а совокупность миров, мифологическую картину вселенной.

34[□]В «Натъяшастре» приводится подробная классификация стихотворных метров. «Дальнейшее возрастание числа метрических вариантов в соответствующих размерах приводило к совсем уже фантастическим цифрам, достигая своего максимума в размере уткрити (utkr̥ti), где оно равнялось 87108864. По всей видимости, эта магия больших чисел завораживала и создателей данного раздела «Натъяшастры», во всяком случае, они сочли необходимым указать точное количество совокупного числа всех силлабических метров во всех рассмотренных размерах, которое равнялось 134217726» [Лидова, 2008: с.471].

индийской жизни) в более широком контексте древнеиндийской культуры как «необходимое ее звено» [Камасутра, 2000: с.8].

Классифицируя на словах различные феномены материальной, душевной и духовной жизни, индийцы как будто обнаруживают постоянную потребность упорядочить мир, в котором они существуют. Словно вне рамок системы они не чувствуют себя в безопасности. Подробнее и подробнее структурируя речь и жизнь, индийцы расширяют границы космоса, отодвигают хаос и потенциально опасное, неведомое пространство. Более того, внося феномен в систему, индиец защищает от разрушительной неизвестности не только себя, но и сам феномен, переводя его в пределы опознанной, проверенной территории. Вероятно, так можно объяснить эту индийскую склонность.

Классификации должны быть тоже идеальными, то есть симметричными. Классификация героев не исключение. Согласно описанию героев драмы подружки главной героини наделены теми же качествами, что и друзья соответствующего ей героя [Дашарупа, 2010: с.23]. А для главного героя всегда предполагается наличие равного ему по силе и страсти антигероя [Дашарупа, 2010: с.19]; при описании сражения войско врага должно быть описано с пышностью не меньшей, чем войско главного героя: это в конце произведения прибавит славы герою, сумевшему преодолеть такого сильного врага.

«Натьяшастра» допускает четыре основные категории героев: возвышенный и благородный; высокомерный и жестокий; кутила; философ. Главные черты характера могут быть проявлены в разной степени, и каждая из категорий предполагает наличие героев, у которых перечисленные признаки проявлены в слабой, средней или сильной степени. Все герои подразделяются на второстепенные категории в зависимости от того, как они реагируют на чувство любви: сильно или слабо. Поздние теории насчитывают уже 48 разновидностей героев, возможных в драме [Щербатской, 1902: с.306].

Лирическая поэзия перенимает многие категории героев и героинь, представленные в «Натьяшастре» и «Камасутре». Однако классическая лирика в большей мере сосредоточена на переживаниях и облике женщины, герой чаще всего нужен, чтобы направить ее чувства или остаться за кадром повествования, чтобы создать контекст. Герою возлюбленная называет изменником, обманщиком, жестокосердным... Герой может быть обижен, есть особый тип героя - путник, – он наиболее сентиментален, особенно если задержался на чужбине, а скоро наступят весна или сезон дождей. Или, напротив, путнику предоставляется шанс насладиться любовью жительницы другого города, потому что у нее муж тоже ушел на чужбину. Обычно «предложения» поступают от героини в завуалированной форме. Она жалеет путника, говорит, как неудачно сложились обстоятельства, уже сгустились сумерки, путь лежит через лес, где водятся дикие,

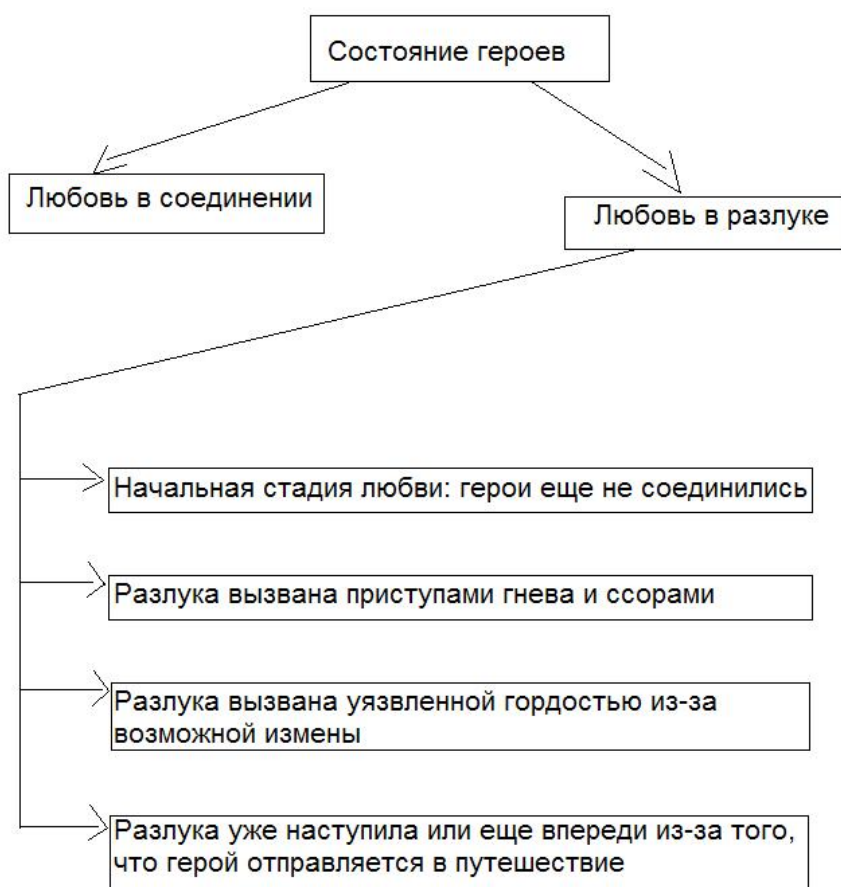
кровожадные звери. Но ему надо идти дальше, а ей – возвращаться в дом, где нет мужа, который уехал «по делам» (отправился в путешествие) и нескоро вернется. «Скрытым смыслом» таких речей – героиня приглашает путника провести с ней ночь. Еще один популярный вариант: героиня говорит путнику, что он может остановиться в ее доме, поскольку свободное место есть, муж ушел на чужбину. Однако пусть в темноте путник не перепутает свое место с кроватью свекрови, которая напротив кровати героини. Так иносказательно героиня объясняет путнику путь именно к своей постели. Но скрытый смысл всего стихотворения не совпадает со скрытым смыслом речей героини. Нужно помнить, что поэтическое высказывание имеет адресата, и переход от контекста, обозначенного героями, к контексту «сообщение-реципиент», то есть на уровень взаимодействия автора и читателя, часто помогает обнаружить настоящий скрытый смысл, ту эмоцию, к которой, на самом деле стремились все уловки в стихотворении. Понимание истинного смысла слов героини приводит к другому скрытому смыслу – возникновению любовной расы в сердце читателя. Еще ряд стихотворений повествует о встрече путника с девушкой у колодца. Обычно встреча происходит в летнее, жаркое время года. Путник может быть до того очарован девушкой, что забывает о своей сильной жажде. Вариаций приведенных ситуаций много, главное - понять общую логику стихов этой группы: репликам героев верить нельзя, если эти реплики не несут любовного чувства. В рамках классической лирики реплики героев не могут не содержать в своей основе намека на любовный подтекст. Если этого намека на первый взгляд нет, то нужно искать дальше.

Канон кавьи считался единым и для произведений на санскрите, и для произведений на пракритах и апабхрамша, а в санскритских поэтиках строфы на пракритах часто служат примерами. Впоследствии, пракритские тенденции в образности могли быть заимствованы санскритской поэзией. Для пракритской лирики характерны строфы, где упоминается профессия героев. Чаще всего это будут охотники, борцы и воры. Стандартная ситуация (подается обычно намеком), что охотник не может согнуть лук, потому что потерял силу от чрезмерных любовных наслаждений с юной женой, борец проигрывает по той же самой причине состязание; воры занимаются кражей деревенских женщин, которых в строфах называют «пленницами» [Хала Сатавахана, 2006: с. 34-35].

Героини традиционно делятся на три типа, согласно их отношениям с героями. Героиня может быть возлюбленной героя, может быть чужой возлюбленной или девушкой, пока живущей с родителями, а может быть «общей» или куртизанкой. Также есть классификация героинь по их половой жизни: они могут быть невинными, сомневающимися (или «готовящимися») и «уже отважившимися». Еще героини

различаются характерами и умением проявлять любовное чувство, умением себя контролировать: ревнивая или гордая, гневная, робкая, лживая, решительная, добрая, сообразительная или грубая [Warder, 1977: с. 186-187]. У Видьякары героини делятся по возрасту. Целая категория в антологии посвящена героиням подросткового возраста, всем чертам облика и поведения которых свойственна двойственность. Героини-подростки еще не вышли из детского возраста, но фигура их обретает округлость, в поведении и взглядах появляется первое кокетство. Девушки начинают украшать себя, заботиться о своем облике. В удивленном смущении юные героини наблюдают изменения в своем теле: груди и бедра увеличиваются, талия становится тоньше. Слон Камы уже купается в пруду их сердца, о чем говорят проступающие «холмики» груди: традиционно два костяных нароста на голове слона сравниваются с полной женской грудью.

Подразделения, сочетания типов и характеристик героинь позволяли системе создавать все новые классы женских образов, число которых увеличивались со временем. Вишванатха насчитывает уже 384 разновидности героинь [Щербатской, 1902: с.306]. Еще героини определяются ситуациями, в которых они принимают участие [Warder, 1977: с. 186-187]. Классификацию основных ситуаций удобнее представить в виде схемы:



Часто ситуации описаны в виде диалоговой формы или обращения героя или героини к закадровому собеседнику. Этот класс стихов обширно представлен как в

авторских антологиях (шатака Амару), так и в собрании Видьякары и в антологии пракритской лирики – «Саттасаи». Чтобы понимать эти стихи, нужно рассмотреть один значимый и популярный «закадровый персонаж» - подружку или вестницу-дути. Некоторые строфы целиком представляют реплику подружки. Этот персонаж активно фигурировал в драмах, выступал сюжетным связующим между героем, героиней и другими, второстепенными персонажами. Скажем, подружка могла находчиво придумать время свиданий, чтобы никто из «старших» ничего не заподозрил.

Подружка-вестница передает сообщения от героини к герою и обратно, советует или лже-советует (см. выше пример аланкары «акшепа»), сопровождает происходящее меткими замечаниями. В «Саттасаи» есть еще «тетушка» или «матушка» в роли объекта обращения героини. Однако так героини могли обращаться и к подружкам. «Матушка» встречается в антологии Амару в качестве обращения-междометия, когда героиня рассуждает наедине с собой. Объекты обращения не действуют, в то время как подружка - «двигатель» многих лирических ситуаций. В некоторых случаях подружка будет сама склонять героя к измене, а потом уговаривать героиню успокоиться и не слушать сплетни, чтобы не навлечь на себя подозрений.

Действия подружки могут не присутствовать в строфах, о них читатель должен догадаться по тому, что говорит героине подружка или по деталям «костюма» подружки, которые мы узнаем из реплик героини. Героиня может упрекать подружку в том, что та не ходила к герою, а ходила через заросли купаться в пруду, потому что одежды подружки растрепаны, на теле видны царапины, а рисунки цветными мазями почти стерты с лица и рук. Однако упрек героини, сам похожий на проявление скрытого смысла, потому что героиня прочитывает случившееся из последствий, на самом деле обладает двумя «слоями». Один – логический, не связанный с традиционной поэтической образностью. И он предстает перед читателем в виде буквального смысла, того, что на поверхности. Но вступают в силу законы поэзии и поэтическая особая логика, по которой стертый «макияж», царапины, растрепанная одежда – признаки недавних любовных наслаждений. Следовательно, героиня упрекает свою подружку в гораздо более существенном проступке: подружка ходила к герою, но не с целью помочь героине вернуть любовника, а сама воспользовалась ситуацией размолвки и стала любовницей героя.

Схожим тенденциям «каталогизации» человека следует индуистская кастовая система, подготовившая каждому человеку свое функциональное место в мире. Для каждого кастой предусмотрен вид поведения в социуме, а итогом этой системы служит гармония и упорядоченность вселенной. Все негармоничное ведет к страданиям, к ухудшению. Для индуистского восприятия реальности есть урегулированный мир – Индия

и есть потенциально опасный, загрязненный не-мир за пределами страны.

Противопоставление «свой-чужой» пронизывает индуистское сознание. Традиционно, индуист исключался из касты, что приравнивается социальной смерти, если он пересекал границы индуистского мира, то есть соприкасался с миром «чужим», ритуально загрязненным. Долгое и далекое странствие – это плохо [Камасутра, 2000: с.147]. Даже в Новое время за пересечение границ Индии исключали из касты: индуизм в принципе не мыслим в отрыве от индийской земли, от индийской культуры, отходя от них, человек символически умирает. Автор «Дашарупы» ставит «долгое путешествие» в один ряд со смертью и другими горестями: «нельзя представлять на сцене долгое путешествие, убийство, битву, опустошение царства или страны, осаду...» [Дашарупа, 2010: с.40]. «Ритуальное поведение всегда сопровождало и такое событие, как уход и пребывание мужа на чужбине. Особенно четко прослеживается в стихах ритуал самого ухода. Сюда относятся такие моменты, как первое сообщение об уходе и ритуал прощания, когда муж ставит перед собой дорожный кувшин с водой и, видимо, обходит его кругом, а жена три раза «умирает», т.е. падает в обморок, изображая ритуальную смерть. Своего рода пост представляло поведение жены во время долгой отлучки мужа: она не должна украшать себя, прибирать волосы, ей следует сохнуть от тоски, считать дни до назначенного срока возвращения мужа» [Алиханова, 1978: с.26-27]. Проступает сходство образа жизни женщины во время пребывания мужа на чужбине с образом жизни и поведения, предназначенным для вдов. Интересно, что согласно индийским приметам, если к дому подлетает ворона, значит, скоро из путешествия вернется близким родственник. Примечательна амбивалентность вороны как предвестника, потому что если ворона садится на плечо человеку, считается, что этот человек скоро умрет³⁵. В индуистской иконографии черный ворон – ездовое животное Шани (бога планеты Сатурн), старшего брата бога смерти Ямы. Шани обладает смертоносным взглядом и не может его контролировать; насылает горести и страдания на людей за нарушение дхармы. Шани - бог скорого воздаяния, в отличие от младшего брата, он карает в пределах этой жизни, не дожидаясь, пока как человек уйдет в мир иной. Ворона является также ездовым животным махавидьи Дхумавати, мрачной богини-вдовы.

Отголоски ритуальных представлений о долгих странствиях пронизывают стихи, относящиеся к ситуации: «Разлука уже наступила или еще впереди из-за того, что герой отправляется в путешествие». Перед уходом героя героиня намекает ему, что не переживет разлуки. Всевозможными способами пытается отговорить его от путешествия или хотя бы установить сроки пребывания героя на чужбине. Сроки устанавливались всегда, потому

³⁵Данные о приметах, связанных с воронами, получены со слов индийцев.

что к возвращению мужа женщина должна подготовиться: украсить себя, стены дома помыть и побелить заново. «В правовых сочинениях - дхармашастрах можно встретить указание на то, сколько времени женщина обязана ждать мужа после обещанного срока возвращения. Если он и после этого не вернется, она может снова выходить замуж» [Алиханова, 1978: с.189].

Во время разлуки героиня ведет себя в точности, как предначертано по ритуалу. С ее рук спадают браслеты, потому что она худеет из-за страданий в разлуке. Она не украшает себя, не следит за своим внешним видом. Она рассеянна, потому что все мысли ее – только о возлюбленном, ей везде видится его образ. Она высматривает любимого на дороге, понимает, что он уже не придет сегодня, собирается уходить, но все равно оборачивается. Все природные явления, такие как весна, приход сезона дождей (и все косвенные указания, что приближаются эти сезоны), доставляют ей одни страдания.

В центре индийской вселенной оказывается не человек, а гармония человека с окружающей действительностью. В поэтическом каноне «центр мироздания» сохраняется, и в наиболее ярком виде авторитарность гармонии предстает во взаимоотношениях переживаний человека с состояниями природы. Здесь описания природы не сопутствуют переменам во внутреннем мире героев, не дополняют настроения человека [Алиханова, 1978: с.29-30].

Природа в индийских стихах чувствует наравне с человеком, входит в резонанс с его чувствами. И резонанс самый сильный, когда поэт поднимает тему любовных отношений – вершину в сфере чувств. Прямой связи между переживаниями человека и природой может не быть, но даже незначительное природное явление в традиционном сознании вызывает ряд устойчивых ассоциаций, задает «эмоциональный фон»: если в стихотворении упоминается кукушка, значит сейчас весна – время любви и радости. Через яркое описание природного явления читателю полностью открывается сердце лирического героя, его радость или безысходная тоска. Есть в поэзии кавья и просто пейзажные наброски, тогда читатель сам превращается в лирического героя, медитирующего под грозным небом или в аромате весеннего жасмина. Какие воспоминания овладеют в тот момент душой читателя, остается тайной. Нет абсолютно приятных или неприятных явлений природы: если человек томится разлукой, все «приятное» будет напоминать ему о возлюбленной и делать его страдания еще более невыносимыми.

ātape dhṛimatā saha vadhvā yāminīvirahiṇā vihagena /
sehīre na kiraṇā himaraśmer duḥkḥite manasi sarvam asaḥyam //³⁶

³⁶ Строфа из антологии Видьякары, №1662; [Бхарави]

Даже солнечным зноем довольна
птица³⁷, если с парой она.
Но не терпит ночей одиноких!
Ведь когда несчастливо сердце,
то лучи прохладной луны³⁸
превращаются в страшную пытку.

Человек страдает, если он находится в дисгармонии с текущим состоянием природы [Алиханова, 1978: с.29-30]. Если настала пора любви: весна или сезон дождей, значит, человеку тоже нужно любить. Если любимый героини не вернулся к началу этих сезонов, это повод для серьезных переживаний. Отличным примером служит следующее стихотворение. Подружки знают, что возлюбленные героинь еще не вернулись, и чтобы облегчить страдания, они хотят скрыть, что пришла весна:

sapadi sakhībhir nibhṛtaṃ virahavatīś trātum atra bhajyante /
sahakāramaśjarīṇāṃ śikhodgamagranthayaḥ prathame //

№190

Спасая девушек, страдающих в разлуке,
вон там украдкой подружки обрывают
с побегов манго первые бутоны.

[Раджашекхара]

Природа в индийской литературе - еще одна полноправная, многоликая героиня. Природные явления тоже делятся на «ситуации», существует фиксированный набор повторяющихся черт для описаний поведения природы. В антологии Видьякары есть разделы не только для разных ситуаций, связанных с возрастом или переживаниями героинь. Разделы с описаниями времен года, времени суток соразмерны по количеству и лиричности разделам о человеческих персонажах, переживающих грани любовных

37 Имеется в виду птица чакравака - красная казарка, или нырок; по природе эти птицы выбирают себе пару на всю жизнь, а когда пару чакравак разлучают, они жалобно кричат. По индийской легенде в результате проклятья ночью чакраваки не могут быть вместе.

38 Свет луны считается прохладным, как и сандаловая мазь. Лучи луны по цвету похожи на сандаловую мазь, поэтому соотношение луна-сандал часто появляется в поэзии кавья.

чувств. Внешне многие природные явления повторяют внешность индийской красавицы: облака - груди, горные склоны - бедра, лотосы - улыбки. Иногда природное явление открыто выступает в роли того или иного героя-человека из драматических классификаций. Так происходит в этой строфе³⁹:

kathābhir deśānāṃ katham api ca kālena bahunā samāyāte kānte sakhi rajanir ardham gatavatī /
tato yāval līlāpraṇayakupitāsmi prakupitā sapatnīva prācī dig iyam abhavat tāvad aruṇā //

После долгой разлуки вернулся любимый,
мне полночи расписывал дальние страны,
но едва притворилась я гневной, подружка⁴⁰! -
покраснела восточная часть небосвода,
как соперница в подлинном гневе.

Наряду с описанием природных явлений в классических стихах фигурируют бесчисленные виды животных, птиц, цветов, деревьев. Иногда не люди, а животные, птицы или насекомые становятся героями. Часто к такой уловке прибегают, чтобы иносказательно выразить недостойное стремление людей в половой сфере: когда мужчина добивается взаимности у слишком юной девушки, то его обозначают как шмеля, а ее – как нераскрывшийся бутон [Хала Сатавахана, 2006: с. 39-43]. Иногда героиня укоряет бывшего возлюбленного, который увлекся юной девушкой. Тогда она о себе говорит как о раскрывшемся, «полноценном» лотосе, а о новой возлюбленной героя – как о лотосе, еще не распутившемся, который не источает аромат и не может доставить столько радости и наслаждения. Однако герой, подобно глупому шмелю, летит к закрытому бутону. Но шмель, пчела – это излюбленный индийский образ, связанный с эротизмом. У бога любви Камы лук из сахарного тростника, стрелы – пять цветов, поражающие пять органов чувств человека, а пропитанная сахаром тетива покрыта пчелами.

Индийцы считают, что у животных - своя иерархия. В поэзии малых форм предпочтение отдается травоядным. Слоны и лани – животные высшего статуса, образцы

³⁹Антология Видьякары, №1642

⁴⁰Если муж вернулся из путешествия, он пребывает в пограничном, ритуально нечистом состоянии. В истоках «притворного гнева», «не только как поэтической темы, но и самого этикета, лежит ритуальное поведение жены, встречающей мужа, долго отсутствовавшего в чужой земле. Ритуал требовал от нее отвержения мужа (т.е. испытания его), пришедшего из чужого мира, а он просит принять его в этот мир и долго не получает разрешения» [Алиханова, 1978: с.26]. Таким образом притворный гнев – необходимый элемент поведения жены перед возобновлением близких отношений с мужем. С одной стороны, этот гнев можно воспринимать препятствием любовных наслаждений, а с другой – если жена гневается, значит, она готовит мужа и себя к близости. В данном стихотворении заря-соперница приревновала по-настоящему, потому что «увидела», к чему клонится «разговор» супругов.

благородства, преданности; они способны испытывать любовные страдания. Строфы, где героем выступает слон или лань, в качестве скрытого смысла упрекают, пытаются устыдить непостоянного любовника. Птицы: павлины, гуси, попугаи - фигурируют в пейзажных строфах [Хала Сатавахана, 2006: с. 39-43]. Попугай встречается и в интерьере, и, как птица говорящая, становится инициатором курьезных ситуаций. Когда в сборе вся семья, включая «старших», попугай вдруг «вспоминает», что слышал ночью или пока герой с героиней были наедине, и начинает либо повторять страстные обращения героя к героине, либо подражать вскрикиваниям героини во время любовных наслаждений. Героиня в таких случаях стыдится и пытается как можно скорей прервать «речи» птицы. Она заглушает голос попугая звоном своих украшений или кладет птице в клюв рубиновую подвеску, а попугай думает, что это вкусные зерна граната.

Цикличность природы не останавливается, и человек тоже не умирает навсегда. Рождаясь и умирая, человек вновь и вновь возвращается на землю. Такое понимание смерти еще сильнее привязывает настоящее к прошлому, ведь даже творчество и способность восприятия искусства возникают от впечатлений прежних рождений. Эти впечатления хранятся в латентной форме в глубинах человеческого существа [Кавьядарша, 1996: с.151]. В момент сосредоточения, необходимого для творчества, вся сумма эмоционального опыта человека наполняет его воображение, прозревающее сцепления смыслов и слов. Считается, что через реинкарнацию можно стать преемником великого поэта, часто поэты приводят длинные цепочки своих знаменитых реинкарнаций [Кавьямиманса, 1996: с.216-217]. Много стихов построены на образе перерождений. Способность к перерождениям воспринимается как обыденный и неоспоримый факт бытия, свойственный каждому. В классической поэзии закон перерождений охватывает не только одушевленный мир, но и неодушевленный. Можно сказать, что, в некотором смысле в мире поэзии все становится одушевленным. К примеру, лирический герой мечтает переродиться и стать жемчугом, чтобы попасть в ожерелье и ласкать груди красавицы. Часто у неодушевленных предметов спрашивают, какими заслугами они добились этого своего воплощения? Так в одном стихотворении из антологии Видьякары поэт предполагает, что лотосы добились сходства с лицом красавицы из-за того, что их клан накопил благодать карму своим прилежным служением солнцу, пчелам и тем, что именно лотосы помогли родиться творцу мира Брахме: по индуистской мифологии из пула Вишну вырастает лотос, а из лотоса появляется Брахма⁴¹.

⁴¹ См. строфы №408 и №444 в Приложении.

Подобные «нарушения» индийским читателем фиксируются сразу и могут подчеркнуть силу чувства лирического героя, которая заставляет его увериться в несбыточном, чудесном.

Несмотря на все преимущества индийской жизни, на ее соседство с идеалом, любой индуист стремится выйти из круга перерождений. Однако если реинкарнация еще определяется законом кармы (то есть поступками человека), есть одна «высшая инстанция», над которой не то что люди, но и сами боги не властны. «Взгляни: даже благие солнце и луна – эти глаза мира – подвержены закату. Кто избежит судьбы!» [Кавьядарша, 1996: с.128]

Судьба задает закономерности миров, затем с легкостью их нарушает, дарит могущество и отбирает. Стихотворение неизвестного автора из антологии Видьякары⁴² наполнено тоской: неужели так бессмысленен мир, и лучшие чувства в нем тоже зависят от случая?

purā yātāḥ kecī tadanu calitāḥ kecid apare viśādaḥ ko 'smākaṃ na hi na vyaṃ apu atra
gamināḥ/ manaḥkheadas tv evaṃ katham akṛtasamketavidhayo mahāmārgē 'smin no
naṃanapatham eṣyanti suhrdaḥ //

Одни уже ушли,
последуют другие...
и нет печали в том,
что нужно нам идти.
Но только сердцу больно,
ведь на Пути Великом
не можем мы ещё раз
друзьям назначить встречу.⁴³

Действительно, наибольшую силу проявляет судьба во всем, что касается человеческих взаимоотношений. Если на свою судьбу, на свои перерождения человек еще может повлиять поступками: строго следуя дхарме, и хуже не будет (причем понятия хорошего и плохого люди не выбирают, а опять полагаются на вкусы судьбы), - то как быть с любимыми и друзьями? Ведь подсчет кармы и соответствующих воздаяний индивидуален, значит, вероятность встречи с любимыми в следующем рождении

⁴² В антологии у стихотворения номер 1676.

⁴³ [Vidyākara, 1957: p.289]

совершенно не зависит от человека. Только по милости судьбы можно надеяться на подарок еще одной встречи.

Так в классической индийской литературе появляется еще один герой. Дандин в «Зеркале поэзии» определяет аланкару «совпадение»: «Когда у желающего что-то сделать это случается по воле судьбы, такое случайное свершение называют «совпадением»⁴⁴» [Кавьядарша, 1996: с.138]. «Совпадение» активно применялось в драме. Например, в «Венисамхаре» Дурьодхана говорит своей жене, сидящей у него на коленях: «Давно уже ты покоишься на моем бедре.» Тут входит придворный и восклицает «Разбито, о государь, разбито!». Слова эти относятся к знамени на колеснице, сбитому стрелами, но намекают на главное событие в сюжете пьесы, когда Бхима разобьет палицей бедра Дурьодханы⁴⁵ [Дашарупа, 2010: с.37]. Создается чувство, что судьба стоит за спиной человека, подслушивает его и делает в итоге все, «как заказывали». Малявика, героиня драмы Калидасы, говорит царю в ответ на его пылкие любовные признания: «О, господин! Мне мешает сделать то, чего я хочу, страх перед царицей». И в конце четвертого акта, действительно, появляется разгневанная царица, прерывая свидание влюбленных [Дашарупа, 2010: с.28].

Согласно похожей схеме «работает» драматический прием «bīja» - «зерно»⁴⁶ - один из способов завязки сюжета. Суть его заключается в том, что актер во время обязательного для драмы вступления⁴⁷ намекает на дальнейшее содержание пьесы [Дашарупа, 2010: с.33], делая это как можно естественней, словно непроизвольно. Например, в прологе к «Шакунтале»⁴⁸, беседе «директора театра»⁴⁹ и актрисы, сутрадхара дважды спрашивает актрису: «Какую пьесу будем играть сегодня вечером?» Когда она говорит: «Так мы ведь уже договорились: будем играть новую пьесу «Шакунтала, узнанная по кольцу», то директор театра делает вид, что напрочь *забыл* свой первый вопрос. Кульминация действия в пьесе как раз в том, что царь Душьянта *забывает* из-за проклятия свою возлюбленную-отшельницу Шакунталу и отвергает ее.

44 Как пример на эту аланкару Дандин приводит строфу: «Только хотел я, пытаясь умирить ее гнев, припасть к ее ногам, как по воле судьбы мне в помощь с неба ударил гром» [Кавьядарша, 1996: с.138]. Гром помог герою, потому что испугал героиню, и она сама бросилась в объятия возлюбленного, чтобы укрыться, не дожидаясь его извинений.

45 Бхима и Дурьодхана – одни из центральных героев Махабхараты.

46 Т.е. драму таким образом «сажают», дальше ее сюжет как цветок закономерно вырастает из этого «зерна».

47 Во время вступления зрителю объявляют, кем будут герои пьесы: богами, или людьми, или и теми, и другими, намекают на содержание пьесы в целом, иногда называют автора [Дашарупа, 2010: с.33]. Значение вступления не исчерпывается формальностью – главная его цель - настроить зрителя, отвлечь его от повседневных забот, практически – погрузить в сакральное пространство искусства.

48 Еще одна драма Калидасы, самая известная. Полное название: «Шакунтала, узнанная по кольцу».

49 На самом деле, этот персонаж называется «сутрадхара» - «строитель театра и руководитель труппы» [Дашарупа, 2010: с.32].

В лирической поэзии малых форм судьба вкрадывается в образе примет: глаз или рука дергаются – значит, скоро в жизнь героя придет любовь или несчастье. Причем, важно, какой именно глаз дергается, левый или правый, и у кого: у мужчины или у женщины. Все эти факторы влияют на прочтение приметы.

Для западного читателя поэзия кавья иногда становится чересчур натуралистичной. Правда, тут еще вмешиваются различные представления культур о красивом и эротичном. Поднявшиеся волоски на теле, капли пота, мурашки, вздрагивания, пушок над тройной складочкой на животе девушки – все это, с точки зрения индийцев, вызывает полноту эротических ассоциаций. Сцены битв в больших поэмах отличаются огромным количеством кровавых подробностей: отрубленные руки и головы не помещаются на странице, реки и океаны крови устраивают наводнение в трех мирах... Кавья как будто хочет создать присутствие телесной реальности.

Жесты, взгляды тоже относятся к проявлению телесного, и классическая индийская литература разработала целый язык мимики: глаза прикрываются от удовольствия, брови танцуют от негодования или удивления, бесконечные «косые» взгляды украдкой выражают кокетство, влюбленность... Богатая мимика – спутник сильного чувства. Как индийские поэты умели обыгрывать мимику, видно в строфе из «Шакунталы»⁵⁰:

Шмель кружит и кружит, приближаясь, -
дивный взор к нему крепко привязан:
хоть не любит она, но, нахмурясь,
научилась кокетству в испуге.⁵¹

Дандин самой утонченной аланкарой в поэзии называет прием, «когда смысл обозначается указанием жеста или мимикой» [Кавьядарша, 1996: с.134]. А самым страшным недостатком – нарушение стихотворного размера, то есть испорченное звучание [Кавьядарша, 1996: с.146], потому что оно мгновенно выбрасывает слушателя из сакрального пространства и все остальные старания поэта сводит на нет⁵².

При всем отсутствии интереса к личности в индийской культуре человек часто оказывается сильнее богов. Однако могущество это связано с телом: из подвижничества,

50[□] Хотя «Шакунтала» Калидасы – драма, но отдельные строфы из нее можно воспринимать как поэзию малых форм.

51[□] Шмель кружится рядом с девушкой, она с опаской поглядывает на него, старается увернуться и невольно бросает «косые взоры» в его сторону. Но косые взоры – признак кокетства и влюбленности, на этом образе поэт строит всю строфу. В строфе также есть намек на дальнейшее содержание драмы, на любовную историю: шмель – традиционный образ, связанный с эротизмом.

52[□] Интересно, что в ведийскую эпоху жрецы тоже больше всего заботились о звучании произносимых гимнов.

умерщвления плоти рождается и накапливается тапас - жар, наполняющий силой любое слово и помышление человека. В мифах не раз представлен сюжет, когда боги придумывают средства отвлечь человека от подвижничества, подсылая к нему небесных обольстительниц. Получив «доступ» к тапасу в любом из миров, можно воздействовать на всю вселенную. Тапас в основе своей – творящая сила, сдерживающая и питающая космос. Индийцы приносили жертвы богам, но стремились заполучить тапас, божественное воплощение которого – заветная амрита, нектар бессмертия. По индийской традиции, если предмет красив, значит, он наполнен амритой, и человек, наслаждающийся этой красотой, вкушает нектар бессмертия. Наслаждение – главный признак вкушения амриты или прикосновения к божественному. Познание Брахмана называют блаженством. Наслаждение символизирует полноту переживания чего-то, реакция тела – знак, подтверждающий, что существо человека достигло единства трех компонентов: слова, мысли и действия. Поэтому от тела индийцы никогда не отворачивались, напротив, уделяли ему чуть ли не первостепенное внимание. Даже аскет, сдерживающий телесные привязанности, работает именно с телом, учит свою плоть понимать силу обета, подчиняет ее своему слову и своей мысли. Для индийца боги и мифы реальны не умоглядно, но вещественно, их действие должно быть ощутимо в прямом смысле, а наслаждение – высшее из ощущений. При таком мировосприятии вполне логично появление секты йогов-натхов, искавших бессмертия на земле и считавших, что оно более чем реально, если настроить мысли, слова и тело человека правильным образом.

Однако наслаждение не должно сводиться исключительно к телесной сфере, иначе ритуальный смысл теряется. Только подкрепленное чувством и связью с традициями, наслаждение обретает свои космогонические свойства. Любовное наслаждение становится центральной аллегорией в религиозно-философских работах. Например, Чхандогья-упанишада начинается с описания соединения гимнов Ригведы с саманами Самаведы⁵³ в ходе ритуальных церемоний. И дальше говорится, что гимны и саманы соединяются, словно пара совокупившихся, «каждый из которых выполняет любовное желание другого»⁵⁴. В более раннем тексте, в Шатапатха-брахмане, «процесс жертвоприношения отождествляется с любовным соединением, ибо «алтарь (*веди*, ж. р.) — женщина и огонь (*агни*, м. р.) — мужчина; женщина возлежит, обнимая мужчину, и [...] происходит

⁵³ Самаведая – «Веда напевов», состоит преимущественно из тех же текстов, что и Ригведа, однако вместе с текстами содержит указания на разные мелодические рисунки-саманы, согласно которым гимны следует исполнять для проведения ритуальной церемонии.

⁵⁴ «При переходе от подобных отождествлений к самой сути учения используется сравнение из той же области: «И как [муж] в объятиях любимой жены не сознает ничего ни вне, ни внутри, так и этот пуруша (*пуруша* здесь, по-видимому, индивидуум, постигающий высшее начало. — А. С.) в объятиях познающего Атмана (высшее начало как олицетворение принципа постижения. — А. С.) не сознает ничего ни вне, ни внутри» [Сыркин, 1996: с.320-321].

соединение, дарующее потомство»; далее части алтаря соответственно уподобляются частям женского тела» [Сыркин, 1996: с.320-321].

Любовь в Индии считалась искусством, существовал канон любви, наиболее полно представленный в трактате Ватсьяяны Малланаги «Камасутра», в котором почти стирается противопоставление жизни и искусства. Хотя «Камасутру»⁵⁵, самое авторитетное наставление в искусстве любви, относят к сфере науки - к индийской медицине [Камасутра, 2000: с.7], в ней люди делятся на те же типы, что и герои пьес в «Натьяшастре». В качестве веской причины, почему с женщинами нужно обращаться бережно, нежно и терпеливо, приводится единственный аргумент-сравнение: «ибо женщины подобны цветам...» [Камасутра, 2000: с.133] А один из типов объятий называется «молоко и вода» [Камасутра, 2000: с.96] - это традиционный образ нерасторжимого соединения в индийской литературе [Камасутра, 2000: с.256]. В «Камасутре» есть предписания, явно обнаруживающие наличие скрытого смысла: «Она идет к дверям и, усевшись там, проливает слезы. Но как она ни разгневана, пусть не идет дальше двери» [Камасутра, 2000: с.126]. Женщина даже в приступе гнева не забывала: если она выйдет из дома, мужчина решит, что она уходит к любовнику, поэтому переступить порог – ошибка [Камасутра, 2000: с.269]. Напоминает теорию расы, изложенную в «Натьяшастре», ветвистая система «любовных кодов»: знаки на листьях бетеля, одежда определенной окраски, особые прикосновения и жесты, гирлянды с преобладанием тех или иных цветов, специально выбранные плоды, употребление пряностей различного вкуса etc. [Камасутра, 2000: с.259] В жизни, как и на сцене или в литературе, детали и жесты вызывают конкретные эмоции в сердце человека. Впоследствии эти знаки, взгляды, царапины, укусы как следы любовных наслаждений, виды героинь и типы взаимоотношений, «правила» свиданий и вкушения любви - без изменений входят в образную систему канонической художественной литературы.

Законам любви подчиняются все миры и все существа. Вот стихотворение из антологии Видьякары, посвященное могуществу бога любви Камы:

vandedevamanaṅgamevaramaṅṅinetrotpalacchadmanā pāṣenāyataśālinā
sunibiḍaṃsaṃyamyalokatrayam |yenāsāvapibhasmalāñchitatanurdevaḥkapālī balātpremakrud-
dhanagātmajāṅghri-vinatikrīḍāvratēkṣitaḥ ||328||

№328

⁵⁵Этот трактат был создан между II-VI веками н.э. [Камасутра, 2000: с.17]

Славу пою бестелесному богу!
Его чарами взгляды возлюбленных жён
стали сетью упругой из лотосов синих,
и не выбраться трём мирам.
Даже бог, чей обычный образ –
тело в пепле и чаша-череп,
обречён на любовный обряд:
к стопам дочери гор склоняться,
если в гнев заигралась она.

Некогда Кама хотел прервать медитацию Шивы, чтобы поселить в его сердце любовь к Парвати (дочери гор), от союза с которой должен был родиться бог войны и помочь богам побороть демонов. Третьим глазом аскет-Шива («тело в пепле и чаша-череп» - типичный образ аскета) постиг планы Камы и сжег его внутренним огнем, с тех пор постоянный эпитет Камы – бестелесный. Однако, став бестелесным, Кама стал еще более могущественным, потому что теперь его затеи разгадать никому не под силу: любовь наподобие скрытого смысла подстерегает за поворотом привычных обстоятельств. Если бог неженат – он считается неполноценным мужчиной, еще согласно ведийской мифологии каждый значимый бог имел супругу. Супруги были безликие, чаще всего просто упоминалось, что они есть, – ради повышения статуса самого бога. Но постепенно образы героинь становились ярче и начали преобладать в любовных сюжетах. Противопоставление природной, женской слабости героини – и ее силы, потому что она может возбуждать любовное чувство, - типичная тема для смысловых импровизаций в классической литературе. При этом, все «орудия» любви, какими обладает женщина: кокетливые взоры, изогнутые как лук брови и другие атрибуты идеальной красавицы: полные, упругие груди, тончайший стебель талии, тяжелые бедра как покатые горные склоны, три складочки на животе и т.д. - считались страшным оружием, гораздо более действенным, нежели обычные мечи, лук и стрелы.

Женщине полагалось достигать совершенства в любовных отношениях, как поэту в поэзии. Женщина должна быть искусной в применении различных «психологических приемов» (если любовь – искусство, то такие приемы – художественные средства, «аланкары»). Притворный гнев – один из самых часто встречающихся «приемов», способ выражения недовольства, упрека. Упрекать, кстати, будет только героиня, потому что один из главных поводов для упрека – ревность. Ревновать могут только женщины. Если ревнует мужчина, то раса произведения из любовной сразу превращается в комическую:

женщина, которая изменила, лишена достоинства, мужчина, не потерявший чувства к такой, слаб, потому что не может победить пристрастия к женщине, пренебрегшей дхармой [Ingalls, 1965: p.15]. Каждая женщина, сведущая в любви, умеет изображать гнев, а если героиня неопытная, робкая, ее наставляют подруги, и потом она может перед ними «отчитываться», рассказывая какой-нибудь эпизод из своих отношений с героем. Такие обращения к подругам - популярная стилистическая форма для поэзии кавья.

В современном этикете для замужних женщин есть целый набор украшений, носить которые обязательно, чем бы женщины ни занималась: это браслеты на руках и на ногах, кольца на пальцах ног, серьги, свадебное ожерелье. На ложе любви женщина должна приходить наряженной. Шутливая вариация этой темы встречается в классической поэзии: женщина ночью отправляется на тайное свидание, боится, чтобы никто ее не увидел, оглядывается по сторонам, а при этом вся с ног до головы увешана звенящими украшениями. Рисунки мазями, маслами, хной – тоже важный элемент шрингара – так называется ежедневный «обряд», когда женщина украшает себя. Кстати, любовная раса тоже называется «шрингара». Если видно, что эти рисунки размазаны – значит, женщина недавно была со своим любовником, - еще одна популярная тема, обыгрываемая в индийской классической лирике. Если замужняя женщина выходит на улицу без украшений, то это признак неблагополучия в ее семье. Когда умирает муж, вдова снимает все украшения и отныне носит только белые (цвет траура в Индии) одежды.

Индийская современность остается причастной традиции, а традиционные образы пусть даже выпадают из сложной системы канона, все равно продолжают нести цепочки традиционных аллюзий.

2. Поэзия Агъеи: анализ ключевых тем и образов, их связь с индийской поэтической традицией

2.1. Краткий обзор истории поэзии хинди

До начала XX века поэзии на языке хинди не существовало. Поэзия создавалась на местных диалектах, которые часто объединяют под названием средневековый хинди. [Rosenstein, 2004: p.1] Сам язык хинди, как язык с устойчивой грамматикой, стал формироваться только в XIX веке, в то время как средневековые диалекты и поэзия на них существовали еще с XII века. У молодого языка хинди не хватало ни мелодичности, ни разработанной просодии, ни богатства культурных ассоциаций и устойчивых тем, которыми славились диалекты. Для ценителей поэзии конца XIX – начала XX веков создавать поэзию на языке хинди казалось делом невыполнимым. [Rosenstein, 2004: p.2]

Однако именно этот период – конец XIX – начало XX веков совпадает с тяжелой политической и экономической ситуацией в колониальной Индии и с зарождением антиколониальной борьбы. Индия всегда была этнически, религиозно и лингвистически раздробленной страной, но чтобы противостоять и бороться против чего-то, нужно осознать себя принадлежащими одному народу, готовому постоять за свои традиции, идеалы, независимость. Индийские социальные лидеры понимали необходимость в едином средстве коммуникации и всеми силами стремились ускорить становление норм

молодого языка хинди. Говорить о становлении норм языка во многом позволяет появление литературы на этом языке.

Вначале хинди взяли на вооружение для создания прозы, публицистики. Считалось, что хинди не пригоден для поэзии и поэзию нужно продолжать создавать на диалектах, так как в хинди нет достаточного потенциала для создания качественных стихов. Однако в 1900 году Махавирпрасад Дживеди создает журнал «Сарасвати» и призывает писать патриотическую и социальную поэзию на молодом языке. Героем такой поэзии становится национальное лицо страны, то есть поэтов интересуют не конкретные люди, а социальные группы. И, действительно, среди популярных названий поэм и стихотворений того периода будут: «Женщины», «Брахманы», «Дети», «Мудрецы и святые» etc. [Rosenstein, 2004: p.2, 4]

Метрическая система и средства выразительности, органичные молодому языку и содержанию, которое стремилась передать поэзия того времени, еще не были выработаны. Поэты обращались к готовым моделям стихосложения, бытовавшим в поэзии на индийских диалектах, позднем санскрите, урду, бенгальском и английском. Эти модели не совпадали с естественным ритмом хинди, насаждались искусственно, что нередко приводило к искажению смысла ради сохранения выбранного стихотворного размера. [Rosenstein, 2004: p.4] Этот период развития поэзии на хинди получил название в честь своего основателя и лидера – «Эпоха Дживеди» и продлился до 1918 года. [Rosenstein, 2004: p. 2]

В начале 20-х годов XX века зарождается новое течение в поэзии хинди. Период между двумя Мировыми войнами, время экономического упадка, безработицы, эпидемий. Однако благодаря М. К. Ганди национально-освободительное движение в Индии перешло на качественно иной уровень, и, если поэзия эпохи Дживеди была главным образом направлена поддержать идеи национального самоопределения Индии и обратить внимание на социальные проблемы, то новое поэтическое течение оказалось менее зависимым от социально-политических обстоятельств. [Rosenstein, 2004: p. 4]

Чхаявад – индийская версия романтизма – впервые обратился к миру индивидуального, а не общего, к миру личных переживаний, отстаивал права на свободу выражения этих переживаний, на свободу от общества и даже от понимания читателем. Авторы этого направления известны тем, что часто применяли каждый свой особенный и не всегда понятный читателю язык образов и ассоциаций. К тому времени индийская интеллигенция получила доступ к западной поэзии романтизма, и направление чхаявад объединило в себе влияние английского романтизма и стремление к полемике с индийской литературной и философской традицией классического и средневекового периодов. Это

направление привнесло в поэзию хинди мелодичность, эксперименты с метрикой и подвижность метрики, если того требовало содержание, яркую образность, работу над художественностью языка. Основными темами были описания природы, акцент на чувствах самого поэта, поиск метафизического философского наполнения явлений. Однако лексически поэзия чхаявада тяготела к санскриту, и предпочтения отдавались не употребительным словам хинди, а их санскритским синонимам. Чхаявад оставался на пике популярности в 20-х и 30-х годах XX века. [Rosenstein, 2004: p. 4-6]

Как и во многих литературах Востока, развитие и смена течений в Индии происходили в ускоренном темпе. То, что западные культуры осваивали за несколько веков, здесь возникало, развивалось и исчезало за какие-то полвека. В 1936 году состоялся первый съезд Ассоциации Прогрессивных Писателей Индии, что положило начало новому течению в литературе – прогрессивизму. Это течение находилось под влиянием образовавшейся в 1925 году индийской коммунистической партии. Литература прогрессивистов возвращалась к народному словарю и социальной тематике, стремилась создать новый тип человека-борца за независимость и социальную справедливость. Поэзия прогрессивистов по форме напоминала эстетику маршей: упрощенность лексики и ритмического рисунка, повторы, тяготение к коротким строкам. Движение прогрессивистов просуществовало вплоть до 50-х годов, однако несколько авторов, причислявших себя к этому направлению, продолжали свою деятельность до 80-х. [Rosenstein, 2004: p. 6-7]

Таким был национальный социальный и литературный фундамент, на котором возникло новое реформаторское направление в литературе хинди – экспериментализм, впоследствии переросшее в Новую поэзию [Rosenstein, 2004: p. 8], - течение, объединяющее многие направления и авторов разной стилистики и убеждений и не исчерпавшее себя вплоть до современности.

В 1943 году выходит небольшой сборник – поэтическая антология под названием «Семерица струн». Антология представляла творчество семерых молодых и не публиковавшихся ранее поэтов. Редактором сборника и автором программного предисловия был поэт и литературный критик Агья – основатель и главный идеолог модернизма в литературе хинди. Экспериментализм называют первым чисто литературным направлением в поэзии хинди. [Rosenstein, 2004: p. 8]

Термин «экспериментализм» не означает общей установки поэтов на нарочитые эксперименты с формой. В предисловии к «Семерице струн» Агья пишет: «Поэты, творчество которых представлено в этом сборнике, рассматривают поэзию как поле для эксперимента[...] они не заявляют, что постигли истинный смысл поэзии, но считают себя

искателями-путниками. Они не принадлежат одной школе, они не достигли никакой определенной точки, они все еще в пути, точнее, в поисках этого пути. У них нет идеологического единства, а их взгляды на такие ключевые вопросы и понятия, как жизнь, общество, религия, поэтическая форма и содержание, метр, ответственность и роль поэта, совершенно различны.» Среди поэтов-участников «Семерицы струн» были и марксисты, как Муктибодх, и фрейдисты, как сам Агьея. [Rosenstein, 2004: p. 8]

Название новому течению без идеологии дали литературные критики: слово «эксперимент» очень часто встречалось в предисловии, написанном Агьеей. В предисловии к сборнику «Вторая семерица» (1951 год) Агьея оспаривает название нового направления: «Эксперимент – это не идеология. У нас вообще нет общей идеологии. Эксперимент – это не наша цель. Так же и у поэзии не может быть ни идеологии, ни цели. В том смысле, в котором нас называют эксперименталистами, нас можно было бы назвать поэзистами, так как наша идеология – это сама поэзия». И дальше: «Эксперимент – это не цель, это средство, которое может помочь поэту найти свою истину. В поэзии эксперименту подвергается как форма, так и содержание произведения.» [Rosenstein, 2004: p. 8]

Таким образом, это направление в поэзии хинди привнесло новое как в форму, так и в содержание стихов. Поскольку все поэты этого направления разные и не объединены какой-либо фиксированной идеологией, то чтобы составить полноценное представление о всем богатстве творческой палитры и лаборатории экспериментализма, следует рассматривать творчество каждого поэта в отдельности. Рамки данной работы не позволяют провести исследование подобного масштаба, поэтому автор работы предпочел остановиться на творческом пути основателя экспериментализма в поэзии хинди и проследить на его примере связь современности и традиции.

2.2. Поэзия Агъеи: краткая биография автора, анализ образов и тематики подборки стихотворений

Агъея – литературный псевдоним, который писатель Джайнендра Кумар дал основателю модернизма. Настоящее имя поэта - Саччидананда Хирананда Ватсьяян (1911 -1987 гг.). Псевдоним переводится «непознаваемый, неизвестный». Агъея оставил много дневников, теоретических работ – отнюдь не недостаток материала делает этого поэта «непознаваемым». [Rosenstein, 2004: p. 16] Как любую талантливую, разностороннюю и глубокую личность, Агъею трудно изучать и невозможно вписать в жесткие рамки какой-либо идеологии. Его судьба и творчество – беспрестанный поиск истины и своего пути, порой через отчаяние и сомнения.

Отец Агъеи был археологом, поэтому семья не останавливалась в одном городе надолго, а Саччидананда учился и в Лакхнау, и в Шринагаре, и в Патне, и в Ченнае, и в Лахоре. [Сенкевич, 1989: с. 37] Более того, отец поэта был сторонником традиционного индийского образования [Rosenstein, 2004: p. 16] – практически домашнего обучения, когда у ученика есть свой учитель-гуру, который передает ему знания, накопленные индийской традицией. Поэтому Агъея так и не посещал школу, и еще в юные годы испытал одиночество и, вероятно, чувство бесприютности из-за отсутствия места, которое мог бы называть домом. [Rosenstein, 2004: p. 16]

В 1929 году Агъея сдает экзамены на степень бакалавра в Лахоре и там же знакомится с террористами-революционерами. [Сенкевич, 1989: с. 37] С 1931 по 1934 год приговорен за свою антибританскую деятельность к одиночному заключению в делийской

тюрьме, потом еще два года находился под домашним арестом. Именно в этой одиночной камере писательство стало для него главным способом понять мир и общаться с ним. [Rosenstein, 2004: p. 16] На протяжении всей жизни Агьея оберегал свое одиночество, хотя был женат и прожил всю жизнь со своей женой – Капилой Ватсьян, известным историком индийского искусства. К тому же, Агьея практически создал культ тишины, считая, что поэзия – не в языке и не в словах, а в молчании между словами. [Rosenstein, 2004: p. 16-17]

Круг интересов и достижений Агьеи удивительно широк. Когда он занимался революционной деятельностью, изучал естественные науки и мог самостоятельно изготовить бомбы. С 1943 по 1946 год был солдатом во Второй Мировой войне. Был редактором целого ряда хинди и англоязычных журналов, еще в детстве участвовал в издании семейного журнала. Всю жизнь периодически вел передачи на Всеиндийском радио. Читал лекции в индийских и зарубежных университетах: в Джодхпуре, Беркли, Чикаго, Бонне и Гейдельберге. Переводил с английского, хинди, бенгальского, художественно переводил японские хокку и танка с подстрочников. Написал четырнадцать сборников стихов, шесть сборников рассказов, четыре романа, двадцать томов эссеистики, одну пьесу, две истории о путешествиях, три дневника. Был неутомимым путешественником, неоднократно бывал в Европе, совершал поездки в Австралию, Америку, Японию, Вьетнам, на Филиппины, в Советский Союз. Был одаренным лингвистом, знал панджаби, хинди, урду, санскрит, бенгальский, гуджарати, тамильский, английский, французский и немецкий. Изучал искусство, музыку, танец, драматическое искусство. Занимался фотографией, режиссурой, археологией, астрологией, садоводством, кулинарией, плотницким делом, шитьем, скалолазанием. Был механиком, водителем всевозможных видов транспорта, включая вертолет. [Rosenstein, 2004: p. 16-17] , [Сенкевич, 1989: с. 38]

Современники описывают Агьею привлекательным мужчиной, человеком убежденным, не идущим на компромиссы. Агьея обладал взрывным темпераментом. От отца унаследовал почтительное отношение к традиционным брахманическим ценностям: жертве, бесстрашию, истине. [Rosenstein, 2004: p. 17]

Из краткой биографии поэта видно, что, несмотря на огромную культурную эрудицию, он не отвергал значение индийской традиции. Его творчество во многом – переосмысление национальной традиции, возвращение к ней, попытка «достичь баланс, столь необходимый для современного мира, баланс между созерцанием и действием.» [Сенкевич, 1989: с. 36] Агьея мыслил культуру эволюционным процессом,

понимал, что современный мир – «эпоха множественности равноправных культур», эпоха диалога культур разных народов и их открытости друг другу. [Сенкевич, 1989: с. 36 - 37]

Из западных писателей наибольшее влияние на мировоззрение и творчество Агъеи и других поэтов-эксперименталистов оказала фигура Т.С. Элиота. В первую очередь, Т.С. Элиот был универсальной личностью, осознавал традицию «в эволюции вечно пульсирующего в человеке исторического чувства.» [Сенкевич, 1989: с. 38-39]

Также эксперименталистам была близка теория деперсонализации, свойственная многим течениям внутри модернизма в западном искусстве. В западном мире эти идеи зародились во французском символизме. Главный смысл сводился к тому, что содержание в искусстве производит настоящее впечатление тогда и только тогда, когда оно не названо напрямую, но выражено опосредованно, намеками, перечислением предметов и ситуаций, которые естественным образом приводят человека к переживанию тех или иных эмоций. Другой кумир индийских эксперименталистов – Эзра Паунд писал о том, что нужно суггестировать, а не изображать.

Этим идеям близка теория пуантилистов, которую впервые еще в второй половине XIX века сформулировал Жорж Сёра. Художник стремился сделать живопись абстрактной наукой, сводил любое человеческое ощущение к сумме трех показателей: линии, цвета и тона. Если изображать веселье, то линии должны быть восходящими, цвета яркими, тон теплым; печаль – нисходящие линии, темные цвета, холодный тон; а покой выражают горизонтальные линии, равновесие между светлым и темным цветом, между теплым и холодным тоном. Художнику следует изображать не конкретный предмет, но идею предмета, не образ, а прообраз. Жорж Сёра считал, что познав эти основы, любой человек мог стать художником.

Идеи о ключевой роли суггестии, а также возможности свести изображаемый предмет к набору качеств-возбудителей нужной эмоции, напоминают классическую индийскую теорию о расе и дхвани. Индийский теоретик драмы X века Дхананджая тоже считал, что каждый драматург, опираясь на описания элементов драмы в «Дашарупе», мог создать пьесу, отвечающую требованиям традиции. [Гринцер, 2010: с.11]

В 1919 году Т.С.Элиот в статье «Гамлет и его проблемы» сформулировал теорию «объективного коррелята», которая во многом стала ориентиром для индийских эксперименталистов в поисках оптимального творческого пути: «Единственный способ выражения эмоции в художественной форме состоит в том, чтобы найти для нее *объективный коррелят*, — другими словами, ряд предметов, ситуацию или цепь событий, которые станут формулой данного конкретного чувства. Формулой настолько точной, что стоит лишь дать внешние факты, должны вызвать переживание, как оно моментально

возникает. Вчитайтесь в любую из удавшихся трагедий Шекспира — и вы найдете это точное соответствие. Вы увидите, что душевное состояние леди Макбет, бредущей во сне со свечой, мастерски передано через постепенное накапливание воображаемых эмоциональных впечатлений; слова Макбета в ответ на известие о смерти жены поражают нас: словно подготовленные всем ходом действия, они вырвались автоматически, замыкая собою цепь случившегося. Художественная неизбежность состоит в полном соответствии внешнего эмоциональному...» [Элиот, 1997: с.154-155]

Однако основное отличие теории Элиота от идей классической индийской эстетики в том, что Элиот не писал о читательской эмоции. Он делал акцент на эмоции лирического героя и на том, что его переживания должны быть оправданы ситуацией. То есть, не надо говорить, что герой пережил такую-то эмоцию, но достаточно поставить героя в нужные декорации событий, чтобы поступки героя и его эмоциональное состояние оказались оправданными. Элиот считал «Гамлета» творческой неудачей Шекспира из-за того, что эмоции героя и их последствия в своем масштабе оказались неадекватными изображенной ситуации, чего не происходит в других произведениях Шекспира.

Эти идеи Элиота широко применялись в мировом сценическом искусстве и кинематографе. Сергей Эйзенштейн в эссе «О форме сценария» писал о схожем приеме, когда размышлял, как сделать зримой повисшую в воздухе мертвую тишину: «Где крюк в том воздухе, на который надлежит повесить тишину?»

Тем не менее, несмотря на отличия теории объективного коррелята от теории расы, есть в них и много общего. Достаточно вспомнить, что согласно древнеиндийским поэтологам и теоретикам драмы раса возникает в результате вкушения бхавы, которая в свою очередь является эмоцией, переживаемой самим героем произведения. Бхаву вызывают возбудители чувства, которые и должен изобразить поэт – в стихах, актер – на сцене.

Можно сказать, что поэзия Агъеи кинематографична. Поэт мастерски играет деталями, создавая ощущение присутствия.

РЕКА ПЕРИЯАР

Под блянье козлёнка
плывет цветок магнолии,
дрожит на перепадах;
мгновение - он пойман
в укрытии откоса

речным водоворотом -
горшочком, полным солнца:
опишет полукруг,
и снова на свободе,
уносится теченьем.

И узкие ступени
подводят к самой речке.
Кувшин прижав к колену,
там девушка стоит.
Медлительные веки
вдруг опустила, спрятав
сиянье карих вихрей –
вращенье тёмных молний.
Наполненный сосуд
затем приподняла
и вот теперь наверх
взбираться начинает.

Дыханье жизни! Время
подарки преподносит:
пусть день, а пусть – мгновенье, -
всё можно претерпеть:
в бряцанье мимолётном
не высказана жизнь.
Та девушка из вида
совсем пропала. Снова
на этом берегу
полуденная тишь
в объятья заключила
болотистую заводь:
течения подол
роняет нити капель
и осыпает отмель, -
поймай и задержись

вот здесь, сейчас, о сердце!

Куда ты рвёшься дальше?

В этом стихотворении из искусства кинематографа ловкое переключение между ближним и дальним планами, которое заставляет читателя в итоге услышать биение собственного сердца, ритм своего дыхания. По традиционным индийским представлениям дыхание человека – это и есть его жизненные силы. Мы не слышим обычно стук сердца, потому что сосредоточены на дальнем плане. Поэт серией искусно описанных ближних планов возвращает нас в итоге к самим себе и заставляет приглядеться к себе так же внимательно, как только что мы следили за плывущим по реке цветком, веками незнакомой девушки, падающими каплями. Вот оно, мгновение – единственное время, которое нам доступно, - это сейчас. Однако возможно ли остановить это мгновение? Что значит обращение к сердцу с просьбой задержаться и не стремиться дальше? Ведь если сердце остановится, значит человек умрет. Движение, бесконечный поиск, подобно перекачивающейся на своих порогах реке, порой мучительно. Оно мучительно своим одиночеством. Разве можно его полностью высказать? Пока будешь обдумывать мгновение и пытаться выразить его в словах, оно уйдет безвозвратно. Что же можно успеть за мгновение? Да всего-навсего две вещи: умереть или выжить. И то, и другое согласно индийским представлениям о метемпсихозе означает продолжение движения. Движение, из которого нет выхода, но с другой стороны движение дарит развитие, а каждый шаг делает нас мудрее, свободнее. Кстати, в стихотворении есть традиционный образ молний, спрятанных в глазах красавицы. И не намек ли в образе девушки у воды на традиционный образ пракритской лирики: красавица у колодца и жаждущий путник? Путник в данном случае не общается с девушкой, путник – это сам читатель, он на другом берегу, по ту сторону страницы. Однако фантазия может создать какие угодно ассоциации, а традиционный образ всегда многогранен: пусть еще один смысл дополняет своим тактом общую музыку стихотворения. Также вопрос в конце напоминает аланкару-акшепу (скрытое возражение): поэт призывает сердце остановиться, однако на самом деле подчеркивает то, что сердце остановиться не в силах, пока человек жив, а движение, стук, работа сердца и есть жизнь. Образ реки тоже не случаен. Это не просто река – это поток времени, который состоит из мгновений-капель. Неизвестно, сколько таких капель еще подарит нашему берегу игривый подол течения.

Агья снова и снова возвращается к образу мгновения. Для него мгновение – прекрасно, оно, подобно одинокой звезде на небосклоне и золотой рыбке в океане,

позволяет ощутить глубину времени. Для него мгновение – неизъяснимо, его нельзя высказать, поэтому оно мучительно, оно приносит боль одиночества, боль воспоминаний.

СТУК СЕРДЦА

Бьётся, бьётся, бьётся –
правый дёргает глаз или левый?
Сладко, горько, остро, пресно
колет - застряла соринка,
скрипнула лёгкая боль –
обернулись воспоминания?
Ничего! При попытке забыться
только треснула память-стекло.

Дёрганье глаза или руки – традиционный признак-предрассудок, считается, что дёрганье одного из глаз (одной из рук) – предвестие любовной встречи. А если дергается второй – это дурное предзнаменование. Причем, у мужчины – правая сторона приносит благую весть, а у женщины – левая. В драме Калидасы «Шакунтала, узнанная по кольцу» когда царь входит в священную рощу и вот-вот должен впервые увидеть дочь отшельника Шакунталу, то у него дергается правая рука. Эта драма упоминалась при разборе образа судьбы и аланкары-совпадения. Что интересно, ключевой поворот развития событий в драме – когда царь из-за проклятия забывает свою возлюбленную. В этом стихотворении обратное проклятие: проклятие памяти, когда хочешь забыть, но не можешь.

Из-за внимания, которое уделял образу мгновения Агьея, его часто называют экзистенциалистом. Однако в нем нет того отвращения к данности и навязчивости экзистенции, которое есть у западных экзистенциалистов, скажем, у Жан-Поля Сартра. Печаль, часто просветленная, острое переживание одиночества, есть даже чувство неизбежности, но при этом всегда присутствует мудрое смирение: да, в мире много вещей, которые не в нашей власти, которые вне нашей способности их понять. Мы их сможем понять, когда сможем отрешиться и от этих вещей, и от нашего бессилия. Агьея испытывал влияние дзен-буддизма, у него есть стихотворения – в чистом виде мистические переживания момента. [Rosenstein, 2004: p. 17]

Следует вспомнить, что Агьея занимался переводами японской поэзии танка и хокку с подстрочников, есть у Агьеи стихи, к которым он делает сноску, что они вдохновлены теми-то и теми-то японскими поэтами. Японская эстетика не чужда Агьею, более того, можно даже сказать, что в японской эстетике поэт нашел гармонию между

индийской национальной традицией емкого, краткого и наполненного эмоцией и скрытым смыслом лирического описания и потребностями современности в другом наборе выражаемых эмоций. Стоит остановиться подробнее на ключевых положениях японской поэтической эстетики, потому что Агъея к ним явно и часто прибегает: у него есть целый ряд стихотворений-описаний из трех-пяти строк, а в стихотворениях больших по объему также можно выделить короткие отрывки-картинки.

Появление нового эстетического принципа в японской эстетике совпало с оформлением хокку как самостоятельного и лирического жанра (до этого хокку были половиной танка, часто носили юмористический характер) во второй половине XVII века. Принцип заключался в достижении мистического просветления, отрешенности и одновременно максимума концентрации через осознание эфемерности сущего мира. Медитативная созерцательность, когда поэт больше не ощущал себя включенным в эту реальность, когда он мог подняться над собственным опытом, взглянуть на себя и всю ситуацию со стороны. Чтобы добиться этого состояния, существовал алгоритм. Первый шаг – освободить свое сознание, очистить разум, опустошить себя, а затем вдруг выхватить из реальности интенсивную деталь. При резком переходе от одного уровня к другому – при смене дальнего плана на ближний, которую мы наблюдали в приведенном выше стихотворении, происходит расширение секунды до масштабов вселенной, удается вместить в переживание мгновения переживание вечности. Не раз Агъея останавливает внимание читателя на одинокой детали в безграничном пространстве. Этот образ у него навязчиво повторяется из сборника к сборнику: золотая рыбка, которая позволяет понять глубину океана (одно из стихотворений на эту тему см. в Приложении), одинокая звезда, заполнившая глубину небес.

Вот несколько других стихотворений-картинок, выдержанных в японской эстетике:

ИСТОРИЯ О ПТИЦЕ

Улетела птица.

Вздрыгнул листок и снова
пришёл в равновесие.

ОДНАЖДЫ НА БЕРЕГУ РЕКИ

Изгиб реки,

светлый блеск песка,
алая нежность прощания,
очертание облака:

беззвучно застыла цапля.

На этом стихотворении хотелось бы остановиться подробнее, поскольку в нем прослеживаются традиционные индийские образы и даже есть скрытый смысл. Для непосвященного читателя – это просто описание пейзажа, даже непонятно, что за время года описано. Между прочим, одним из канонических правил хокку стало обязательное указание какой-нибудь характерной детали на время года. И в этом стихотворении Агьея соблюдает это правило, правда, дает сразу несколько таких деталей. Светлый блеск песка, значит, река снова вошла в свое русло, вода в ней спала после сезона дождей. Очертание облака – остаток туч после сезона дождей. И, в конце концов, цапля – птица, характерная для классического описания осеннего пейзажа, ведь за сезоном дождей согласно индийскому календарю следует осень (традиционно, времен года в Индии шесть: весна, лето, сезон дождей, осень, зима и окончание зимы). Но это еще не все, что можно прочитать из стихотворения, если прибегнуть к помощи индийского поэтического канона.

На средневековом диалекте есть стихотворение:

На неподвижном листе лотоса
цапля застыла, словно
на изумрудном блюде
сияет нежная раковина.

У стихотворения есть скрытый смысл: если застыла цапля, значит, ее никто не тревожит, значит, это уединенное место, которое подходит для свидания влюбленных, а сама строфа могла изначально представлять собой реплику героини или подружки героини герою, которая намекала на возможность свидания и любовных наслаждений. То есть скрытый смысл стихотворения – любовная раса.

Здесь также видим эту неподвижную цаплю. Вполне вероятно, что смысл тут обратный: герой видит, что место подходит для свидания, однако упоминание прощания выше намекает на то, что герой сейчас одинок. Поэтому любое напоминание о любви только усиливает его тоску и томление.

ТИХО-ТИХО

Тихо-тихо
голос листопада
пусть наполнит нас;
тихо-тихо
свет луны осенней
пусть плывёт навстречу
по озёрной ряби.
Тихо-тихо
тайна жизни –
то, что высказать нельзя,
пусть добавит глубины
нашим пристальным глазам.
Тихо-тихо
пусть утонем
мы в трепещущем просторе
и поймём, что в нас самих
этого простора бездна, -
тихо-тихо.

В этом стихотворении поэт словно выражает идею переживания большого в малом, масштабов вечности и простора вселенной в одном тихом мгновении.

ЗИМНИЙ РАССВЕТ⁵⁶

Ровно столько света,
чтобы стала видна темнота,
и дождя ровно столько,
тишина чтобы стала слышна:
ровно столько боли, чтобы вспомнить
то, что я забыл,
забыл.

⁵⁶ Оригинал стихотворения см. [Rosenstein, 2004: p. 10]

Мгновения рассвета и заката для Агъеи особенны. У него два стихотворения (см. Приложение), в которых эти мгновения названы священными. Традиционно именно на рассвете или закате индуисты совершают омовения в сакральных реках. Если представить, что поток жизни – это тоже невидимая священная река, которая проходит сквозь нашу душу и тело? Зимний рассвет представляет отдельный интерес. Дело в том, что есть традиционный образ зимнего тумана: зимой небесные светила покрыты дымкой. Туман – это пограничное состояние, когда мир как будто находится на грани сна и яви, когда неясно, что правда, а что нам только кажется. Рассвет – усиливает пограничное состояние, потому что рассвет – это уже не ночь и еще не день. Все стихотворение построено на балансе: на равновесии света и темноты, шума и тишины, настоящего и прошлого. Тонкие границы возводятся между ними, чтобы несовместимые понятия, явления могли присутствовать одновременно. Образ тумана популярен у Агъеи, возможно, настолько, насколько он был популярен у символистов в литературе, у импрессионистов – в живописи.

Образ туман хорошо ассоциируется с переживанием неопределенности эпохи. Агъея пишет: «Во время между двумя Мировыми войнами произошли глубинные изменения[...] произошла базовая переоценка того, что такое «человек» [...], что есть цельность человеческой индивидуальности.» [Rosenstein, 2004: p. 9]

Термин модернизм обозначает новые явления в искусстве XX века, включая литературу. «Модернистов объединяет обостренный интерес к внутренней жизни человека, миру его чувств, особенностям восприятия окружающего, к работе памяти и сознания. По мере развития модернистской литературы интерес к развитию чувств заменяет собой интерес к развитию событий». [Образцов, 2014: с.42-43] Если реализм был уверен в существовании окружающего мира, то модернизм полагает единственной реальностью – образ мира в восприятии человеком. Меняется точка отсчета, и этот заново открытый мир нужно исследовать, нужно научиться ориентироваться в нем, как в мире вещей, изучить законы, на которых строится психическая жизнь человека и, соответственно, героя произведения. Герои литературы модернизма – своеобразные подопытные существа, над ними ставятся экзистенциальные эксперименты, а их результатом является запечатление видения мира героем. Нет ни плохого, ни хорошего. Есть новый мир эмоций, переживаний, впечатлений, который описывает литература модернизма. Для проведения эксперимента больше всего подходит не выдающийся герой, а обычный человек, со всеми своими скрытыми странностями и желаниями.

Западный модернистский герой одинок и асоциален, «жестко ограничен рамками собственного опыта», за пределами которого нет никакой предшествующей реальности. Внутреннего изменения героя не происходит, но раскрывается его эмоциональное состояние. Вынужденные контакты с миром катализируют процесс раскрытия состояния героя, однако состояние в данный конкретный момент, на самом деле, было и будет присуще герою всегда. [Челнокова, 2014: с.222] «Общее ощущение горя и напряженного ожидания, с которым думающий и чувствующий человек вынужден отмечать утрату уверенности, а также то, сколько усилий ему придется приложить, чтобы осознать свой развенчанный, распавшийся на кусочки мир.» [Rosenstein, 2004: p. 9]

Таковы западные представления о мире модернизма и его герое. Однако любое явление, когда заимствуется Индией, приобретает индийские черты: индийское искусство задает и по возможности отвечает на вопросы, волнующие индийцев и актуальные, насущные для них. Время развития модернизма в Индии совпало с периодом после обретения независимости – с периодом разрушенных надежд. Раньше был враг, борьба с которым давала стимул к объединению, враг, воплощавший зло и несправедливость, мешавший жить мирно и счастливо. Но вот враг исчез. А исчезли ли вместе с ним беды обычного индийца? Стала ли его жизнь лучше с обретением независимости? Чем теперь заняться тому, кто раньше находил смысл своей жизни в революционной борьбе и спасении своей страны от врага-колонизатора? Об индийских условиях и обстоятельствах возникновения модернизма сказал Агья: «Напряженность, воспитанная в людях образованием колониальной эпохи, превращение гандизма и марксизма – некогда идеологий сопротивления - в формалистские бюрократические организации 50-х, потеря веры в любую общую идеологию, включая религию, скептический взгляд на само понятие прогресса на фоне бессердечной индустриализации, способствующей экономическому неравенству, индустриализации, которая разорила деревню и спровоцировала возникновение урбанистических inferno со всеми их безликими толпами, растущим разочарованием в каких-либо формах объединения людей, эрозией ценностей, особенно среди представителей верхних слоев социума, в сочетании с поразительными открытиями в сферах человеческого подсознательного, с новыми представлениями о пространстве и времени.» [Rosenstein, 2004: p. 9]

МЕГАПОЛИС: ТУМАН

Редкий свет лохмотьями пыльными
тут и там провисает в тумане.

Разобщённых цветов заплатки –
мир у каждой, свой маленький мир.

На отсыревших улицах
стонут, толкаются, глохнут
те, у кого в глазницах
угли горят – машины –
всё создают вращения,
круговорот вращений,
не прекращая, сращивают
эти недомиры,
не прекращая, спаивают
звенья, спирали, кольца...
И на кольце этом будет
выситься трон какого
бога, опоры утратившего,
всеми забытого Бога?

Сколько людей позабытых, опоры утративших,
из-за завесы на миг вырываются, чтобы
выплыть, опять и опять погружаясь,
явными стать, исчезая всё снова и снова, –
снова и снова в кругах недоплавленной жизни своей.
Так побарахтались между надеждой и горем,
всем неизбежно единый удел уготован – утонут
в этой завесе – реке темноты –
реке из машин с берегами-углями.

О человек! О Господь!
Друг на друге завязаны оба
и свои потеряли опоры.

Так Агъея изображает типичное урбанистическое инферно. Разделение на строфы в переводе соответствует авторскому разделению стихотворения на строфы и основные смысловые единицы. В первой строфе представлена общая картина мира – мира

разрозненности, мира, состоящего из разноцветных заплат, парящих в тумане. В стихотворении неоднократно повторяется прилагательное «безосновный», «утративший свою основу, опору» - удачен визуальный образ тумана: когда стелет туман, все действительно выглядит оторванным от своих оснований.

Вторая строфа заканчивается вопросом: что за мир мы создали, какой бог может править подобным миром? Навязчивый образ колец, вращений содержит отсылку к круговороту иллюзорного мира – сансары. Если бог принадлежит сансаре, значит, он тоже иллюзия, обман? Вопрос в конце второй строфы содержит скрытую культурную цитату. В X мандале Ригведы есть знаменитый 121 гимн - гимн «К неизвестному богу». Это космогонический гимн, славящий Создателя сущего, но так и не дающий Ему имени. Каждая строфа гимна заканчивается вопросом: «Какого бога мы почтили жертвенным возлиянием?» Согласно ведическим представлениям не только люди зависят от богов, но боги тоже зависят от людей: люди питают богов жертвенными возлияниями. Закономерен и страшен вопрос, которым задается поэт во второй строфе: «Какого бога мы выкормили, какому богу мы служим и приносим свои ежедневные жертвы?» А если мы не приносим своих жертв, если мы забыли своего бога, то бог без людей тоже оказывается в тумане, бог без человека утрачивает свои опоры.

Агьея был новатором, но никогда не говорил, что нужно ломать традиции. При слепом отказе от национальной традиции утрачиваются основы, человек тоже становится беспомощным. Именно о человеке и мире людей говорит третья строфа. И если согласно индуистской традиции у человека есть священные реки, в частности, священная Ганга, которая очищает, смывает грехи, река, которая связывает этот мир с потусторонним миром, река, над водами которой развеивают прах умерших, то современный человек вместо священной реки-матери создал себе реку темноты, бессердечную реку машин с берегами углями.

В последней строфе – очная ставка человека и бога. Когда туман, человеку невидны небеса, а от бога заслонен мир людей. Бог и человек утрачивают свои опоры, утрачивают себя, когда исчезает связь между ними. Понятие связи, связности – одно из ключевых традиционно индийских мировоззренческих и образных понятий. Также неслучайно поэт для бога и человека выбирает созвучные слова «paraуan» и «par», показывая через звучание их взаимную обусловленность.

Это стихотворение - настоящий пейзаж модернистского мира. Здесь показаны ключевые акценты того, от чего страдают люди новой эпохи: разобщенность, одиночество, потеря веры, ценностей и ориентиров.

То, как переживается такое состояние, что творится в душе модернистского лирического героя, хорошо передает следующий отрывок из стихотворения «Безоружный»⁵⁷ :

Так я остался вместе
с тайной своей,
тишиной окружённый,
один,
незначительный и ненужный,
пред лицом этой жажды познания
безоружный и беззащитный –
обречённый погибнуть.

Тема разобщенности, неизбежного в некотором смысле лейтмотив творчества Агъея. И в стихах, и в прозе звучит тоска из-за невозможности людям понять себя и друг друга. «Сами себе чужие» - название одного из романов Агъея, повторяется и в финале стихотворения «Перед отъездом», перевод которого представлен в Приложении. Эта фраза могла бы стать девизом модернистских направлений и поисков в искусстве.

По словам Агъеи новые течения в искусстве призваны не создавать образ человека (как делали прогрессивисты), но изучать человеческую природу, заново открывать человека во всей его слабости, малости и сохранить при этом трезвую уверенность в человеке. Каждое мгновение жизни самого обыкновенного человека бесценно. [Rosenstein, 2004: p. 9]

ЕСЛИ НЕ ТЕБЕ, ТО КОМУ ЖЕ?

Если не тебе, то кому же
вручу
себя
(кем бы я ни был)?
Ты, который разрушил
мечты мои лживые;
меня, бесприютного,
рвал зубами,
чтобы смог я очнуться от дрёмы

⁵⁷ Полный текст перевода см. Приложение

и узреть
нагую, тяжёлую, трудно терпимую правду,
в коей нет мне пощады;
чтоб я вечно сгорал, не сгорая; -
ты – одинокий,
ни к чему не привязанный
человек, -
тебе – моему брату!

В новую эпоху людям не дается истина и вера в готовом виде, каждый борется за нее в собственном сердце, проходя через сомнения, отчаянье, отказ от традиции. Сильный человек – человек горящий и не жалеющий себя, человек, который мал, потому что ему суждено погибнуть, но человек, который велик, потому что, не взирая на неизбежность гибели и безвыходность одиночества, он продолжает свой путь, продолжает искать то, что стало бы ему дорого.

Туман застигает все, ныне – время сомнений, парадоксов, вопросов, на которые не существует ответа. Все становится иллюзией, есть только мир наших переживаний и впечатлений, откуда нам не выбраться и которым не поделиться в полной мере ни с кем. Мы можем прийти даже к выводу, что нас не существует! Наше бытие – в осознании нашего онтологического небытия, в нашей невозможности быть. Есть эта идея и в романе «Сами себе чужие», к ней возвращается Агьея в своих стихах.

Заключительная строфа из стихотворения «Родственность»:

Пеплом этим котомку наполню
и отправлюсь в дорогу –
песню спою на языке молчания:
в тот непроявленный, неизмеримый миг
я иду к тебе:
но я обманываюсь тем, что существую...
и так обретаю тебя в собственном небытии!

Кто этот ты? Друг, возлюбленная, бог? Это неважно, важно только, что это кто-то другой, то есть возможность выйти из собственной замкнутости. Замкнутость была еще в образах вращающихся колец из стихотворения «Мегаполис: туман»: кольца отделены друг от друга и замкнуты на себе – звенья оков одиночества.

Чаще всего поэт пишет от первого лица, причем неоднократно спрашивает: «А кто этот я, есть ли он вообще?» Действительно, едва мы пытаемся рассуждать о нашем «я», мы вынуждены называть его «он» или «она», и «я» в прямом смысле исчезает в наших попытках добраться до его сути. Обращается Агьея обычно к «тебе» или к «богу», или «к любимой». Стихам свойственна традиционная отстраненность от конкретных деталей, героев или событий, очень много стихотворений-обобщений, стихотворений - философских рассуждений. Опять-таки традиционный прием: создание модели, которую каждый может примерить на себя, стихи-зеркала.

Зеркало – архетип непознаваемого, загадочная иллюзорность, плоскость и пространство, все и ничто. Агьея сомневается в адекватной способности познания, которое даже не может определить, что реально: сон или явь. К этому вопросу Агьея обращается во многих стихотворениях, вот один из примеров:

ТАКОЙ БОЛЬШОЙ НЕПОСТИЖИМЫЙ МИР

Такой большой непостижимый мир –

он продолжает быть,

он длится и растёт.

И этот крошка-миг

вдруг понят, но пройти

не позволяет мимо.

И вот он я - такой,

в котором без конца

рождается толпа.

Толпа бурлит, течёт,

и наравне со всеми

в ней растворяюсь я:

тону, тону, тону!

Вот то, что мне знакомо:

но с ним соединиться

я не могу никак.

Напротив, всё, что чуждо,

я не могу отбросить.

Внутри меня есть сон,

и мне не разобрать:
его ли вижу я?
Меня ли видит он?
И мой ли это сон,
а, может, это я
принадлежу ему?
И даже эту малость
я не могу понять.

А то, что есть снаружи,
неоспоримо, прочно
(Меня снаружи это?
Всего снаружи - я?), -
уверен я, и значит
всё ровно так и есть.
Но начинаю только
я это говорить,
реальность отвечает:
«Ведь это я такая,
что ты во мне уверен!»

Похожие черты находим в эпохе барокко, когда человек сначала поверил, что он мера всех вещей, а потом понял, что сам не в состоянии отличить иллюзию от реальности. Стиль барокко тяготеет к избытку деталей, стремится показать неразрешимую загадочность мира и неспособность человека проникнуть в суть вещей. Например, в интерьерах зеркала напротив окон создают впечатление, что сложно решить, где настоящее окно, а где только иллюзия окна; украшение стен и потолков живописью-гризайль наравне с богатой лепниной и многочисленными скульптурами, чтобы человек запутался, не мог понять, что перед ним: рисунок или скульптура.

Обнаружение неразрешимых парадоксов, фиксация значения иллюзий – одно из распространенных понятий в классической индийской системе логики и искусства. Классический пример крестьянина, возвращающегося домой в сумерках. Он видит змею на дороге, но когда присматривается внимательнее, понимает, что это свернутая кольцами веревка, а не змея. Или в стихотворении из антологии Видьякара, из раздела, посвященного молодым женщинам.

nīja-nayana-pratibimbair-ambuni bahuśaḥ pratāritā kāpi |
nīlotpale'pi vimṛṣati karam-arpayituṃ kusumalāvī ||391||

№391

Отражения собственных глаз
принимая за синие лотосы,
много раз ошибалась она.
Теперь смотрит на синий цветок
и не знает: сорвать – не сорвать!

[Дхаранидхара]

Здесь говорится о девушке, которой нужно собирать лотосы. Однако она путает цветы и отражения собственных глаз в воде. Цвет лотоса – темно-синий, считается, что у индийских красавиц бывают глаза именно такого цвета. Темно-синий – цвет сапфира или грозовых туч.

Агьея говорил об открытиях, связанных с представлениями о пространстве и времени.

НА ПЕРЕКРЁСТКЕ ПРОЩАНИЯ: РАЗМЫШЛЕНИЕ

Ещё один дом позади.
Ещё одно заблуждение,
которое сладостно было,
пока оно длилось, но вот
вдребезги расколосось.

Нет никого своего,
в то же самое время
есть только те, кто свои:
в промежутках раскинуты тонкие сети,
с чем-то нам помогают встречаться,
отдаляя при этом другое.
Впрочем,
всё это только снится.

Долгий путь,
но едва ты поверишь в него,
то увидишь, насколько он сладок.
Не поверишь – он верен всё так же.
Как верны заблуждения и сны,
незнакомцы верны, и свои.

В каждом краю
земля – своего, небывалого цвета.
И света источник свой
бьёт в каждом земном пределе.
По ту сторону
пространства и времени,
в ясном и вечном «ничто»
колышется мысли парус,
продвигается дальше и дальше
утлая лодка жизни.

Есть ли причалы?
Что я из себя представляю?
Существует ли путь? -
меня одного занимают
эти вопросы.
Штурвал? – Но важнее всего
то, что единообразно,
не зависит от формы и места.

Поэтому дом,
покинутый раньше,
на другом берегу
создаётся опять.
Поэтому заблуждение,
сознания истинность, сон –
в новую сеть сплетают

нити следов на пути.

Людей разделяет или соединяет не только пространство, но и время. Каждое мгновение человек уже другой, поэтому все старания приблизиться к нему, понять его – напрасны. Прощание – это, может быть, образ смерти, но человек каждое мгновение умирает, каждое мгновение он вынужден рождаться заново. Для Агъеи пространство и время существуют во взаимосвязи, это пространственно-временная сетка, из которой не выбраться человеку. Слово «перекресток» в названии – это элемент сетки, сеть строится из бесконечных перекрестков времени и пространства. Само наше восприятие формы, места вещей в мире способствует разделению и размежеванию, способствует еще большему одиночеству. Чтобы познавать, мы создаем себе координатную сетку, но сами превращаемся в фигурки на этой шахматной доске.

И все-таки есть ли выход?

ДОМОХОЗЯИН

То, что ты
мой дом,
я забываю всё время,
хотя и живу в этом доме.
Точнее сказать,
иногда вспоминаю,
(как вспоминаю о том, что дышу).
Но то,
что ты –
единственное окно
в этом моём доме,
и только через него
вижу мир,
вижу жизнь,
вижу и постигаю;
только через него
получаю, вбираю
образы, ароматы,
такт, вдохновение, вкус;

существа всех предметов касаюсь
опять-таки через него –
питаюсь всем тем, что помогает мне выжить,
через него вычерпываю
и наполняю в себя
бытия своего течение, -
этого я
никогда не забываю,
потому что протягиваю руку
в это окно
и ловлю свою самость -
как сильна эта хватка, и в ней
я зажат, я закован и связан,
а ты –
только ты – крепость моей руки.
Ты, который
наяву и во сне,
осознанно и невольно, -
всегда
со мной.

КАК БУДТО УВИДЕЛ ЗВЕЗДУ

Что я отдал и что обрёл?
Как будто
увидел звезду,
вот-вот взошедшую
- Венеру, Арктур, Сириус –
и на мгновенье забылся:
забыл, что я прах земной.
С тех пор, как люблю -
как только
переполнило понимание,
что ты, кого я люблю, существуешь -

вот-вот это стало ясно,
как вдруг
от гордыни дающего,
от жажды обладать,
от самости бытия
(единичности, отдельности!) –
оказался спасён.
И каждый раз, когда так забывался,
то ощущал, что я
стал от Единого неотделим.
Выжил.

Этими стихами Агьея отвечает на вопрос. Выход – в полноценном переживании мгновения, когда удастся вернуть ритуальное единство мысли, тела и слова, когда человеку снова удастся ощутить приток жизненных сил, ощутить божественное присутствие внутри него. Истина – в ощущении, а не в умозрении. Способность ощущать всем своим существом дает любовь. Ты можешь усомниться в реальности собственного бытия, но разве когда-нибудь усомнишься в реальности того, что или кого ты любишь? Способность прикоснуться к истине заложена в экзистенциальном переживании любви, в сопричастии тому, что не подвержено гибели. Но каждый раз к любви нужно возвращаться заново, каждый раз создавать это чувство. Реально только то мгновение, когда ощущаешь, что ты выжил. Однако мгновение не длится, не длится даже мы сами. Но разве из-за этого можно поставить под сомнение вечность любви?

...неужели любовь свою
назовём преходящей
только потому,
что нас не останется?⁵⁸

Еще два стихотворения на похожую тематику. Они принадлежат одному сборнику, однако расположены далеко друг от друга, хотя по смыслам и образам дополняют и как будто продолжают одно другое. Загадочный образ пятиликой розы по мнению автора работы – это образ сердца, точнее манаса – единого органа чувств в индийских религиозно-философских системах, органа, который воспринимает и соединяет данные всех пяти органов чувств, отсюда *пятиликая роза*.

⁵⁸Отрывок из стихотворения «Потому, что нас не останется». Полный текст перевода в Приложении.

ПЯТИЛИКАЯ РОЗА

Успокойся,
моя вечерняя комната,
успокойся,
моё усталое сердце,
ты – проиграло.
Вьются ниточки дыма
от моей свечи.
Сожми и сжимай безмолвно,
пока не закончатся силы,
цветок пятиликой розы,
пышущей ярко-красным,
точно горящие угли.
В тишине вечера
если смогу,
то спою одну песню беззвучно -
песню тайных стремлений.

Затем – вот уже сейчас –
наступит огонь и укроет
цветением в сто языков
сердце, вечер, покой,
эту комнату и усталость -
взмахом единой волны
оборвёт вездесущие нити,
чтобы всё унести с собой,
в собственную мелодию:
цветок свободен, земля
окажется связанной.
Я стану дымом изречённых слов.
Я, как свеча моя, закончусь и исчезну.

ГОРЯЩИЙ УГОЛЬ

Ту музыку, которая однажды прекратится,
зачем продолжать слушать?

Если преодоление правил становится правилом,
то из его огня и не из какого другого
свои цветы выбирать –
вот мой удел.

Это мой погребальный костёр,
но не моё горе.

И тебе к чему горевать, - тебе, кого я любил?

Ты никогда не плачь
и не бейся в отчаянье.

То, что ломается, - да, его назови преходящей сансарой,
но то, что в утрате даёт поддержку,
помогает терпеть и ждать –
то беспредельное, щедрое,
разве сумеешь его забыть?

Чей погребальный костёр горит,
и тот, кто сам поглотит свою жертву, -
его ничто, никогда и ничем не может убить –
вот его и возьми, его и храни
почтительно и бережливо:
он никогда не погаснет –
горящий уголь любви.

В этом стихотворении образ бога и любви срастается: любовь жертвенна по своей природе, но свою жертву поглощает тоже любовь. Богам приносят жертвы, здесь жертва направлена на огонь любви. Однако огонь любви – это не только пламя, это вечно горящий источник пламени, который сам горит на своем огне – горящий уголь любви. Человеческое сердце (в предыдущем стихотворении) может на время вместить этот уголь и гореть вместе с ним на его пламени, принося себя в жертву. Тогда шум умолкает, разливается всеохватывающий такт тишины – он и есть главный смысл нашей жизни, наших слов, нашего дара. Интересно, что в индийской традиции любовь всегда ассоциировалась с горящими углями, с пеплом, искрами пламенем, потому что сам бог любви Кама был

сожжен третьим глазом разгневанного Шивы. Это классическое стихотворение как раз построено на вариации огненного образа любви:

№234

āsāroparame pragāḍhatimirāḥ kim īrayantyo niśāḥ pānthastrīmanasām
smarānalakaṇāsantānaśaṅkāsprśaḥ /
piṣṭānām prasabhaṃghanāghanaghaṭāsamghaṭṭato⁵⁹ vidyutām cūrṇābhāḥ paritaḥ patanti
taralāḥ khadyotakaśreṇayaḥ //

Ливень утих,
и тёмная ночь
становится пёстрой.
Хочется думать,
это потоки
огненных искр
любви, на которой
путников жёны
сердце сжигают⁶⁰.
Но оказалось,
мерцает повсюду
рой светлячков,
слетая с небес,
как порошок
молний, растёртых
грудами туч.

Всего у Агъеи четырнадцать сборников стихов, есть совершенно разноплановые стихотворения, встречаются даже стихи политические или сатирические, есть стихи про трагедии войны, в том числе трагедии Хиросимы и Нагасаки. Автор данной работы обратил свое внимание на стихи лирические и философские, и то их подборка оказалась весьма и весьма ограниченной. Однозначных и всеобъемлющих выводов тут вряд ли можно сделать, но зато удалось провести ряд наблюдений, ряд связей и параллелей с традиционной индийской образностью и показать, в каких основных направлениях

⁵⁹ В стихотворении явная звукопись на ghana/ghata.

⁶⁰ Сезон дождей – самое неблагоприятное время для покинутых женщин. Любовное томление достигает максимума, к тому же ничего в это время не получается делать, не на что отвлечься – повсюду вода.

происходило изменение традиционных установок, и высказать гипотезы, чем эти изменения могли быть вызваны.

Среди замечаний общего характера можно отметить, что Агьея и другие поэты-модернисты пересмотрели понятие стихотворного размера. Чаще всего они обращались к свободному стиху, распространенному в европейской и американской поэзии того времени. Однако ритм в индийском стихе не исчез вовсе. Ритм стал вариативен в рамках одного стихотворения, охватывая не только звучание, но содержание, восприятие ритма отошло от строгих расчетов к восприятию интуитивному. Понятие ритма в поэзии сблизилось с понятием музыкального такта. [Rosenstein, 2004: p.10] У Агьеи есть стихотворение-поэма, которое называется «Песнь поздней зимы»⁶¹, и, действительно, по форме оно построено в согласии с принципами построения индийского классического музыкального произведения: в начале стихотворения задается тема, а дальше ее отрывки повторяются с небольшими вариациями и вплетаются в ткань стиха.

Есть у Агьеи стихотворение, построенное короткими строками, с явным певучим ритмом. При переводе автор данной работы стремился сохранить напевность этого стихотворения:

В ТЁМНОМ ДОМЕ ОДИНОКОМ

В тёмном доме одиноком
одинокой ночи тьма.
От тебя скрывался - сколько
дней прошло, и вот сейчас
у меня с тобою встреча.
В бесприютной тишине
боль стреляет, возвращаясь,
потому что загустело
одинокество, но слов,
чтобы мог тебя позвать,
не осталось у меня.

Отчего же раньше я
так не онемел?
И когда я забывался

⁶¹ Это стихотворение переведено полностью и представлено в Приложении.

и терял себя в любви,
отчего же горечь знания
не затронула меня,
что «теряться», «забываться»
суть не то, что «отдавать»,
или «жертву приносить»;
что пока не побеждён
этот голос, и его
поражение в полной мере
я в себе не признаю,
и надежду, сострадание
не отброшу на алтарь,
будет чистым ритуалом
подлинность моей любви,
а не тем, что ещё нужно
очищать и освящать.

Ох, насколько ты непрочно,
ветхое моё укрытие!
Листопад уснувших бликов
не стихает, а меня
окружила – не отпустит
в тёмном доме одиноком
одиноким ночи тьма.

Образ одинокого тёмного дома существовал в индийской традиции еще пару тысячелетий назад. Интересно первое стихотворение из сборника Тхерагатха – сборника проповедей-песен монахов, который входит в буддийский канон: «Крыша моей маленькой хижины надежно защищает от дождя, здесь уютно и нет сквозняков. Пусть небо проливается дождем, если желает. Мой освобожденный разум ничто не отвлечет, я сохраняю спокойствие, а небо пусть проливает свой дождь» [Lienhard, 1984: p.77]. Уютная, теплая хижина, надежно защищенная ото всех проявлений непогоды, постоянно встречается в литературе кавья в эротическом контексте: такая хижина – идеальное место для любовных наслаждений [Lienhard, 1984: p.78]. Во-вторых, сезон дождей, упоминающийся в этой короткой зарисовке целых два раза – верный признак любовного

томления, от него не спрятаться даже в самой прочной хижине, особенно когда эта хижина традиционно ассоциируется с любовью. Монах вместо прибежища находит здесь жесточайшее испытание своей веры – и словно убеждает себя: я спокоен, мне все равно, я освобожден. Может, до посвящения у него была возлюбленная или несчастливая любовь? Многие обращались в буддизм, потому что он помогал справиться с горем и разочарованием. В конце стихотворения занавес ливня скрывает от нас душу монаха, которая, согласно буддизму, и вовсе не существует.

В стихотворении Агъеи лирический герой сам вспоминает свою любовь. «Встреча с тобою» - это встреча с воспоминанием о тебе. Дом и ночь остаются такими же одинокими, однако благодаря традиционным ассоциациям усиливают любовную тему в стихотворении, создают любовную эмоцию в восприятии читателя, хотя, казалось бы, главная тема стихотворения – одиночество. Но под действием любовной расы и, несмотря на тьму окружившей ночи, одиночество в восприятии читателя становится просветленным.

Еще одно общее свойство поэзии Агъеи и других модернистов - обновление поэтического словаря. Они обратились к современному языку хинди. В их стихах возвышенная санскритская лексика соседствует с арабо-персидской лексикой, которая активно используется в устной речи, однако долгое время поэты стремились ее избегать. Также именно в стихах индийских модернистов появились заимствования из английского языка.[Rosenstein, 2004: p.11]

Заключение

Дэниэл Ингэллз сравнивает классическую литературу Индии со спящей красавицей, которая для непосвященного читателя остается надежно укрытой зарослями терновника [Ingalls, 1965: p.1]. Непосвященный читатель проходит мимо, даже не подозревая о спрятанном сокровище. Трудность знакомства с классической индийской поэзией в том, что на первый план выступают высокие требования к читателю.

Идеальная семантика слова, реализуясь в речи, переходит в семантику частную, суженную контекстом от значения до коннотации. Поэтическая речь, в силу своей структуры, напротив, расширяет привычную семантику за счет дополнительных коннотаций: ассоциативных, метафорических, фонетических, позиционных. Поэтическая речь - наиболее сжатая и концентрированная форма языкового бытия. Значимой становится каждая деталь речевого потока: в стихотворении без искажения смысла целого нельзя переставить отдельные слова или заменить их пусть даже очень близкими синонимами. Внутри стихотворения слова взаимодействуют иначе, сильнее их влияние друг на друга, но при этом семантическая свобода на порядок выше: выстроенные взаимосвязи часто порождают неисчерпаемость трактовок.

В классической индийской поэзии подобная «семантическая свобода» не работает. Нет, детали очень важны, настолько важны, что без должного внимания к ним стихотворение остается рассыпающимся набором словосочетаний. Однако индийское классическое стихотворение похоже на математическую задачу больше, чем на поэзию, привычную западному читателю. У стихотворения всегда есть единственное «решение», а наслаждение от поэзии в том, чтобы это решение отыскать. Поэтический канон – свод аксиом и правил игры, опираясь на которые, читатель приходит к решению. Следует

отметить, что канон регламентирует и «решения» стихотворений, то есть варианты читательской реакции, а также дает образ идеального читателя.

Подобно любому языку, язык поэтического канона состоит из двух взаимодействующих, взаимопроникающих слоев. Во-первых, это уровень, отвечающий за то, как нужно строить высказывание, - своеобразная «грамматика». Или набор канонических правил, приемов. Во-вторых, уровень «лексический» – то, чем будут оперировать эти правила и приемы.

Слово, попадая в классический поэтический контекст, становится частью канонического словаря, и за ним закрепляется определенный набор значений. В индийской классической или канонической поэзии «худой» может значить «разлуку», «белый» - «смех», «слон» - «лучшее», а «лотос» - самый знатный хамелеон - вообще может быть чем угодно, от части тела до обстоятельства времени. У лексического запаса поэзии есть дополнительный ярус фиксированных значений, формирующий традиционную образную систему.

Обычно работы исследователей сосредотачиваются на «грамматике» канона, на теориях о средствах художественной выразительности – аланкарах, об эстетической эмоции – расе и о скрытом смысле – дхвани. Лексический уровень канона рассматривается опосредованно, в качестве комментариев к конкретным примерам. В ходе выполнения той части работы, которая посвящена индийским классическим поэтологическим теориям и традиционной образности, автор пришел к следующим выводам:

- 1) Два уровня канона опираются друг на друга, и функционирование одного из них невозможно вне существования и функционирования другого. Лексику канона невозможно и бессмысленно рассматривать в отрыве от других слоев системы, в то время как грамматика канона также оказывается несостоятельной вне традиционной образной системы.
- 2) Минимальной значимой единицей индийской классической образной системы является закономерность, цепочка образов. Образы отдельно, в отрыве от системы и друг от друга, не могут реализоваться и теряют свое значение.
- 3) Канонический поэт не создает свою образную систему, но все поэты классического периода творят в рамках всеобщей образной системы, где творчество – не создание нового, но оригинальная вариация типов героев, декораций, сюжетов – загадывание задачи для внимательного читателя, у которой всегда есть единственное верное решение.

Канонические установления не ограничиваются литературой: индийский танец, скульптура, даже традиционная живопись – искусство миниатюры находились и находятся под влиянием канона.

Индия – страна непрерывной традиции, и, несмотря на процессы глобализации и вестернизации, которым сейчас активно подвержены страны Востока, сохраняет свои обычаи во многих жизненных сферах: это и традиционная одежда, и социальная организация (кастовость), и, конечно, искусство. Есть индийские классические искусства, полностью сохранившие свой традиционный уклад, как, например, школы индийского классического танца. А есть такие, которые переняли черты западной эстетики, однако при более внимательном и глубоком рассмотрении оказывается, что часто в индийских фильмах даже на современную тематику разворачиваются сюжеты и действуют герои, как будто следуя предписаниям «Натьяшастры». Получается синтез традиционной индийской эстетики и эстетики западной.

В этом плане особенно любопытны модернистские течения в искусстве, поскольку, например, возврат к примитивным, орнаментальным формам в изобразительном искусстве на Западе был, в частности, спровоцирован интересом к культурам восточным и племенному искусству, а новые течения в искусстве Индии – наоборот, обращением к западной эстетике и представлениям о человеческой личности, раскрытым европейской философией, философией христианской, а также теориями психоанализа. В то время как символизм в литературе и впоследствии разработанная Т.С. Элиотом теория объективного коррелята кажутся созвучными индийским каноническим теориям об эстетических категориях, основатели индийского модернизма в литературе в качестве одного из главных ориентиров выбирают именно литературоведческие установки Т.С. Элиота.

Вторая часть данной работы – попытка проследить синтез нового и традиционного на конкретных примерах индийской модернистской поэзии, точнее, проанализировать то, как в них отражается индийский поэтический канон. В ходе выполнения этой части работы автор обнаружил ряд тем и образов в поэзии Агъеи, которые не понять, если не обратиться к помощи индийского поэтологического канона. В некоторых случаях понять стихотворение можно, но понимание остается неполноценным. В силу специфики индийского отношения к традиции даже в модернистской поэзии эта традиция не исчезает, но создает дополнительный семантический ярус – запас устойчивых национальных ассоциаций. Автор пришел к выводу, что ознакомление с классической индийской образностью и системой поэтологического канона существенно обогащает прочтение современной поэзии хинди, и в подтверждение этого привел семантический разбор нескольких стихотворений. Также автор работы наметил основные направления тематики

поэзии Агъеи, обратил внимание на ключевые философские вопросы, к которым поэт неоднократно обращался в своем творчестве.

Еще одним результатом своей работы автор считает художественные переводы, которые создают панораму как классической индийской поэзии малых форм, так и поэзии модерниста Агъеи.

Список литературы и источников

- 1) *Алиханова, 1978*: Алиханова Ю., Вертоградова В. «Индийская лирика II-X веков», М., 1978.
- 2) *Альбедиль, 2000*: Альбедиль М.Ф. «Индуизм», СПб. 2000.
- 3) *Анандавардхана, 1974*: Анандавардхана «Дхваньялока» / Пер. с санскр., введение и комментарий Ю.М.Алихановой, М., 1974.
- 4) *Балин, 1990*: Балин В.И. сост. "Ранняя поэзия хинди"/ Учебные задания. Ленинград, 1990.
- 5) *Бхартрихари, 1979*: Бхартрихари «Шатакатраям» / Пер. с санскр., исследование и комментарий И. Д. Серебрякова, М., 1979.
- 6) *Бычихина, 1987*: Бычихина Л.В., Дубянский А.М. «Тамильская литература», М., 1987.
- 7) *Гринцер, 1983*: Гринцер П.А. «Ведийская литература»// «История всемирной литературы», 1 том, с.209-227, М., 1983.
- 8) *Гринцер, 1987*: Гринцер П.А. «Основные категории классической индийской поэтики», М., 1987.
- 9) *Гринцер, 2010*: Гринцер П.А. «Жанры санскритской драмы и типы ее героев»// «Поэтологические памятники Востока» с. 9-15, М., 2010.
- 10) *Дашарупа, 2010*: Гринцер П.А. «Дашарупа» Дхананджаи// «Поэтологические памятники Востока» с. 16-47, М., 2010.
- 11) *Елизаренкова, 1989*: Елизаренкова Т.Я. «Ригведа» – великое начало индийской литературы и культуры»// «Ригведа. Мандалы I-IV», с.426-543, М. 1989.
- 12) *Елизаренкова, 1995*: Елизаренкова Т.Я. «Ригведа. Мандалы V-VIII», М. 1995.
- 13) *Елизаренкова, 1999*: Елизаренкова Т.Я. «Ригведа. Мандалы IX-X», М. 1999.

- 14) *Елизаренкова, 1999*: Елизаренкова Т.Я. «О Соме в Ригведе»// «Ригведа. Мандалы IX-X» с.323-353, М., 1999.
- 15) *Кавьядарша, 1996*: Гринцер П.А. «Дандин. Зеркало поэзии («Кавьядарша»)»// «Восточная поэтика» с.111-165, М., 1996.
- 16) *Кавьямиманса, 1996*: Серебряный С.Д. «Раджашекхара. Рассуждение о поэзии («Кавьямиманса»)»// «Восточная поэтика» с.166-217, М., 1996.
- 17) *Камасутра, 2000*: Ватсьяяна Малланага «Камасутра» / Пер. с санскр., вступительная статья и комментарий А.Я. Сыркина, СПб, 2000.
- 18) *Кинсли, 2007*: Дэвид Кинсли «Образы божественной женственности в Тантре. Десять Махавидий», СПб, 2007.
- 19) *Краснодембская, 1982*: Краснодембская Н.Г. «Традиционное мировоззрение сингалов», М., 1982.
- 20) *Лидова, 2008*: Лидова Н.Р. «Поэтическая речь в «Натьяшастре» // «Donum Paulum. Studia Poetica et Orientalica. К 80-летию П.А. Гринцера», М., 2008.
- 21) *Лидова, 2010*: Лидова Н.Р. «Раса в системе эстетических категорий «Натьяшастры»// «Поэтологические памятники Востока» с. 48-82, М., 2010.
- 22) *Натьяшастра, 2010*: Лидова Н.Р. «Натьяшастра» Бхараты» // «Поэтологические памятники Востока» с. 83-152, М., 2010.
- 23) *Образцов, 2014*: «Модернизм в литературах Азии и Африки. Очерки», ответственный редактор А.В. Образцов, СПб, 2014.
- 24) *Пураническая энциклопедия*: <http://www.scribd.com/doc/36064329/Puranic-Encyclopedia>
- 25) *Русанов, 2002*: Русанов М.А. «Поэтика средневековой махакавы», М., 2002.
- 26) *Сенкевич, 1989*: Сенкевич А. Н. «Общество. Культура. Поэзия (Поэзия хинди периода независимости)», М., 1989.
- 27) *Серебряков, 1983*: Серебряков И.Д. «Бхартрихари», М., 1983.
- 28) *Сыркин, 1996*: Сыркин А.Я. «Единство «сакрального» и «мирского» в любовных отношениях и образе жены»// Ватсьяяна Малланага «Камасутра» с. 314-356, СПб, 2000.
- 29) *Тавастшерна, 2003*: Тавастшерна С.С. «Введение в классическую санскритскую метрику», СПб, 2003.
- 30) *Тавастшерна, 2008*: Тавастшерна С.С. «Становление и развитие лингвистической традиции в Древней Индии», диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, СПб, 2008.

- 31) *Тавастшерна, Цветкова, 2009*: Тавастшерна С.С., Цветкова С.О. «Санскритская поэтика», СПб, 2009.
- 32) *Темкин, 2000*: Темкин Э., Эрман В. «Мифы Древней Индии», СПб, 2000.
- 33) *Хала Сатавахана, 2006*: Хала Сатавахана, «Саттасаи» (антология пракритской лирики) / Перевод, предисловие, комментарий и словарь М.А. Русанова, М., 2006.
- 34) *Челнокова, 2014*: Челнокова А.В., Стрельцова Л.А. «Модернизм в индийской литературе» // «Модернизм в литературах Азии и Африки. Очерки», ответственный редактор А.В. Образцов, СПб, 2014.
- 35) *Щербатской, 1902*: Щербатской Ф.И. «Теория поэзии в Индии»// Журнал Министерства народного просвещения, 1902, с.341.
- 36) *Элиот, 1997*: Элиот Т.С. «Назначение поэзии. Статьи о литературе.», М., 1997.
- 37) *Аjneya, 2005*: Sachchidananda Vatsyayan “Ajneya” “Angan ke par dwar”(Hindi poems), New Delhi, 2005.
- 38) *Аjneya, 2006*: Sachchidananda Vatsyayan “Ajneya” “Ari o karuna prabhamaya” (Poems), New Delhi, 2006.
- 39) *Аjneya, 2009*: Doosra saptak (poems), edited by Sachchidananda Vatsyayan “Ajneya”, New Delhi, 2009.
- 40) *Аjneya, 2012*: Sachchidananda Vatsyayan “Ajneya” “Kitni navon mein kitni baar”(Poems), New Delhi, 2012.
- 41) *Dasgupta, 1947*: S.N. Dasgupta “A History of Sanskrit Literature. Classical Period”, v.I, University of Calcutta, 1947.
- 42) *Dvivedī, 2012*: Dvivedī Hazārī Prasād “Manuṣya kī sarvottam kṛti sāhitya”// Hindī bhāṣā dakṣatā uccḍiplomā “Pāṭhāvalī”, Agra, 2012.
- 43) *Ingalls, 1965*: Ingalls Daniel H.H. “An Anthology of Sanskrit Court Poetry – Vidyākara’s “Subhāṣitaratnakoṣa”, Cambridge, 1965.
- 44) *Keith, 1996*: Keith A. Berriedale “A History of Sanskrit Literature”, Delhi, 1996.
- 45) *Kunjunni Raja, 1963*: Raja K. Kunjunni “Indian Theories of Meaning”, Madras, 1963.
- 46) *Lienhard, 1984*: Lienhard Siegfried “A History of Classical Poetry: Sanskrit - Pali - Prakrit”, Wiesbaden, 1984.
- 47) *Rosenstein, 2004*: Rosenstein Lucy “New Poetry in Hindi - Nayi Kavita (An Anthology)”, London, 2004.
- 48) *Šarmā, 1966*: Šarmā Vinayamohan “Tulsī ke kāvya-siddhānt”// Pariśodh, February, №3, 1966.

49) *Vidyākara, 1957: «Subhāṣitaratnakoṣa»/ Ed. by D.D. Kosambi and V.V. Gokhale, Cambridge, 1957.*

50) *Warder, 1977: A.K.Warder “Indian Kāvya Literature”, v.II, Delhi, 1977.*

51) *Wolpert, 1989: Wolpert Stanley “A New History of India”, New York, 1989.*

Приложение

I. Комментированный перевод строф из антологии Видьякары

ВЕСНА

№157

jambūnām kusumodareṣv atirasād ābaddhapānotsavāḥ kīrāḥ pakvaphalāśayā madhukarīs
cumbanti muñcanti ca /
eteṣām api paśya kiṃśukataroḥ patrair abhinnatviṣām puṣpabhrāntibhir āpatanti sahasā cañcūṣu
bhr̥ṅgāṅganāḥ //

Цветы джамбу⁶² сочатся нектаром,

припадают, ликуя, к ним пчѐлы.

Попугаи, надеясь: «Поспели!»,

как плоды, чѐрных пчѐл то и дело

клюнут нежно и отпускают.

Но смотри! Оперением схожи

с листвой кимшуки⁶³ те попугаи⁶⁴ –

62 Джамбу – индийское плодое дерево, цветет весной, но плоды созревают только к началу сезона дождей. Плоды джамбу небольшие и очень темные [Ingalls, 1965: p.481], поэтому неудивительно, что попугаи перепутали пчел с ними (индийские пчелы крупные и почти черные).

63 Кимшука – дерево с множеством ярко-красных цветов, которые иногда распускаются до того, как дерево полностью покрылось листьями. По форме эти цветы напоминают большие раздутые стручки. Клюв попугая в принципе похож на стручок, а, следовательно, и на цветок кимшуки.

64 Имеется в виду индийский попугай с зеленым оперением и красным клювом. В итоге клюв не только по форме, но и по цвету совпадает с цветком кимшуки. У кимшуки листья вытянутые, остроконечные и тоже

спутав яркие клювы с цветами,
подлетают к ним пчелы мгновенно.

[Раджашекхара]

В стихотворении есть эротический подтекст. Для пчел взято слово женского рода, для попугая – мужского. Вместо «клюнут» в оригинале было «целуют», «нежно прикасаются». Получается, весна – пора гармонии и любви, устроила маленькую любовную сценку, а попугай и пчелы, не осознавая того, превратились в «актеров». Весна разлила повсеместно любовные силы притяжения. Все думают, что поступают по своей воле, но мир оказался заколдованным: он теперь живет по законам искусства, метафоры оживают (перепутав пчел и плоды, попугай их косвенно сравнил), а ошибки прячут скрытый смысл любви. В стихотворении присутствуют элементы иконографии⁶⁵ индуистского бога любви: цветы, пчелы и попугай. Еще употребляется слово «ati-rasa», что можно перевести и как «очень много цветочного нектара», и как «очень много расы».

№158

dr̥śyante madhumattakokilavadhūnirdhūtacūtāṅkura- prāgbhāraprasaratparāgasikatādurgā
taṭṭibhūmayāḥ /
yāḥ kṛcchrād abhilaṅghya lubdhakabhayāt tair eva reṇūtkarair dhārāvāhibhir asti
luptapadavīṅṣāṅkam eṅkulam //

Кукушки⁶⁶, опьяненные весной,
трясут и наклоняют ветви манго⁶⁷.
И сыплется пыльца, и превращает
вот эти берега в зыбучие пески.
Их перейдя с трудом, охотников страшась,
газелей стадо больше не рискует:
всё льют и льют встревоженные ветви
потоками пыльцу – следы занесены.

[Мурари]

Интересно, как точно удалось поэту показать пышное цветение манго, не употребив ни разу слово «цветок». Если есть пыльца, значит, цветы манго уже распустились. Чем больше пыльцы – тем больше цветов. Мурари двумя простыми штрихами создает

напоминают перья.

⁶⁵ «Бога любви изображали юношей, восседающим на попугае (также — на колеснице) В руках у него лук из сахарного тростника с тетивой из пчел и пятью стрелами из цветов. На его знамени изображено фантастическое морское чудовище (*макара*), во чреве которого он, согласно преданию, жил некоторое время.» [Камасутра, 2000: с.12]

⁶⁶ Кукушка или кокила – птица, которую чаще всего упоминают в связи с весной. Именно в это время кокилы поют. Причем поют они в самом гармоничном, пятом тоне, что соответствует весне как воплощению высшей степени гармонии.

⁶⁷ Манго цветет весной.

изобилие пылицы: во-первых, она льется на землю потоками, во-вторых, она льется настолько быстро и в таком количестве, что буквально за секунду засыпает глубокие (газели пробирались с трудом - слой пылицы был высокий) следы газелей.

№160

kāntāṃ hitvā virahavidhurā**rambh**kedālasāṅgīṃ mām ullaṅghya vrajatu pathikaḥ kāpi yady
asti śaktiḥ /
ity āśokī jagati sakale vallarī cīrikeva prāptā**rambhe** kusumasamaye kāladevena dattā //

«Любимую ты бросил,
она измождена
разлукой, одинока...
Пройдя мимо меня,
держи свою дорогу,
о путник, если силы
остались у тебя,» -
ашоковые⁶⁸ ветви
посланьями по миру
развесил Камадэва⁶⁹
на зареве весны.

Тяжело приходится тем, кто осмелился нарушить гармонию весны. Путник ушел в странствие (или не успел вернуться), а весной обостряется любовная тоска, что делает разлуку абсолютно невыносимой. От нее нигде не спрятаешься: повсюду признаки весеннего упоенья любовью.

Два раза в стихотворении повторяется одно и то же слово – для выверенной кавьи это возможно только как особое средство выразительности. В первом случае «ārambha» относится к чувствам человека, к страданиям покинутой девушки, во втором – к весне, то есть повтор устанавливает взаимосвязь между обострением тоски и началом весны. Весну в строфе называют «временем цветов»: у бога Камы цветы – это стрелы, с помощью которых он ранит сердца любовью. Словосочетание «Начало времени цветов» можно прочесть как «начало времени любовных стрел» и, соответственно, ран от них.

№161

⁶⁸Ашока – еще одно дерево, цветущее весной; крупнее, чем кимшука. Цветы красные, растут сплошным рядом вдоль целой ветви, поэтому цветы ашоки часто сравнивают с надписями и посланьями. Тем более, что для любовных писем индийцы использовали специальную красную краску. [Ingalls, 1965: p.481] Считается, ашока зацветает после того, как ствол дерева тронет ногой молодая девушка. Ашока - древний символ плодородия и любви. [Ingalls, 1965: p.111]

⁶⁹Кама (Камадэва – бог Кама) – индуистский бог любви, саморожденный, вышел из сердца верховного творца Брахмана. Кама – сын дхармы и супруг веры. Пураны называют Каму сыном богини счастья и красоты Лакшми. Супруга Камы – Рати («любовная страсть»), младший брат – Кродха («гнев»), дочь – Тришна («жажда») etc. «Кама почитался также одним из *вишведেব*ов — божеств, которым поклонялись при жертвоприношениях душам предков и ежедневно подносили часть пищи.» [Камасутра, 2000: с.11-12]

mandam dakṣiṇam āhvayanti pavanam puṃskokilavyāhṛtaiḥ saṃskurvanti vanasthalīḥ
kisalayoṭṭamaṃsair niṣaṇṇālibhiḥ /
candraṃ sundarayanti muktatuhinaprāvārayā jyotsnayā vardhante ca vivardhayanti ca muhus te
'mī smaraṃ vāsaraḥ //

Тихий ветер из южных земель⁷⁰

зазывают пением кокил,
и леса украшают, сажая
пчел в оправу тонкой листвы,
и луну облачают в сиянье,
сняв с неё холодный покров⁷¹,
эти дни, что растут поминутно,
укрепляя силы Любви.

№1678

adhvanyasya vadhūr viyogavidhurā bhartuḥ smarantī yadi prāṇān ujḥhati kasya tan mahad aho
saṃjāyate kilbiṣam /
ity evaṃ pathikaḥ karoti hṛdaye yāvat taror mūrdhani prodghuṣṭaṃ parapuṣṭayā tava tavety
uccair vaco 'nekaśaḥ //

«Вот страдает жена в разлуке,
об ушедшем муже грустит.
Если с жизнью она простится⁷²,
будет чьим этом страшный грех?» -
так у сердца спрашивал путник,
когда с дерева гулким эхом
вдруг кукушка несколько раз
повторила: «Тво-им, тво-им»⁷³.

Упоминание кукушки дает читателю понять, что сейчас весна. Путника мучает совесть, что он ушел/не вернулся вовремя. Но самое удивительное, что путника гораздо больше волнуют вопросы дхармы (на чью душу грех ляжет), а не жизнь или смерть жены.

70[□]Весной приходит ветер с юга. Причем это ароматный, приятный ветер, так как на его пути Малайские горы (Западные Гхаты на Малабарском побережье [Ingalls, 1965: p.484]), где растет благоуханный сандал.

71[□]Индийцы считают, что луна зимой покрывается морозной дымкой и из-за этого тускнеет.

72[□]Героини индийской поэзии так грустят в разлуке, что могут даже умереть. Обычно на свою скорую смерть героиня намекает уходящему возлюбленному.

73[□]Когда М.А.Врубель был неизлечимо болен, ему казалось, что воробьи в больничном саду чирикают: «Чуть-жив, чуть-жив». Когда человек сосредоточен на чем-то или слишком погружен в себя, он чувствует, как все вокруг вторит его мыслям.

№1693

madhur māsō rāmyo vipinam ajanaṃ tvaṃ ca taruṇī sphuratkāmāveśe vayasi vayam apy
āhitabharāḥ /
vrajatv ambā mugdhe kṣaṇam iha vilambasva yadi vā sphuṭas tāvaj jātaḥ piśunavacasām eṣa
viśayaḥ //

Весна сейчас, и роща так чудесна,
и ни души! Ты молода, а я
в том возрасте, когда бушуют страсти,
хорош собой... Поэтому пройдёте
Вы мимо, госпожа, или немного
ты, милая, удержишься со мной, -
уже для сплетен повод появился.

[Валлана]

Когда есть все элементы, чтобы возникла «любовная раса», факты теряют значение. К этому драматическому аргументу и прибегает «соблазнитель» в стихотворении. Интересно, как в оригинале лирический герой по-разному обращается к героине в зависимости от ее предполагаемого решения. Дословно: «пусть проходит матушка (обращение к даме «строгих правил») мимо, или, нежная, ты здесь повремени» (обе глагольные формы – императив, только первая на третье лицо, то есть отстраненно, а вторая менее официальная – на второе лицо, единственное число).

ЛЕТО

№196

sāndrakṣīṇapratatavitatacchinnabhugnonnatābhiḥ prāyaḥ kaśmīrajarucijuṣo dāvavahneḥ
śikhābhiḥ /
vāyuḥ saṃcāriṇa iva likhaty ānane digvadhūnām dhūmodgārair agurupavanaiḥ sāntarān
patrabhaṅgān //

Неистовый, а то почти угасший,
растянутый и вдоль, и поперек,
оборванный, закрученный и сразу
неизмеримо выросший – всюю
лесной пожар⁷⁴ играет языками,

⁷⁴Лесные пожары – частое явление в Индии во время очень жаркого, сухого лета (а оно там именно такое). Раньше пожары специально устраивали, потому что земледелие было подсеčno-огневым, и летняя жара помогала быстрее сжечь ненужные заросли. [Ingalls, 1965: p.120]

он стал шафраном. В пасту из алоэ⁷⁵
клубы густого дыма обратив,
наносит ветер сторонам-богиням⁷⁶
как будто бы узоры на лицо:
нестойкие плетёные рисунки.

№210

śukapatraharitakomalakusumaśaṭānāṃ śirīṣayaṣṭīnām /
talam āśrayati dinātapabhayena paripiṇḍitaṃ śaityaṃ //

Испугавшись зноя,
спряталась прохлада
на ветвях шириши⁷⁷
и комочком сжалась
прямо под цветком,
нежным, золотистым, -
словно бы из пуха
попугая⁷⁸ сделан
этот хрупкий веер⁷⁹.

[Вагура]

СЕЗОН ДОЖДЕЙ

№229

etasmin madajarjarair upacite kambūravādambaraīḥ staimityaṃ manaso diśaty anibhṛtaṃ
dhārārave mūrchatī /

75[□]Алоэ и шафран – стандартные средства, которыми женщины наносят себе на тело витые рисунки – популярное в Индии украшение. [Ingalls, 1965: p.485] Еще алоэ бело-серого цвета, что позволяет сравнить его с дымом

76[□]Сторона света на санскрите мужского рода, чтобы сделать ее «женщиной» (потому что дым похож на рисунки разными красящими и косметическими веществами, и только женщины так украшают себя), поэт добавляет к слову стороны слово vadhū – «жена». Кстати, Индия во всем изобильная страна, даже сторон света у индийцев 10 = 4 главных (север, юг, etc) + 4 промежуточных (северо-запад, etc) + надир + зенит.

77[□]Шириша – акация, цветы похожи на пушистый пучок ворсинок, маленькие полусферы, цвет от почти белого у центра до светло зелено-желтого на поверхности «полусфер».

78[□]Еще один вид индийского попугая – маленький, однотонный, зелено-желтого цвета, в точности такого же, как цветы шириши.

79[□]В оригинале стихотворения не было отождествления цветка шириши с миниатюрным опахалом, читатель должен был догадаться сам.

utsaṅge kakubho nidhāya rasitair ambhomucāṃ ghorayan manye mudritacandrasūryanayanaṃ
vyomāpi nidrāyate //

Дождь шумит. Вдруг слоны затрубили,
опьяненные мускусом течки⁸⁰.

И раскаты протяжного гула
заблудились в завесе потоков.

У дождя цепенеет рассудок,
шум воды превращается в вой...
Небо обняло стороны света
и прижало их к толще груди.

Луна с солнцем — огромные очи,
уже долго закрыты. Уснул
небосвод и бормочет невнятно
грудой туч, или просто храпит.

[Ватока]

Звук трубящих слонов сначала усилил звук дождя. Но подействовало мнимое усиление магически: дождь полил как сумасшедший. Интересно вспомнить в контексте этого стихотворения известный гимн Ригvedы – гимн лягушкам [VII, 103]. Лягушки тоже верные спутники сезона дождей, и, воспевая кваканье лягушек, гимн на самом деле вызывал дождь. [Елизаренкова, 1989: с. 489]

№232

ambhodher vaḍavāmukhānalajhalājvālopagūḍhāntarā vyāmohād apibann apaḥ sphuṭam amī
tarṣeṇa paryāvilāḥ /
uddeśasphuradindracāpavalayajvālāpadeśād aho dahyante katham
anyathārdhamalināṅgārdyutas toyadāḥ //

На дне океана, из пасти кобылы,
вырывается пламя и прячется в водах⁸¹.

Должно быть, от жажды безумные тучи
оттуда испили: их чёрные угли
сгорели почти, и, конечно, не могут

⁸⁰Период течки у слонов приходится на сезон дождей.

⁸¹По индийским представлениям, на дне океана есть отверстие в форме кобыльей пасти – это огнедышащий вход в подземный мир, через него можно попасть на Южный полюс. [Темкин, 2000: с.502] Также есть у индийцев представление о том, что вода содержит внутри себя огонь, потому что когда вода тушит огонь, огонь исчезает, потому что вода его проглатывает.

зажигаться всё время от радуг высоких,
сверкающих только поддельным огнём!

В сезон дождей грозы постоянны, прекращаются и сразу начинаются, поэтому тучи снова и снова «загораются» молниями. Автор делает предположение, откуда у черных, истлевших (потому что они ведь прекращают гореть, гроза пусть не надолго, но замолкает) углей туч такой запас огня, что они загораются опять. Между грозами появляются радуги, поэтому, может быть, они зажигают тучи? Но это не так, потому что свет радуг холодный, они не греют, значит, их огонь поддельный, от него ничто не может загореться.

№240

ākrandāḥ stanitair vilocanajalāny aśrāntadhārāmbubhis tadvicchedabhuvāś ca śokaśikhinas
tulyās taḍidvibhramaiḥ /
antar me dayitāmukhaṃ tava śaśī vṛttiḥ samaivāvayos tat kiṃ mām aniśaṃ sakhe jaladhara
tvaṃ dagdhum evodyataḥ //

Рыданьями, как громом, раздражаюсь,

текут неутомимым ливнем слёзы,

огонь разлуки сердце разъедает,

как будто молний бешеная свора.

Лицо любимой берегу как тайну,

ты, облако, луну скрываешь... Друг!

Все признаки у нас с тобой совпали,

зачем меня не прекращаешь мучить?

[Яшоварман]

Когда герой перечисляет свои «признаки» и говорит, что они похожи на признаки облака, происходит сравнение и выявление не указанных изначально читателю качеств. Слезы героя не прекращаются подобно ливню, тоска раздирает его сердце, как молнии – облако, а лицо возлюбленной изящно сравнивается с лунной. Облако не перестает мучить лирического героя (путника, не успевшего до начала сезона дождей вернуться домой), потому что не останавливает дождь, не сдерживает сезон дождей. Но герой понимает, что сам не в состоянии сдержаться: вдруг облаку так же грустно? Герой все свои чувства находит в облаке, значит, не может ни на секунду отвлечься от печали разлуки. А облако, в свою очередь, отражается в герое, и тоже не может прекратить выразить страдания.

№241

bhuvāḥ kim etā divam utpatanti divo 'thavā bhūtaalam āviśanti /
calāḥ sthīrā veti vitarkayantyo dhārāḥ karāgrair abalāḥ spṛśnati //

«Земля ли это к небесам взлетает,

а, может, падает на землю небо?
Текут как раньше или затвердели?» -
так размышляют девушки, касаясь
потоков ливня кончиками пальцев.

№242

chatrāvalambi vimalorupayaḥpravāha- dhārābharasphaṭikapāñjarasaṃyatāṅgaḥ /
pānthāḥ svaśāsanavilāṅghanajātakopa- kāmājñayā priyatamām iva nīyate sma //

Свисает с зонта воды полотно –
всевластие Камы путник нарушил.
Разгневанный бог тотчас повелел
его заточить в хрустальную клетку
из этих прозрачных прутьев-потоков
и отвести обратно к любимой.

№259

ārohavallībhir ivāmbudhārā- rājībhir ābhūmivilambinībhiḥ /
saṃlakṣyate vyoma vaṭadrumābham ambhodharaśyāmadalaprakāśam //

Словно кипа воздушных корней
до земли растянулись потоки
бесконечного ливня. Листвой
сгустки туч претворились, и стало
необъятным баньяном небо.

[Дакша]

ОСЕНЬ

№270

dadhati dhavalāmbhodacchāyāṃ sitacchadapañktayo divi payasi ca śvetāmbhojabhramam
pratimāśataiḥ /
vidadhāti na ced utkaṅṭhārdram śaran maṇinūpura- dhvanitamadhurottālasnigdhair manaḥ
kvaṇitormibhiḥ //

Стаи гусей белокрылых⁸²
плывут облаками по небу,
лотосами⁸³ отражений
кочуют по всем водоёмам...
Будто желанием нежным
ещё не наполнила осень
сердце до самого края,
пока лепетали волны,
словно ножные браслеты,
ласково и беззаботно.

[Мановинода]

№272

rajaḥpātājñānāṃ kumudasumanomaṇḍalabhuvī smarasyoccair mantraṃ kim api japatāṃ
huṃkṛtim iyam /
sthire yūnāṃ mānagrahaparibhave mūrchatī ghano dvirephācāryāñāṃ madhumadapaṭīyān
kalakalaḥ //

Растекаются стороны света⁸⁴,
словно реки из сердца небес.
Воды их постепенно стихают
в белизне берегов-облаков,
днём осыпаны многоголосьем
журавлиного⁸⁵ хрупкого хора, -
ночью будут одеты в сиянье
драгоценных лотосов-звёзд.

[Мановинода]

ЗИМА

№310

82[□]Гуси и другие перелетные птицы появляются осенью. [Ingalls, 1965: p.136] Вообще гусь - белый с коричневыми пятнами, но индийцы этих пятен будто не замечают.

83[□]Лотосы осенью не цветут.

84[□]Во время сезона дождей стороны света сжаты тучами, а теперь тучи уходят – и они растекаются, как потоки воды, если убрать плотину. Земные реки постепенно спадают (дождевая вода уходит), стихают, и реки небесные перенимают такую же механику.

85[□]Журавль – еще одна «осенняя» птица

dūraproṣitakair avākaraparīhāsāḥ svakāntāśmasu prāleyasnapiteṣu
muktasalilotpādasprīhākelayaḥ /
kṣīyante suratāntare 'pi na dṛśāṃ pātrīkṛtāṃ kāmibhiḥ saubhāgyāpagamād ivendumahasāṃ
lāvaṇyaśūnyāḥ śriyaḥ //

Как давно не смешит луну
белых лотосов нежная россыпь.
Уже долго под инеем спрятан
милый лунному сердцу камень⁸⁶ –
от изысканной ласки лучей
даже капли на нём не возникнет;
и любовники, отдыхая,
чтобы вновь насладиться друг другом,
взором жадным к ночному светилу
припадать не хотят⁸⁷, как будто
от луны отвернулась судьба,
отобрав красоту и счастье.

№317

vyathitavanitāvakraupamyāṃ bibharti niśāpatir galitavibhavasyājñevādya dyutir masṛṇā raveḥ /
abhinavavadhūrośasvāduḥ karīṣatanūnapād asaralajanāśleṣakrūras tuṣārasamīraṇaḥ //

Теперь у луны выражение лица
встревоженной женщины⁸⁸. Солнце
поблекло подобно приказам господ,
лишённых былого величия⁸⁹...
Так сладостна робость огня в очаге⁹⁰,
как будто жена молодая
разгневаться хочет. И ветер зимой
безжалостен, словно объятья
неискреннего человека.

86[□] Камень, любимый луной – лунный камень. Считалось, что когда луна касается его своими лучами, на лунном камне выступает вода, словно капли пота, возникающие от наслаждения. Капли пота – один из излюбленных образов индийской литературы, его сравнивают с жемчугом, с цветами, с драгоценностями

87[□] Разгоряченные любовники смотрят на луну, вкушают взором ее прохладные лучи, их усталость проходит. Но нет смысла в прохладных лучах, когда пришла зима. Более того, зимой луна окутана дымкой и не сияет как прежде, - видимо, с этим фактом и связаны следующие строки про потерю красоты.

88[□] То есть луна побледнела из-за зимней дымки.

89[□] Зимой солнце светит, но почти не греет, значит, выполняет исключительно номинальную роль.

90[□] Индийцы топят кизяком, который разгорается медленно, источает много дыма, но пламя его почти незаметно и «робко». [Ingalls, 1965: p.493]

[Абхинанда]

№1653

sītākāraṃ śikṣayati vraṇayaty adharaṃ tanoti romāñcam /
nāgarakaḥ kim u milito na hi na hi sakhi haimanaḥ pavanaḥ //

«Он заставлял дыхание сбиваться⁹¹,
поранил даже губы мне. Всё тело
мурашками⁹² покрылось!» - «Неужели
ты городского встретила мужчину?»⁹³
- «Нет-нет, подруга, только зимний ветер.»

[Дхармадаса]

В собрании Бхартрихари есть два стихотворения, почти идентичные этому по смыслу. Две строфы Бхартрихари написаны в разных размерах – вот и все отличие между ними. Здесь зарисовка выглядит изящнее – форма и содержание лучше подходят друг другу: легкая ирония предполагает разговорную стилистику. Санскрит в этой строфе сложно узнать, такой простой синтаксис встречается очень редко. На диалектах хинди впоследствии появится целая серия стихотворений, написанных по этой схеме: двусмысленное описание, вопрос подруги, формульный ответ с изменяемым последним словом (к примеру, их много в творчестве Амира Хусро Дехлеви).

КАМА

№330

aho dhanuṣi nairuṇyaṃ manmathasya mahātmanaḥ |
śarīramakṣataṃ kṛtvā bhinattyantargataṃ manaḥ ||330||

Велика твоя ловкость, о Лучник⁹⁴, смущающий разум:
тело не ранишь, но сердце пронзаешь насквозь.

91[□]В оригинале было буквально: «делать звук «сит». Согласно Камасутре этот звук женщина произносит во время любовных наслаждений. Сит – звук сбившегося дыхания, резкого вдоха.

92[□]Мурашки, в оригинале – поднявшиеся волоски на теле – оба признака говорят об удовольствии или испуге, удивлении. В этом стихотворении, естественно, имеют в виду удовольствие.

93[□]Городские мужчины искусны в любви в отличие от деревенских. Существует много шуток на тему деревенской «неумелости». Например, вот строфа из поэмы Дамодарагупты «Куттанамата» («Наставление сводни»), где гетеры обсуждают своих посетителей: «Слушай, подруга, одно чудное дело, что совершил сегодня деревенский возлюбленный – когда я закрыла глаза в любовном экстазе, он бросил меня, испугавшись, мол, умерла.» [Хала Сатавахана, 2006: с.37]

94[□]Лучник – один из стандартных эпитетов Камы.

№333

yācyo na kaścana guruḥ pratimā ca kāntā
pūjā vilokana-vigūhana-cumbanāni |
āt mā nivedyam-itara-vrata-sāra-jetrīm
vandāmahe makara-ketanadevadikṣām ||333||

Не нужно звать гуру; икона –
возлюбленной облик; обряды –
взоры долгие, прятки в объятьях,
поцелуи; душа твоя –
вот единственное подношение.

Превзошла ритуалы другие
церемония Лучника-бога.

Прославляем и чтим её!

[Валлана]

В стихотворении косвенно утверждается превосходство Камы над другими богами, так как церемония поклонения Каме лучше всех нормативных церемоний. Фраза «прославляем и чтим её» намекает на то, что люди погружены в любовное чувство и с удовольствием исполняют все ритуалы любви. Кама является одной из главных целей жизни человека, и в строфе показаны пути достижения успеха на пути к этой цели.

ПОДРОСТКОВЫЙ ВОЗРАСТ

№344

premāsaṅgi ca bhaṅgi ca prativaco'pyuktaṃ ca guptaṃ tathā
yatnād-yācitam-ānanaṃ prati samādhāne ca hāne ca dhīḥ |
ity-anyo madhuraḥ sa ko'pi śiṣutā-tāruṇyayor-antare
vartiṣṇor-mṛga-cakṣuṣo vijayate dvaividhya-mugdho rasaḥ ||344||

Умоляют её обернуться, лицо показать, -
ей никак не решить: отказать или же согласиться.
На пороге любви нерешительный замер ответ,
и насмешлив и нежен, и сказан и спрятан как будто.

Когда девушки газелеokie⁹⁵ сбросить спешат
свои детские годы и в юность спешат облачиться,
торжествует двусмысленность в каждой детали⁹⁶. Как сладок
той невнятности мутный нектар!

[Лакшмидхара]

№363

utkhelat-trivalī-taraṅga-taralā romāvalī-śaivala-
srag-valir-yuvatī dhruvaṃ jana-mano-nirvāṇa-vārāṇasī |
etasyā yad-uras-taṭī-parisare yad-bālya-cāpalyayoḥ
sthāne yauvana-śilpi-kalpita-citā-caitya-dvayaṃ dr̥ṣyate ||363||

Три складочки на животе
наметились словно на водах
реки замелькала рябь.
Над ними пушок – это ряска
узорно гирлянды плетёт.
Воистину, девушки юность –
Бенарес⁹⁷, где сердце людей
спасенье, свободу находит
от бренности бытия.
И видно, как молодость-скульптор

95 Газелеокая – канонический эпитет красавицы.

96[□] У Афанасия Фета есть стихотворение, которое напоминает по смыслу и по реализации этого смысла каноническую секцию стихов о девушке-подростке:

* * *

Её не знает свет, - она ещё ребёнок;
Но очерк головы у неё так чист и тонок,
И столько томности во взгляде кротких глаз,
Что детства мирного последний близок час.
Дохнет тепло любви, - младенческое око
Лазурным пламенем засветится глубоко,
И гребень, ласково-разборчив, будто сам
Пойдёт медлительней по пышным волосам,
Персты румяные, бледнея, подлиннеют...
Блажен, кто замечал, как постепенно зреют
Златые гроздия, и знал, что, виноград,
сбирая, он вопьёт их сладкий аромат!

97[□] В Бенарасе течет река Ганга, а живот девушки косвенно сравнивается с Гангой. Пушок над складочками на животе считался еще одним необходимым атрибутом красавицы.

на двух берегах груди⁹⁸
по алтарю возводит:
в память о смолкнувших играх
и резкой подвижности детства.

[Бхава]

№365

yat-pratyāṅgaṃ taṭamanusaranty-ūrmayo vibhramānāṃ
kṣobhaṃ dhatte yad-āpi bahalaḥ snigdha-lāvaṇya-paṅkaḥ |
unmagnaṃ yat-sphurati ca manāk-kumbhayor-dvandvam-etat
tan-manye'syaḥ smara-gaja-yuvā gāhate hr̥t-taḍāgam ||365||

Мягкие волны кокетливой грации
к телу её, точно к берегу, льнут;
ил⁹⁹ красоты за собой оставляя,
каждой детали и каждой черте
плавность приносят и трепет волнений¹⁰⁰.

Хоть погружённая в зыбкую нежность,
всё-таки стала немного видна
пара вот этих набухших кувшинов¹⁰¹:
думаю я, что в пруду её сердца
плещется Смары¹⁰² слон молодой.

[Видхука]

№373

sutanur-adhunā seyaṃ nimnāṃ svanābhim-abhīkṣate
kalayati parāvṛttenākṣṇā nitambasamunnatim |
rahasi kurute vāsoguptau svamadhyakadarthanāṃ
āpi ca kim-āpi vr̥ḍāṃ kr̥ḍāsakhīm iva manyate ||373||

98[□] Употреблено слово *ugas*, значащее не женскую грудь, а поверхность грудной клетке. Обычно это слово употребляют по отношению к мужской груди.

99[□] Ил или точнее – грязь. Одно из санскритских слов для лотоса в переводе значит «рожденные из грязи». Таким образом, тело девушки неявно называется лотосом.

100[□] Трепет волнений – способность реагировать на любовное чувство.

101[□] Имеется в виду грудь девушки.

102[□] Смара – еще одно имя Камы. «Smara» значит «воспоминание», «припоминание».

Очень худая когда-то,
ныне она наблюдает,
как становится глубже
день ото дня пупок¹⁰³.

И, назад обернувшись¹⁰⁴,
не заметить не может
бёдер округлую прибыль.

Если одна остаётся,
то принимается мучить
талию, туже и туже
пояс свой затянув.

Со стыдом неразлучна
в каждом движенье и деле,
будто с подружкой по играм.

МОЛОДЫЕ ЖЕНЩИНЫ

№396

so'yam-abhyuditaḥ paśya priyāyā mukha-candramāḥ |
yasya pārgvaṇa-candrenaḥ tulyataiva hi lāñchanam ||396||

Посмотри на лицо-луну
моей любимой,
а пятно на такой луне¹⁰⁵ -
само сравнение.

¹⁰³ Глубокий пупок – еще один классический элемент женской красоты.

¹⁰⁴ В скульптурных группах распространена женская фигура в таком повороте, когда девушка из-за спины оглядывает линию своих бедер. Этот поворот еще может быть связан с подвижностью взглядов, появившиеся у девушки. Не было бы этой подвижности, девушка бы не стала оглядываться и ничего бы не заметила.

¹⁰⁵ По индийским представлениям идеальная во всем и наполненная амритой луна все-таки имеет «недостаток»-пятно на своей поверхности. Если по европейским представлениям это пятно - в форме идущего человека с узлом на спине – образ Каина, то индийцы видят в пятне то зайца, то газель.

В то время как на луне есть пятно, лицо красавицы, сравниваемое с луной, – безупречно. Получается, что, сравнивая лицо с луной, поэт умаляет красоту девушки, поэтому его сравнение становится недостающим пятном, и уподобление теперь абсолютное.

№397

vidhāyāpūrva-pūrṇendum-asyā mukham-abhūd-dhruvam |
dhātā nijāsanāmbhoja-vinimīlana-duHsthitaḥ ||397||

Когда Творец зажѣг
луну её лица,
такую, что ещё
над миром не сияла,
как смог он усидеть
на лотосе своём¹⁰⁶,
ведь тотчас лепестки
сомкнуться захотели.

[Шри Харшадева]

№408

janaḥ puṇyair-yāyāj-jaladhi-jala-bhāvaṃ jala-mucas
tathāvasthaṃ cainaṃ vidadhati śubhaiḥ śukti-vadane |
tatas-tāṃ śreyobhiḥ pariṇatim-asau vindati yayā
rucim tanvan pīna-stani hr̥di tavāyaṃ vilasati ||408||

Пусть заслуги былых рождений
человеку помогут стать
дождевою водой.
И, быть может, судьба благая
предназначит дождю проникнуть
в створку раковины перламутра.

¹⁰⁶□Творец Брахма сидит на лотосе. А лотосы закрываются, когда всходит луна. Луна лица красавицы настолько сильна, что заставила закрыться лотос-трон Брахмы. Причем сила здесь приравнивается качеству, мере проявленности признака. У луны лица предельная красота, значит – это сила, которая «усиливает» все свойства луны, в том числе и влияние на лотосы. Трон Брахмы от обычной луны не закрывается, но перед луной лица красавицы устоять (остаться раскрытым) не смог.

И тогда, если будет удача
небывало щедро,
череда превращений случится,
чтобы смог он играть, красоваться,
ублажая своим сияньем
твою полную грудь.

[Ачаласимха]

№411

ceto-bhuvo racita-vibhrama-saṃvidhānaṃ
nūnaṃ na gocaram-abhūd-dayitānaṃ vaḥ |
tat-kānti-sampadam-avāpsyata cec-cakorāḥ
pānotsavaṃ kim-akariṣyata candrikāsu ||411||

Да вы не видели лица моей любимой,
чьё обаяние сам Лучник-бог творил!
Ведь если бы, чакоры¹⁰⁷, вы вкусили
всё совершенство облика её,
то не смогли бы больше наслаждаться,
вкушая пресное сияние луны.

[Раджашекхара]

№433

etad-locanam-utpala-bhrama-vaśātpadma-bhramādānaṃ
bhrāntyā bimba-phalasya cājani dadhadvāmādharo vedhasā |
tasyāḥ satyamanaṅga-vibhrama-bhuvaḥ pratyāṅgam-āsaṅginī
bhrāntir-viśva-srjo'pi yatra kiyatī tatrāsmad-āder-matiḥ ||433||

Хотел создать глаза, но по ошибке
раскрылась пара тёмно-синих лилий.
Лицо он спутал с лотосом, а губы
не отличить от спелых ягод бимбы¹⁰⁸, -
воистину Творец вселенной Брахма

¹⁰⁷ Чакора - индийская куропатка. Известна тем, любит есть горящие угли. Однако они почему-то никак не достаются чакоре. Поэтому она клюет на воде лунные блики, которые ей напоминают ее гастрономическое предпочтение. Чакора - частая гостья в индийской поэзии, традиционный символ верности.

¹⁰⁸ Бимба – плодовое дерево, чьи маленькие плоды-ягоды похожи на вишню по цвету.

был с толку сбит игривостью Любви,
невидимой, но словно ставшей сутью
всех черт красавицы. Тогда насколько
непоправимы наши заблуждения¹⁰⁹?
[Вирьямитра]

№438

tanvaṅgīnāṃ stanau dr̥ṣṭvā śiraḥ kampāyate yuvā |
tayor-antara-saṃlagnāṃ dr̥ṣṭim-utpāṭayann-iva ||438||

Молодой человек увидел
грудь красавицы. Трепеща,
головой замотал, смутившись.
Только кажется, будто он
просто вытянуть взгляд свой хочет,
что упругие груди сжали.

[Панини]

№440

yātā locana-gocaraṃ yadi vidher-eṇekṣaṇā sundarī
neyaṃ kuṅkuma-paṅka-piñjara-mukhī tenojjhitā syāt-kṣaṇaṃ |
nāpy-āmīlita-locanasya racanād-rūpaṃ bhaved-īdr̥ṣaṃ
tasmāt-sarvam-akartṛkaṃ jagad-idaṃ śreyo mataṃ saugatam ||440||

Когда творил красавицу Создатель,
взглянул бы на лицо газелеокой,
лучащееся, будто золотое,
то неужели в силах был потом
её хоть на мгновение оставить?
Но если бы творил, закрыв глаза,
такого совершенства не добился.
Как следствие, буддийская доктрина,
что этот мир никем не сотворён,

109 Имеется в виду, сколько ошибок мы можем совершить из-за красавицы, в какое впасть безумие. То есть разные категории ошибок приравниваются друг другу. Если в частности видна эта ошибочность, то она будет неотступно сопровождать целое.

вернее и доходчивее прочих.

[Дхармакирти]

Автор стихотворения – знаменитый буддийский ученый Дхармакирти. Допустим, доктрина верна, но если Создатель не смог оставить красавицы, то как сможет слабый смертный отречься от своих страстей по отношению к ней?

№444

gotre sākṣād-ajani bhagavān-eṣa yat-padmayoniḥ
ṣayyotthāyaṃ yad-akhila-mahaḥ prīṇayanti dvirephān |
ekāgrāṃ yad-dadhāti bhagavaty-uṣṇa-bhānau ca bhaktiṃ
tat-prāpus-te sutanu vadanaupamyam-ambhoruhāṇi ||444||

Некогда род их помог
Брахме явиться на свет,
пчёл убаживают с утра
и целый день напролёт;
ревностно, самозабвенно
служат Господу-Солнцу -
вот и смогли обрести
нежные личики-лотосы
честь быть сравнимыми, стройная,
с чудом лица твоего.

[Мурари]

Неслучаен выбор «господ», которых убажжали лотосы, чтобы достичь своей цели. В начале строфы идет Брахма – бог-Творец. Затем упоминаются пчелы – символ Камы, а Кама мифологически связан с Шивой. В буддизме Кама – бог смерти с цветочными стрелами. Далее идет упоминание солнца. А солнце связано с Вишну. Еще в Ведах Вишну встречается среди солярных божеств. Царь Рама принадлежит Солнечной династии царей. Получается, что лотосы выбрали объектом своего усердного служения Тримурти – Троицу главных индуистских божеств. Таким образом, лотосы не могли не добиться своей цели. И если лицо красавицы сравнивается с лотосами, которые угодны главным богам, значит, косвенно, по ощущению, служение красавице и любви – высшее из служений.

№458

tasyā mukhasyāyata-locanāyāḥ
kartuṃ na śaktaḥ sadṛṣaṃ priyāyāḥ |
itīva śīta-dyutir-ātma-bimbaṃ
nirmāya nirmāya punar bhinatti ||458||

Прекрасноокая! Любимая! Луна,
как будто от бессилия сравняться
с твоим лицом, опять взялась разбить
свой облик, что ваяла так усердно¹¹⁰.

№459

tulitastvan-mukhenāyaṃ yad-unnamati candramāḥ |
avanamra-mukhi vyaktametenaivāsya lāghavam ||459||

Твоё лицо поникло¹¹¹, дорогая.
Луна же вознеслась, величием полна,
но только доказала легковесность
своей красы, что на весах сравненья
всё время спорит с красотой твоей.

РАСЦВЕТ ЛЮБВИ

№492

ayaṃ te vidruma-cchāyo maru-mārga ivādharaḥ |
karoti kasya no bāle pipāsā-taralaṃ manaḥ ||492||

В красноте твоих уст-кораллов
раскаленность пути в пустыне¹¹²:
не спасти никому от жажды,
о красавица, сердце своё.

110 Поэзия здесь выполняет функцию мифа, потому что предлагает объяснение природному явлению.

111 Признак робости, смущения героини.

112 В оригинале игра слов: «vidruma-cchāyo» можно прочитать и как «кораллового цвета», и как «без деревьев и тени».

[Дандин]

№500

sā yairdṛṣṭā na vā dṛṣṭā muṣitāḥ samam-eva te |
hṛtaḥ hṛdayam-ekēṣām-anyeṣām cakṣuṣaḥ phalam ||500||

Те, кто видел её,
и те, кто её не видел,
оказались в убытке.
У одних украдено сердце,
у других смысл зренья потерян.

[Прабхакара-дева]

№501

sā bāleti mṛgekṣaṇeti vikasat-padmānāneti krama-
pronmīlat-kuca-kuḍmaleti hṛdaya tvāḥ dhig-vṛthā śrāmyasi |
māyeyaḥ mṛgatṛṣṇikāsv-apī payaḥ pātuḥ samīhā tava
tyaktavye pathi mā kṛthāḥ punar-apī prema-pramādāspadam ||501||

«Газелеокая красавица! Лицо –
только что раскрытый свежий лотос,
и груди упругие бутоны
постепенно набухают...» - Сердце,
стыд-позор твоим речам напрасным,
ты опять пленилось наваждением,
а желания твои – попытки
миражами жажду утолить.
Впредь не должно больше оступаться
и сворачивать на зыбкий путь любви.

[Дхармакирти]

Опять автор – Дхармакирти, и буквальный смысл стихотворения – проповедь. Однако скрытый смысл – любовная раса, потому что читатель видит, насколько бессмысленны

и бессильны проповеди, если даже человек, слушающий и верящий в них, все равно влюбляется снова и снова. Поэт словно сам себя убеждает, что не надо, нельзя... но если нужно убедать, значит, сердце отнюдь не спокойно и желает обратного. Настолько велика сила красавицы, что превосходит даже силу буддийской проповеди.

СЛЕДЫ ЛЮБОВНОГО НАСЛАЖДЕНИЯ

№612

rājanti kānta-nakhara-kṣatayo mṛgākṣyā
lākṣā-rasa-drava-mucaḥ kucaḥ-upānte |
antaḥ-pravṛddha-makara-dhvaja-pāvakasya
śaṅke vibhidya hṛdayaṁ niraguḥ sphuliṅgāḥ ||612||

От ногтей любимого порезы
красные сияют, точно лак,
у газелеокой на груди.
Сомневаюсь: может, это Кама
в сердце девушки набрал такую силу,
что, прорвав его, теперь наружу
пламя страсти рассыпает искры?

[Раджашекхара]

№616

uṣasi guru-samakṣaṁ lajjamānā mṛgākṣī
ratirutam-anukartuṁ rājakīre pravṛtte |
tirayati śiṣu-līlānartana-cchadma-tāla-
pracala-valaya-mālāsphāla-kolāhalena ||616||

На рассвете, когда перед старшими
попугай вздумал вдруг подражать
крикам страсти, что слышал ночью, -
устыдилась газелеокая.
Стала хлопать в ладоши, как бы
заставляя детей танцевать.
Всколыхнулись её браслеты,

и рассеялся ГОЛОС ПТИЦЫ
в суматохе весёлого звона.

№617

pradoṣe dampatyornija-ruci vibhinne praṇayinor
vibhinne sampanne ghana-timira-saṅketa-gahane |
ratautsukyāt-tāmyat-tarala-manasoḥ paryavasite
kṛtārthatve'nyonyaṃ tad-anu viditau kiṃ nu kurutām ||617||

Жена и муж отправились в ночи
к своим любовникам. Различными казались
дороги их, но в роще, в темноте
смешалось всё, и в уголке свиданий
пути сошлись. Сердца уже спешили
вкусить восторги, страстные порывы
в игру любви скорее воплотить...
Друг другом наслаждаясь, друг друга вдруг узнали.
Что делать им теперь?!

№619

yad-rātrau rahasi vyapeta-vinayaṃ dr̥ṣṭaṃ rasāt-kāminor
anyonyaṃ śayanīyam-īhita-rasa-vyāpti-pravṛtta-spr̥ham |
tat-sānanda-milad-dr̥ṣoḥ katham-apī smṛtvā gurūnāṃ puro
hāsodbheda-nirodha-manthara-milat-tāraṃ kathañcit-sthitam ||619||

Двое любовников, скромность отринув,
ночью наедине
вдруг на кровать посмотрели, где могут
сбыться мечтания их.
Ныне, в присутствии старших, случайно
встретились взгляды. В зрачках
память о взглядах, наполненных страстью,
память о взглядах ночных,
пляшет веселием, счастьем смешливым...
Как же сдержать его?!

[Амару]

ОСКОРБЛЕННАЯ ЖЕНЩИНА

№637

tad-evājihmākṣaṃ mukham-aviṣadās-tā gira imāḥ
sa evāṅgākṣero mayi sarasam āśliṣyati tanum |
yad-uktaṃ pratyuktaṃ tad-apaṭu śiraḥ kampana-param
priyā mānenāho punar-api kṛtā me nava-vadhūḥ ||637||

Порываюсь обнять –
отстраняется, взоры отводит.
Речи уклончивы; стоит спросить
что-нибудь, то в ответ покачает
головой, и на этом всё! –
Дорогая моя от гнева
словно стала опять невестой¹¹³.

[Шамбука]

№671

kopas-tvayā yadi kṛto mayi pañkajākṣi
so'stu priyas-tava kim-asti vidheyam-anyat |
āśleṣam-arpaya mad-arpita-pūrvam-uccair-
uccaiḥ samarpaya mad-arpita-cumbanaṃ ca ||671||

Гнев тобой овладел?

113³ Индийская невеста (или в данном случае только что вышедшая замуж) стесняется мужа, потому что традиционно браки заключались и заключаются по сговору, то есть «пару» подбирают родители и соглашаются между собой о свадьбе. Поэтому девушка выходит замуж за незнакомого ей человека. В «Камасутре» робость невесты рассматривается подробно и мужчине дается ряд указаний, как вести себя с молодой, смущающейся женой, чтобы не обидеть ее и не заставлять подчиниться силой, но попробовать расположить к себе сердце невесты. К подобным уговорам вынужден прибегать и провинившийся муж, когда его жена гневается. В стихотворении не только героиня сравнивается с невестой, но и герой вновь чувствует себя так, словно уговаривает свою молодую жену.

Что ещё тут прибавить, пускай
он твоим любовником будет.
Возврати только все поцелуи
и объятия, которые раньше
ты так жадно брала у меня.

[Амару]

№694

sakhi sa **subhago** manda-sneho mayīti na me vyathā
vidhi¹¹⁴-pariṇataṃ yasmāt-sarvo janaḥ sukham-aśnute |
mama tu manasaḥ santāpo'yaṃ priye vimukho'pi ya-
tkatham api hata-vrīḍaṃ ceto na yāti virāgitām ||694||

Не поэтому больно, подружка,
что любовь его охладела.
Человек ведь вкушает счастье
сообразно делам своим.
Но сгорает в мучениях сердце,
когда вижу, что стал безразличен
мой любимый, а чувства к нему
всё никак не желают угаснуть,
словно стыд потеряли совсем.

[Амару]

КРАСАВИЦА В РАЗЛУКЕ С ЛЮБИМЫМ

№704

vatse naite payodāḥ surapati-kariṇo no bakāḥ karṇa-śaṅkāḥ
saudāminyō'pi naitāḥ kanaka-mayam-idaṃ bhūṣaṇaṃ kumbha-pīṭhe |

114 Смысловая ямака: «subhago» в данном контексте «красивый, красавец» - описание героя. Однако может значить еще и человек с хорошей **судьбой**. «Vidhi» - **судьба**, поведение. В стихотворении означает поступки, плоды которых вызревают.

naitat-toyaṃ nabhastah patati mada-jalaṃ śvāsa-vātāvadhūtaṃ
tat-kiṃ mugdhe vṛthā tvaṃ malinayasi mukhaṃ prāvṛḍ-ity-aśru-pātaiḥ ||704||

Дитя моё!
Какие облака?
Ведь это же слоны
властителя богов.
Качаются в ушах
подвески перламутра –
какие это цапли?
Не молнии – попоны
на головах-кувшинах,
все золотом расшиты
и потому блестят.
А то, что с неба будто
вода уже стекает,
так это не вода:
дыханием тяжёлым,
ворча, слоны смахнули
с висков густую маду.
Глупышка, ты напрасно
лицо своё покрыла
слезами, словно ливнем.

С одной стороны героиню пытаются убедить, что сезон дождей не наступил, чтобы она не расстраивалась (очевидно, ее возлюбленный не успел вернуться из странствия). Однако в процессе убеждения прибегают к традиционным образам для описания сезона дождей: слоны, у которых течет по вискам мада. Из сезона дождей не выбраться, он везде, он охватил мироздание. Героиня понимает это и плачет, покрывая лицо ливнем слез.

№728

ādr̥ṣṭi-prasarāt-priyasya padavīm-udvīkṣya nirviṇṇayā
viśrānteṣu pathiṣv-ahaḥ-pariṇatau dhvānte samutsarpati |
dāttvaikaṃ sasudhāgr̥haṃ prati padaṃ pāntha-striyāsmin kṣaṇe
nābhūd-āgata ity-amanda-valitodgrīvaṃ punar-vīkṣitam ||728||

Тревожась и грустя, не отрывая взгляда,

высматривает путника жена.
Дорога затихает, день уходит,
и сумерки сползаются. Вздыхает:
«Он не пришёл». По направлению к дому,
недавно побелённому, шагнула
один лишь раз, но обернулась тут же
и снова взор свой устремила вдаль.

[Амару]

ГЕРОЙ В РАЗЛУКЕ С ЛЮБИМОЙ

№754

unmīlan-mukula-karāla-kunda-koṣa-praś-
cyotad-ghana-makaranda-gandha-garbhaḥ |
tām-īṣat-pracala-vilocanāṃ natāṅgīm-
āliṅgan pavana mama sṛṣāṅgam-aṅgam ||754||

Наполнен ароматом,
нектаром густо-сладким
жасминовых бутонов,
раскрывшихся едва, -
о ветер¹¹⁵, не иначе,
ты обнял ту, чьи взоры
уклончиво-игривы,
а тело так упруго...
Теперь скорей до каждой
моей дотронься клетки!

[Бхавабхути]

№765

deśair-antaritā śataiś-ca saritām-urvī-bhṛtām kānanair
yatnenāpi na yāti locana-pathaṃ kānteti jānannapi |

¹¹⁵ Считается, что красавица пахнет жасмином. Жасмин расцветает весной. Таким образом, ветер, несущий аромат жасмина, – символ наступившей весны, он же – несет путнику воспоминание о любимой.

udgrīvaś-caraṇārdha-ruddha-vasudhaḥ kṛtvāśru-pūrṇāṃ dṛśaṃ
tām-āśāṃ pathikas-tathāpi kim-api dhyāyaṃś-ciraṃ vīkṣate ||765||

За сотней деревень,
за реками, горами
и дебрями лесов
хоть знает, как ни будет
стараться, не увидит
любимую свою,
зачем-то безутешный,
на цыпочки привстав,
всё смотрит, смотрит путник
по направлению к дому,
и думает о чём-то,
и слёз не удержать.

[Амару]

ЗАКАТ

№868

prārabdho maṇi-dīpa-yaṣṭiṣu vṛthā pātaḥ pataṅgair-ito
gandhāndhair-abhito madhuvrata-kulair-utpakṣmabhiḥ sthīyate |
vellad-bāhu-latā-viloka-valaya-svānair-itaḥ sūcita-
vyāpārāś-ca niyojayanti vividhān-varāṅganā varṇakān ||868||

Легкомысленно стали слетаться
мотыльки над мерцающим пламенем ламп.
Опьянели большие и чёрные пчёлы
и замешкались в сонных цветах,
что готовы сомкнуть лепестки.
По звучанью браслетов, скользящих
за движением рук-лиан,
понимаешь, сандаловой пастой

умашают красавицы тело своё¹¹⁶.

[Малаяраджа]

№877

dinamaṇir-anargha-mūlyo dina-vaṇijārgha-prasārito jagati |
anurūpārgham-alabdhvā punar iva ratnākare nihitaḥ ||877||

День-торговец миру предлагает
солнце – свой бесценный бриллиант.
Но, не получив достойной платы,
снова его прячет в океан-ларец.

[Шри Дхармапала]

ЛУНА

№903

lekhām anaṅga-puratoraṇa-kānti-bhājam-
indoor-vilokaya tanūdari nūtanasya |
deśāntara-praṇayinor-apī yatra yūnor-
nūnaṇi mithaḥ sakhi milanti vilokitāni ||903||

Светится убранством
месяц молодой¹¹⁷ –
в город бога Камы
главные ворота;
стройная подружка,
сходятся украдкой

116 Здесь сандаловая паста не просто элемент макияжа. Сандаловая паста – белого цвета. Лунный свет тоже белого цвета. Если красавица отважилась отправиться на тайное свидание с возлюбленным, ей нужно, чтобы ее никто не заметил. Частым приемом в таких случаях выступает умашение сандалом – тогда кожа становится белой, и облик красавицы сливается с лунным светом, поэтому, когда она пойдет ночью на свидание, в лунном свете ее будет не различить.

117 Молодой месяц, т.к. худой, считается символом разлуки. От страданий разлуки индийцы худеют. Следует отметить, что в Индии луна убывает-прибывает не слева-направо и справа-налево, а снизу-вверх и сверху-вниз. То есть месяц молодой будет похож на арку.

там влюбленных юных
взгляды, если двое
строгим расстояньем
вдруг разлучены.

[Раджашекхара]

II. Переводы подборки стихотворений Агъеи

Из сборника «О печаль ослепительная» (1956 – 1958 гг.)

ДЕРЕВНЯ В НОЧИ

Колыбельные сверчков
убаюкали деревню.
Тихо-тихо люльки хижин
перепутано качают
дыма хлопковые нити.
Тихо-тихо.

ЗНОЙ

Полные корзины
золотого зноя
высыпали в небо –
в небе ни души:
только ослеплённый
ярким светом ястреб
собирает зёрна.

ВЕЧЕРНЯЯ ЗВЕЗДА

Сумерки.
Горизонт угасает.
В сердце волна
упала и успокоилась.
Чёрные отражения
выходят из берегов.

Одна звезда наполнила
небесные глубины.

КАРТИНКА

В облаке потерянная тень –
гора.
С ветки прогнувшейся
голос осыпался
росами лёгкими –
птица.
На небосклоне сердца
всходит тихое счастье сочувствия –
красота.
Преклонённый, радостный, безмолвный
поэт.

ВИНОГРАДНАЯ ЛОЗА

Нежность обнимающей руки -
винограда хрупкая лоза.
Горизонт туманный.

Этого воспоминания стрела,
из какой ты дали прилетела?

ОДНАЖДЫ НА БЕРЕГУ РЕКИ

Изгиб реки,
светлый блеск песка,
алая нежность прощания,
очертание облака:

беззвучно застыла цапля.

ГЛАЗА

Издалека - призывают быть ближе,
но, приближаясь, приносят с собой
сколько глубоких далей глаза...

Жизни каждый призыв исполнен
бременем скольких трудностей!

ЛЮБОВЬ ПРОЯВЛЕННАЯ

Ночи воск стекает без сил,
и горит надежды фитиль.
На рассвете - сон.

Как бы ни было верно, что ты
далеко, всё равно - со мной.

ЛЮБОВЬ НЕПРОЯВЛЕННАЯ

Всю ночь заволокли и обступили
растущие селенья туч без счёта,

пока я спал,
муссонный ливень шёл, не унимаясь,
а листья падали, и, падая, стелили
ковры и простыни.
Придавленный под ними до рассвета
любой, кто спал, на время был утрачен.

Так и сбылись, уплачены сполна,
невесть когда не сказанные речи.

ИСТОРИЯ О ПТИЦЕ

Улетела птица.
Вздогнул листок и снова
пришёл в равновесие.

ТИХО-ТИХО

Тихо-тихо
голос листопада
пусть наполнит нас;
тихо-тихо
свет луны осенней
пусть плывёт навстречу
по озёрной ряби.
Тихо-тихо
тайна жизни –
то, что высказать нельзя,
пусть добавит глубины
нашим пристальным глазам.
Тихо-тихо
пусть утонем
мы в трепещущем просторе

и поймём, что в нас самих
этого простора бездна, -
тихо-тихо.

ЗЕМЛЯ И НЕБО

Из земли прорастает прощение,
с небосвода сочувствие
осыпается серебром.

Водопад, океан или спящий родник –
жизнь выходит из берегов:
смерти нет нигде.

КАМЕННЫЙ СВЕТИЛЬНИК

Каменный светильник.
Луч застенчивый без звука -
отпечатал след.

О сочувствия сиянье,
ты придёшь когда? Когда?

ЗАГАДКА

Учитель вырвал сеть
из рук ученика,
сказал ему: «Куда
забросишь сеть сейчас?
Найди сначала рыбу!»
Несчастный ученик
так и застыл в раздумьях.

Эпохи пронеслись.
Ушли учителя.
И старый, седовласый,
с морщинистым лицом
послушник над вопросом
всё продолжает думать:
«Сеть почему бросаешь?
Найди сначала рыбу!»

Вдруг света острый луч
пронзительно пробился:
«С каких далёких пор,
исследуя глубины
несчастно рыбка ищет,
всё ищет океан!»

Я СМОТРЮ...

Я смотрю:
слетел лепесток с цветка
- я смотрю и вижу,
что это я осыпаюсь.

Я умолкаю:
во мне так поёт весна.

СНЫ ПРИХОДИЛИ ВСЮ НОЧЬ

Сны приходили всю ночь,
и хоть бы один – хороший!

В то время как наяву

нередко бываю счастлив.

И даже когда среди ночи
проснулся – постель моя
уютным была утешением.

Так что, неужели признаться
придётся, что сны плохие
бывают и это истина,
а подлинность счастья лжива?

Из сборника «Дверь по ту сторону двора» (1959 – 1961 гг.)

В ТЁМНОМ ДОМЕ ОДИНОКОМ

В тёмном доме одиноком
одинокой ночи тьма.
От тебя скрывался - сколько
дней прошло, и вот сейчас
у меня с тобою встреча.
В бесприютной тишине
боль стреляет, возвращаясь,
потому что загустело
одинокество, но слов,
чтобы мог тебя позвать,
не осталось у меня.

Отчего же раньше я
так не онемел?
И когда я забывался
и терял себя в любви,
отчего же горечь знанья
не затронула меня,
что «теряться», «забываться»
суть не то, что «отдавать»,

или «жертву приносить»;
что пока не побеждён
этот голос, и его
поражение в полной мере
я в себе не признаю,
и надежду, сострадание
не отброшу на алтарь,
будет чистым ритуалом
подлинность моей любви,
а не тем, что ещё нужно
очищать и освящать.

Ох, насколько ты непрочно,
ветхое моё укрытие!
Листопад уснувших бликов
не стихает, а меня
окружила – не отпустит
в тёмном доме одиноком
одиноким ночи тьма.

Из сборника «В скольких лодках – сколько раз» (1962 – 1966 гг.)

ДОЛГ

Рано проснулся, но солнечный свет распустился,
и расстелилась жара, и какая-то птица пропела.
Солнце спросил: «Одолжишь мне немного тепла?»
Птицу спросил: «Одолжишь мне услады немного?»
У травинки спросил: «Одолжишь мне щепотку веселья,
что вместилось на остриё
твоего изумрудного лезвия?»
У цветка — перламутровой раковины —
я спросил: «Одолжишь мне сияния столько,

сколько в пригоршне луч приносит?»
И у ветра спросил: «Дашь простора,
на один чтобы выдох хватило?»
У волны: «Одолжи мне восторга,
чтобы дрожь пробежала по коже»,
и у неба я вымолил, чтобы
на мгновение ока
зачерпнуть беспредельности — в долг!

Так просил я у всех, и мне все одолжили.
Так я ожил — и так я живу до сих пор,
потому что всё это и носит название жизни:
теплота, свежесть радости, сладость, восторг,
ароматы просторов раскрытых,
переменчивость, упоение,
торопливые волны потока,
безграничная ширь,
что лишь в мыслях возможна, -
вот дары, их я в долг получил.

В одинокой ночной темноте,
вдруг я резко очнулся от сна,
и меня окликнуло нечто.
Нечто, обликом не обладавшее:
ни узреть, ни коснуться нельзя.
И вело оно речи:
«Душа моя,
ты испробовал столько в жизни,
настоящий богач!
Одолжишь мне немного любви?
Я вернусь и её возвращу,
и сверх меры прибавку – сторицею,
аккуратнейше пересчитаю...»

Произнёс я: «Любовь? Одолжить?», -

голос дрогнул: впервые на свете
я столкнулся с подобною просьбой.
И ответило нечто: «Да,
потому что всё это – любовь:
одинокость, когда в ожидании
ты сдержать не можешь волнения,
отрешённая погружённость
в боль, в тоску; непрерывный поиск,
раздвоение, страсть разлуки;
и когда среди ночи внезапно
просыпаешься и понимаешь:
только то, что не-я, – моё...
Наделён ты сполна всем этим,
одолжи хоть немного,
единственный раз:
видишь, я сейчас в крайней нужде!» -

Так оно говорило.
В загустевшей ночной темноте
испугался я, замолчал.
До сих пор храню тишину.
Страшно мне, что бесплотное нечто
оказалось моим должником...
Почём знать,
кто такой этот нищий незримый!»

РЕШИМОСТЬ НА ЗАКАТЕ

Солнца жертвенный цветок
поднесён руками океана
матери – крошечной темноте:
на один только вдох задержись,
и тогда я тебе отдам
святыню этого мига.

Никуда не исчезнет мгновение,
ещё раньше я это понял,
и поэтому не привязываюсь
к преходящему вечеру.
Но дар не исчезнет тоже,
он неизбежен,
он – долг и вера:
эту земную обитель
медленно постигаю
(по ступенькам опыта),
и дар у меня единственный
он только тебе предназначен.
Всё идёт в одном направлении –
в направлении гибели.
Одиночество – вот моя собственность,
то, что копил всю жизнь:
его я тебе вручаю,
истина моих песен!
я -
тебе.

Есть многие такие,
кем я прожит был.
Есть многое такое,
чему меня вручили.
А я лишь это отдал,
и лишь вот этот миг –
гармонии мгновение
я прожил.

Удивление!
Тебе его отдать
могу. Тебе и отдал.
В этот священный миг

естественным образом,
побуждённый самим собой
такое решение я принял.

РЕШИМОСТЬ НА РАССВЕТЕ

Колесничий - солнце моей веры,
подгоняй сияющих коней!
Подчиняясь света жгучей плети,
пусть блестящие копыта топчут
неба немощёный двор.

О заря-победительница!
Продолжай свой танец по кругу.

Я где-то далеко:
ничем не связан.
Склонюсь и от страха дрожать
буду, как листик просо,
голову опустив,
буду ждать, пока не пройдёт
эта буря над жизнью моей.
Нет мне препятствий,
я неудержим,
промыт, как стекло:
до твоего призыва
уже себя растратил,
и я теперь не свой.
И эта область знания,
о том, как можно вдруг
не быть и не остаться,
вне твоей власти, солнце —
извечный вседержитель,
и никогда не будет

тебе подвластна.
«Если я один,
меня не существует,» -
другого бытия
нет большего, чем это.

Стою на острове простора,
который вышел из своих пределов,
и призываю: «Брат, приди ко мне!
Ты быть начнёшь в сознании того,
кому царём ты станешь,
а я, я —
принадлежу навеки
тому, кому по своему желанию
был отдан».

В СКОЛЬКИХ ЛОДКАХ - СКОЛЬКО РАЗ

Из каких отдалённых краёв,
сколько раз, в скольких лодках непрочных
находил я дорогу к тебе,
моё крошечное сиянье.
Даже если туман стелил,
и тебя я не видел, то всё же
узнавал очертанья твои
в серебре мерцаний туманных.
Сколько раз я был твёрд,
сколько раз я не предал,
сколько верил, не уставая,
о моя неизбывная истина,
сколько раз?

А сверкающие корабли
сколько раз меня увозили

и в какие тягучие дали,
под ветрами чужих земель,
беспощадными к боли ветрами?
Там раздетую тьму обнажает
резкий свет, не стыдясь, не жалея.
В этом свете не будет мерцаний,
очертаний туманных и нежных;
только слепят белёсые факты,
но не истина – груда правд!
Сколько раз увозили меня,
сколько раз я терял надежду,
сколько раз выбивался из сил,
сколько мучился страхом тоскливым, -
сколько раз?

ТАКОЙ БОЛЬШОЙ НЕПОСТИЖИМЫЙ МИР

Такой большой непостижимый мир –
он продолжает быть,
он длится и растёт.
И этот крошка-миг
вдруг понят, но пройти
не позволяет мимо.
И вот он я - такой,
в котором без конца
рождается толпа.
Толпа бурлит, течёт,
и наравне со всеми
в ней растворяюсь я:
тону, тону, тону!
Вот то, что мне знакомо:
но с ним соединиться
я не могу никак.
Напротив, всё, что чуждо,

я не могу отбросить.

Внутри меня есть сон,
и мне не разобрать:
его ли вижу я?
Меня ли видит он?
И мой ли это сон,
а, может, это я
принадлежу ему?
И даже эту малость
я не могу понять.

А то, что есть снаружи,
неоспоримо, прочно
(Меня снаружи это?
Всего снаружи - я?), -
уверен я, и значит
всё ровно так и есть.
Но начинаю только
я это говорить,
реальность отвечает:
«Ведь это я такая,
что ты во мне уверен!»

БЕЗОРУЖНЫЙ

Был туман,
тишина была над океаном:
птицы молчали.
От огромной массы воды
откололся кусочек и замер
пленником между скал
в небольшом углублении:
неподвижный,

прозрачный.

Водорослей соцветье
целует камни – и в них
мне вдруг показался краб:
глаза его холодны,
безжизненны,
нелюбопытны
и не моргают.

Проснулось во мне любопытство,
а, может быть, тишина
протяжная мне придала
смелости, чтобы тайну
свою я раскрыл, как можно
раскрыть широко глаза.
Спросил я: «Душа моя, если
скажу, что люблю кого-то,
ты вздрогнешь? Глазами холодными
моргнёшь неожиданно ты?»

Но тот, равнодушный, не слышал,
в глазах собиралась прежняя
угасшая пустота.
В синей холодной крови
волнение не пробежало.

Напротив, он незаметно
вдруг подхватил дорожку
и потихоньку скрылся
в щёлке под камнем.

Так я остался вместе
с тайной своей,
тишиной окружённый,

один,
незначительный и ненужный,
пред лицом этой жажды познания
безоружный и беззащитный –
обречённый погибнуть.

ПОТОМУ, ЧТО НАС НЕ ОСТАНЕТСЯ

На вершинах мы любили,
в горных долинах всё вспоминали свою любовь.
А затем у подножия гор
раскаивались, зачем
тратили жизнь впустую.

Но в тот день, когда мы вдруг вышли,
к берегу океана –
с первым прибоем высокой волны
в мгновение ока узнали,
что всё это было
сумасшедшей весёлой игрой
того, кого мы считали
своим создателем.

Вершины все такие же сейчас,
и зелень расстилается в долинах,
заполняют подножие гор
новые поселения.

Всё то, что возникло, останется:
неужели любовь свою
назовём преходящей
только потому,
что нас не останется?

УПРЁК

Нет, нет, нет!

Я укрыл тебя в своих глазах,
разве для того, чтобы забыть?

Я пытался боль свою утешить -
для того, чтобы она уснула?

Каждый мой упрёк, который целит
уязвить то, что всего слабее,
был свидетелем, как до последнего
не переставал я звать тебя.

О любовь моя! Опять и снова
я тебя благословлял не потому,
что признал когда-либо разлуку.

Нет, нет, нет!

ДЕНЬ ПОЗДНЕЙ ВЕСНЫ

Неожиданно засверкал,
полный зноя и света, пылающий день
этой поздней весны.

Лепестки разноцветных бутонов
вздогнули и раскрылись;
птичья речь замерла.

Если бы мы смогли
когда-нибудь быть вместе -
ты и я –
то и тогда
я подарил бы тебе заранее

это всё целиком.

Я и сейчас дарю
(вздрагнувший, замерший я)
так же естественно и, возможно,
так же неведомо для тебя.
Забирай, всё тебе уже отдано:
только не трогай то пламя -
огонёк ожидания, который
сжигает меня
в моём одиночестве.

ПЯТИЛИКАЯ РОЗА

Успокойся,
моя вечерняя комната,
успокойся,
моё усталое сердце,
ты – проиграло.
Вьются ниточки дыма
от моей свечи.
Сожми и сжимай безмолвно,
пока не закончатся силы,
цветок пятиликой розы,
пышущей ярко-красным,
точно горящие угли.
В тишине вечера
если смогу,
то спою одну песню беззвучно -
песню тайных стремлений.

Затем – вот уже сейчас –
наступит огонь и укроет
цветением в сто языков
сердце, вечер, покой,
эту комнату и усталость -

взмахом единой волны
оборвёт вездесущие нити,
чтобы всё унести с собой,
в собственную мелодию:
цветок свободен, земля
окажется связанной.
Я стану дымом изречённых слов.
Я, как свеча моя, закончусь и исчезну.

ЦВЕТОК ТЮЛЬПАНА

Посмотри на этот тюльпан:
его алый цветок похож
на тяжёлое сердце:
солнце взойдёт, и раскроется он,
и сожмётся обратно с закатом.
Завтра снова ещё один раз расцветёт,
а опустится вечер – сомкнётся.
И в последний раз
приподнимет бутон,
и завянет, и почернеет,
и опадёт.

Но я – и тяжёлого сердца ноша –
суждено ли нам снова цвести?
И придёт ли рассвет, когда
суждено мне снова смеяться?

ДОМОХОЗЯИН

То, что ты
мой дом,

я забываю всё время,
хотя и живу в этом доме.
Точнее сказать,
иногда вспоминаю,
(как вспоминаю о том, что дышу).
Но то,
что ты –
единственное окно
в этом моём доме,
и только через него
вижу мир,
вижу жизнь,
вижу и постигаю;
только через него
получаю, вбираю
образы, ароматы,
такт, вдохновение, вкус;
существа всех предметов касаюсь
опять-таки через него –
питаюсь всем тем, что помогает мне выжить,
через него вычерпываю
и наполняю в себя
бытия своего течение, -
этого я
никогда не забываю,
потому что протягиваю руку
в это окно
и ловлю свою самость -
как сильна эта хватка, и в ней
я зажат, я закован и связан,
а ты –
только ты – крепость моей руки.
Ты, который
наяву и во сне,
осознанно и невольно, -

всегда
со мной.

КАК БУДТО УВИДЕЛ ЗВЕЗДУ

Что я отдал и что обрёл?
Как будто
увидел звезду,
вот-вот взошедшую
- Венеру, Арктур, Сириус –
и на мгновенье забылся:
забыл, что я прах земной.
С тех пор, как люблю -
как только
переполнило понимание,
что ты, кого я люблю, существуешь -
вот-вот это стало ясно,
как вдруг
от гордыни дающего,
от жажды обладать,
от самости бытия
(единичности, отдельности!) –
оказался спасён.
И каждый раз, когда так забывался,
то ощущал, что я
стал от Единого неотделим.
Выжил.

УСЛЫШАЛ ДЫХАНИЕ ЖИЗНИ

То, что мы не слышим постоянно
дыханье наше
или же стук сердца, -

не беспричинно.
Слышать их -
значит невольно остановить:
при столкновенье с самим собой
или с тем Одним, что находится в сердце.
Они оба всегда присутствуют, -
это мы знаем, но изо всех сил
не даём нашему знанию
предстать перед нами.
Лучше, когда остаётся
какое-никакое укрытие
и от Бога,
и от самого себя.

Однако я всё же услышал
дыханье своё;
услышал
биение сердца,
и вот я замечен, пойман
внезапно,
снова и снова.
Имени Бога все
я поминать не буду:
но о том, о втором, который
я сам –
всегда понимал, что он –
это ты:
то дыхание, что удалось услышать,
протекает, касаясь твоего отражения;
то биение сердца,
что упрямым новым побегом
прорастает в сознании,
связано
с ощущеньем тебя.

Возьми:

теперь я опять начал слышать
дыхание – только сейчас
оно как будто бы греет,
а сердце сильнее как будто,
острее, быстрее стучит, -
возьми:

я поймал это всё и тебе отдаю,
смотри – удержи, не разбей.

Дыхание,
стук сердца,
ощущение
и это моё наивное, нежное,
опьянённое
согласие –
всё
(сразу после того неведомого, безымянного Бога)
принадлежит тебе.

РОДСТВЕННОСТЬ

Ты – счастье мгновений, которые
постоянно от нас отбирали и отбирают -
(но только в этом – высшая природа счастья):
смысл чувства, что ускользает от хватки слова –
(но только этот смысл вечен):
он – золотая частичка,
чтобы найти её,
мы промывали песок в пригоршнях,
но она проскользнула сквозь пальцы
и утекла в реку –
(в ту безбрежную реку вне времени,
откуда опять

горсть наберётся,
и опять золотая частичка
выскользнет и утечёт).

Издавна ты –
та песнь, чей мотив
так и остался неспетым.
Мой соломенный домик,
чья крыша ещё держится под порывами ветра,
но вот стены уже размыл
ливень, пришедший не к сроку.
Это всё и есть наша родственность, наша связь:

именно в этом – я,

именно в этом – ты:

и есть ровно столько, сколько
было сказано - снова и снова;
снова и снова сказано,
но так и осталось невысказанным.

2

Поэтому
именно здесь, в одиночестве,
без слов
дай моей песне упрямой
бодрствовать, звучать,
дай раствориться в молчании;
именно здесь,
где никто не смотрит, не слышит,
но только
жалит порыв, нагруженный песками пустыни,
а за ним
надвигается и растёт -
заливается хохот зыбучий,
скрипящий хохот песчинок –

именно здесь,
где всё видимо,
но
цвета осушены,
поглощены,
поэтому каждый учится,
что всё слепо;
где всё шуршит-шелестит по-своему,
а голос, обманутый голос, запутался в шуме,
дрожит и затем опадает,
подобно осенней листве.

3

Здесь, именно здесь и сейчас
в это обретенное мгновение вечера
моей новорожденной,
по-новому пробужденной,
небывалой,
неповторимо несчастной –
моей благодатной песне
позволь окунуться в твою
внутреннюю пустоту -
позволь постичь и обрести тебя!

4

Если нет, то пусть
она сама себя постигнет,
а я – когда и где я обретал тебя?
Да – в тишине между словами,
в неслышных вздохах горя,
запутавшихся в смехе,
в сиротливых глазах в толпе,
на тропинках к святым местам -

в пепле костров, на которых
давным-давно ушедшие путники
готовили себе пищу.

5

Пеплом этим котомку наполню
и отправлюсь в дорогу –
песню спою на языке молчания:
в тот непроявленный, неизмеримый миг
я иду к тебе:
но я обманываюсь тем, что существую...
и так обретаю тебя в собственном небытии!

ОКЕАН БЫТИЯ

То, что поёт океан, -
лежит по ту сторону смысла,
и, к смыслу взывая, его отдаляет.

Что может постичь наше знание,
и смысл, что нас утешает,
уговаривает, развлекает –
не в океане,
а в рыбке, которая мы.
Её по всем направлениям
океан бытия окружает.

Океан бытия без границ и без смысла,
он без края дарует пространство
нашей жажде и силе познания.
Молниеносная, лёгкая рыбка -
золотая рыбка живого,
витьеватым ходом которой

измеряем, - да что измеряем? -
мы поймём океан бытия!

МЕГАПОЛИС: ТУМАН

Редкий свет лохмотьями пыльными
тут и там провисает в тумане.
Разобщённых цветов заплатки –
мир у каждой, свой маленький мир.

На отсыревших улицах
стонут, толкаются, глохнут
те, у кого в глазницах
угли горят – машины –
всё создают вращения,
круговорот вращений,
не прекращая, сращивают
эти недомиры,
не прекращая, спаивают
звенья, спирали, кольца...
И на кольце этом будет
выситься трон какого
Бога, опоры утратившего,
всеми забытого Бога?

Сколько людей позабытых, опоры утративших,
из-за завесы на миг вырываются, чтобы
выплыть, опять и опять погружаясь,
явными стать, исчезая всё снова и снова, –
снова и снова в кругах недоплавленной жизни своей.
Так побарахтались между надеждой и горем,
всем неизбежно единый удел уготован – утонут
в этой завесе – реке темноты –
реке из машин с берегами-углями.

О человек! О Господь!
Друг на друге завязаны оба
и свои потеряли опоры.

ЕСЛИ НЕ ТЕБЕ, ТО КОМУ ЖЕ?

Если не тебе, то кому же
вручу
себя
(кем бы я ни был)?
Ты, который разрушил
мечты мои лживые;
меня, бесприютного,
рвал зубами,
чтобы смог я очнуться от дрёмы
и узреть
нагую, тяжёлую, трудно терпимую правду,
в коей нет мне пощады;
чтоб я вечно сгорал, не сгорая; -
ты – одинокий,
ни к чему не привязанный
человек, -
тебе – моему брату!

РЕКА ПЕРИЯАР

Под бляенье козлёнка
плывет цветок магнолии,
дрожит на перепадах;
мгновение - он пойман
в укрытии откоса
речным водоворотом -

горшочком, полным солнца:
опишет полукруг,
и снова на свободе,
уносится теченьем.

И узкие ступени
подводят к самой речке.
Кувшин прижав к колену,
там девушка стоит.
Медлительные веки
вдруг опустила, спрятав
сиянье карих вихрей –
вращенье тёмных молний.
Наполненный сосуд
затем приподняла
и вот теперь наверх
взбираться начинает.

Дыханье жизни! Время
подарки преподносит:
пусть день, а пусть – мгновенье, -
всё можно претерпеть:
в бряцанье мимолётном
не высказана жизнь.
Та девушка из вида
совсем пропала. Снова
на этом берегу
полуденная тишь
в объятья заключила
болотистую заводь:
течения подол
роняет нити капель
и осыпает отмель, -
поймай и удержишь
вот здесь, сейчас, о сердце!

Куда ты рвёшься дальше?

ПЕРЕД ОТЪЕЗДОМ

Всегда
перед отъездом
наступает пугающий миг,
когда всё замирает
и в этой остановке
опустошается:
машины, слова, жесты,
столкновения взглядов,
дыхание:
затягивается петля времени
(на горле у жизни)
всегда, всегда, всегда.

И всегда
перед прощанием
наступает ещё более пугающий миг,
когда любое родственное чувство
становится пустым, брошенным
под скалой какого-то отчуждения:
тягучие призывы любви
прозвучат в обычных словах;
сплетённые пальцы,
воспоминания
о неровном тяжёлом дыханье,
взгляды игривые,
нежность прикосновения,
шепот,
такие невесомые
поцелуи – едва-едва,
невысказанные, но известные друг другу ожидания,

колодцы распахнутых глаз
вдруг станут ещё глубже,
двери, за которыми скрыта
разгоревшаяся искра,
волны расцветают и снова сжимаются,
вздымаются и опадают;
содрогания, лёгкая ласка
баюкает и лелеет...
сопротивляется времени.
Мы сами себе чужие -
всегда, всегда, всегда.
НА ПЕРЕКРЁСТКЕ ПРОЩАНИЯ: РАЗМЫШЛЕНИЕ

Ещё один дом позади.
Ещё одно заблуждение,
которое сладостно было,
пока оно длилось, но вот
вдребезги расколосось.

Нет никого своего,
в то же самое время
есть только те, кто свои:
в промежутках раскинуты тонкие сети,
с чем-то нам помогают встречаться,
отдаляя при этом другое.
Впрочем,
всё это только снится.

Долгий путь,
но едва ты поверишь в него,
то увидишь, насколько он сладок.
Не поверишь – он верен всё так же.
Как верны заблужденья и сны,
незнакомцы верны, и свои.

В каждом краю
земля – своего, небывалого цвета.
И света источник свой
бьёт в каждом земном пределе.
По ту сторону
пространства и времени,
в ясном и вечном «ничто»
колышется мысли парус,
продвигается дальше и дальше
утлая лодка жизни.

Есть ли причалы?
Что я из себя представляю?
Существует ли путь? -
меня одного занимают
эти вопросы.
Штурвал? – Но важнее всего
то, что единообразно,
не зависит от формы и места.

Поэтому дом,
покинутый раньше,
на другом берегу
создаётся опять.
Поэтому заблуждение,
сознания истинность, сон –
в новую сеть сплетают
нити следов на пути.

ПЕСНЬ ПОЗДНЕЙ ЗИМЫ

Соломой полны сараи,
оборваны яблоки - ветви пустые.
Виноград собран: гроздь за гроздью,

и прошли первые
праздники выжимания сока:
покраснели ряды садов,
чтобы затем почернеть:
лозы засохли.

Из утробы озёр
тут и там поднимался пар
в кольцах, позолоченных солнцем,
теперь же над ними летает кругами
один тёмно-синий и плотный туман,
бесплодную злосчастную тишину
он делает ещё глубже.

Осмотрел переулочек
и незаметно наполнил котомку
старьёвщик-время:
неизвестно, сколько дней и мгновений,
сколько бесконечных,
невысказанных и недосказанных слов,
сколько намёков и жестов,
радости прикосновений,
вдохновений и беспокойств,
сколько ночей, утонувших в трепете,
сколько ночей, измеренных вздохами,
сколько звуков и отголосков,
сколько раз замирало сердце;
сколько сбывшихся снов
в пламени воображения,
сколько всего, что лежало ненужным,
но только
оказалось в его руках,
как поселилось сомнение,
не обманули ли нас?

Ведь если не обманули, то где же,
где же тогда та любовь,
где же ты – мой родной человек,
где те мы,
которые
забывали себя постоянно
и в этом находили
способ жить, способ быть:
обретали друг друга,
сдувая себя, словно пепел, -
пусть улетает всё дальше?..

(Соломой полны сараи,
оборваны яблоки - ветви пустые) :
хотя сны сбылись (последние наши сны:
мы проснулись), но
что же случилось с тем
пламенем воображения?
(Виноград собран: гроздь за гроздью, -
и прошли праздники выжимания сока:
почернели ряды садов,
стали красными лозы,
потом засохли.)

Творящий огонь воображения!
(Оборваны яблоки - ветви пустые...)
Полночь. В пепле теперь
загораются только
тени от снов.
(Сараи полны соломой...)

Привал,
ноги устали:
Голоден? Нет. Замёрз? Нет.
Что тогда? – расскажи.

Ничего, но глаза окружают зрением,
и другого уже мне не нужно –
именно в нём - теплота,
удовлетворение и утешение ласки;
засыпать - слаще самого сна...
далеко-далеко, хрупкий образ-мимоза,
но насколько же всё-таки ты – моё.

Заря:

не украдкой, но вдруг и случайно
я увидел тебя у горного родника.
Как тогда золотые звёзды
были промыты!
Так промывают руду ради чистого золота.
По ту сторону горизонта
от скрытого света
поднималось сияние, словно
в ореоле росы заблестел
цветок восхода.
Грубый бесстыдный ветер,
не трогай эту лиану,
пусть она продолжит расти
в новоявленном солнце -
на лёгких-лёгких волнах
оставляют стопы
коралловые вмятинки цвета -
позволь моему сердцу
поселиться в тени этих стоп.
(Из утробы озёр
тут и там поднимался пар
в кольцах, позолоченных солнцем,
теперь же над ними летает кругами
один тёмно-синий и плотный туман...)

У подножия снежной вершины

безлюдная чаща, где
косые лучи постелили циновку.
Рядом рассветные сумерки
затаили дыхание.
Сверху – такт шелестящих листьев,
внутри – дыхания сбивчивый такт, -
слушай, какая музыка!
Её прежде никто не слышал...
хотя нет, не сейчас:
услышишь –
и всё может стать другим.

Пусть оно будет другим!
К тому же
всё уже измениться успело:
разве ты не другая теперь?
Разве я – я остался прежним?
И есть ли вообще этот я?
Кто знает, что с нами стало,
а чего
так и не будет;
лучи свернули циновку,
но остался трепет волнения;
кто знает, за нашей спиной
что сказал этой роще рассвет,
а чего не сказал...
Снежная вершина
сюда вместе нами пришла,
но ещё и луна гирлянду
поднесла – на тебя надела.
И я любовался ею
до самой зари.
Пальцы было тянулись коснуться
но в смущенье обратно сжимались.
А затем вместе с лёгкой дрожью

пробежали с плеча твоего
прямо до кончиков пальцев –
наши руки сплелись,
и та же музыка вновь зазвучала –
неизбежная...
(Почернели ряды садов,
стали красными лозы,
потом засохли.
Виноград собран: гроздь за гроздью, -
и прошли праздники выжимания сока.)

Сколько видов огня
населяют сердце моё!
Огонь превращает сырое в готовое,
огонь дарит нежность тепла;
огонь зажигает глаза,
огонь опаляет.
Огонь – свидетель.
Огонь – утешает, лаская,
незримую силу даёт, без которой
мы – пустые.

Огонь приводит в действие кузнечные мехи,
мы пьём этот огонь с каждым вдохом.
Аромат огня говорит нам:
«Сны есть сны, и пусть они будут там, где они есть,
но вот земля, где мы
поселились временно,
земля, по которой мы ходим и где мы живём.

Сколько видов огня существует!
Их все зажгли мы когда-то
вместе,
и во всех мы горели
вместе,

думали: «Так будет»,
хотели: «Пусть случится это», -
так, однако, чего ж мы хотели?
Чтобы в наших руках был тёплый горшочек с углями
или чтобы на лбу горела метка благословения?
(Из утробы озёр
тут и там поднимался пар
в кольцах, позолоченных солнцем,
теперь же над ними летает кругами
один тёмно-синий и плотный туман...)
Встретились наши ладони и стали похожи
на цветочную чашечку:
мы увидели, как в ней
возрождается жизнь.
Плечом к плечу,
взявшись за руки,
мы вытерпели,
как дрожало
последнее дыханье жизни на губах –
свидетельство огня?
Сколько таких свидетельств!
Наш личный опыт
жизни и смерти –
это свидетельство.

(Виноград собран: гроздь за гроздью,
оборваны яблоки - ветви пустые...
прошли первые
праздники выжимания сока,
покраснели ряды садов,
чтобы затем почернеть:
виноград собран: лозы засохли.)
Огонь почернел. Помутнело свидетельство
и его, и наше!
Устаёт память сгребать и затем сдувать

пепел – слой за слоем, –
в ожидании: вдруг попадётся где-нибудь
горящая искра.

Из утробы озера
поднимается и разливается всюду
туман.
Бесплодная тишина,
злосчастная тишина
становится глубже,
ещё глубже!
Высохли травы,
с деревьев ободраны листья,
обнажённые скалы снова спрятались в дымку.
Где теперь свет или небо?
Та же злосчастность легла и на них, как побелка.
Ночь, ночь, ночь, ночь.
Чернота умирания окоченевшего года
скрыла всё.

НЕСОТВОРЁННАЯ

Что отдал, то отдал.
Разве мог я гордиться этим, когда и не вспомнил ни разу.
И сейчас вспоминать не время,
ведь уже ничего не осталось,
у меня ничего не осталось,
кроме этой боли,
которая больше меня – настолько большая, что не поглотить её –
но она от меня
неотделима:
где мне её хранить?
Но и разве отдать её вправе,
когда она –

некая истина.
Разве я –
сам создаю её?
Если она
даже внутри меня
пока ещё в полной мере
не сотворилась.

СТУК СЕРДЦА

Бьётся, бьётся, бьётся –
правый дёргает глаз или левый?
Сладко, горько, остро, пресно
колет - застряла соринка,
скрипнула лёгкая боль –
обернулись воспоминания?
Ничего! При попытке забыться
только треснула память-стекло.

ГОРЯЩИЙ УГОЛЬ

Ту музыку, которая однажды прекратится,
зачем продолжать слушать?
Если преодоление правил становится правилом,
то из его огня и не из какого другого
свои цветы выбирать –
вот мой удел.
Это мой погребальный костёр,
но не моё горе.
И тебе к чему горевать, - тебе, кого я любил?
Ты никогда не плачь

и не бейся в отчаянье.

То, что ломается, - да, его назови преходящей сансарой,

но то, что в утрате даёт поддержку,

помогает терпеть и ждать –

то беспредельное, щедрое,

разве сумеешь его забыть?

Чей погребальный костёр горит,

и тот, кто сам поглотит свою жертву, -

его ничто, никогда и ничем не может убить –

вот его и возьми, его и храни

почтительно и бережливо:

он никогда не погаснет –

горящий уголь любви.

ЗИМНИЙ РАССВЕТ

Ровно столько света,

чтобы стала видна темнота,

и дождя ровно столько,

тишина чтобы стала слышна:

ровно столько боли, чтобы вспомнить

то, что я забыл,

забыл.